

*letnik VII*  
*številka*

**1-2**

**jezik  
in  
slovstvo**

1962-63



134236

134236  
+

# Jezik in slovastvo

Letnik VIII, številka 1-2

Ljubljana, 25. novembra 1962

List izhaja od oktobra do maja vsakega 25. v mesecu (osem številok)

Izdaja ga Slavistično društvo v Ljubljani

Tiska Časopisno podjetje »Delo« v Ljubljani

Uprava revije »Jezik in slovastvo« (Ivo Graul) Ljubljana, Titova 11

Opremila inž. arh. Jakica Acceto

Ureja prof. Boris Merhar (Ljubljana, Ločnikarjeva 9) z uredniškim odborom

Rokopise in dopise pošiljajte na njegov naslov

Naročila in vplačila sprejema uprava revije »Jezik in slovastvo« v Ljubljani,  
Titova 11, tekoči račun pri NB 600-11-3-80 v Ljubljani

Letna naročnina 700 din, polletna 350, posamezna številka 100 din;

za dijake, ki dobivajo list pri poverjeniku, 500 din;

za tujino celoletna naročnina 1000 din

---

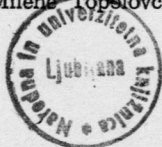
**Kdor poslane številke ne vrne v dveh tednih, ga štejemo za rednega naročnika!**

## Vsebina prve in druge številke

<b>Tine Logar</b> Današnje stanje in naloge slovenske dialektologije	1
<b>Boris Paternu</b> Mladi tok povojne slovenske lirike	6
<b>Helga Glusič</b> O slovenski povojni prozi	11
<b>Franc Zadavec</b> Slovenska povojna literarna kritika in esejistika	17
<b>Jože Toporišič</b> Razgledi po stilistiki in stilu	34
<b>Stane Suhadolnik in Marija Janežič</b> Plasti in pogostnost leksike	45
<b>Ocene, poročila, zapiski</b>	
<b>Viktor Smolej</b> Nekaj novih knjig o slovastvu NOB	49
<b>Vera Jager</b> Odgovor kritiku	53
<b>Joža Mahnič</b> Na obisku pri zamejskih Slovencih	59
<b>Milena Topolovec</b> Nekaj pripomb k ocenjevanju slavistovega dela v šoli	61
V. S. Občni zbor SDS na Bledu dne 5. oktobra 1962	62
Odbor Slavističnega društva Slovenije	64
Okvirne teme (platnice)	
Razpis natečaja (platnice)	

---

Članki v borgesu in prispevek Milene Topolovčeve so referati s slavističnega zborovanja na Bledu.



PO 1145/1963

Tine Logar

## DANAŠNJE STANJE IN NALOGE SLOVENSKE DIALEKTOLOGIJE

V Ramovševih *Dialektih*, ki so kot 7. knjiga njegove Historične gramatike slovenskega jezika izšli 1936. leta, se izraža stanje slovenske dialektologije pred drugo svetovno vojno. V tem delu je Ramovš uporabil v glavnem vse dotlej znane podatke o slovenskih narečjih, zlasti tudi rokopisne seminarske naloge univerz v Gradcu in Ljubljani o različnih slovenskih govorih, jih kritično pretresel, dodal svoje lastno gradivo in podal svoj opis in klasifikacijo slovenskih narečij, ki jih našteje več kot 40 in jih deli na 7 osnovnih dialektičnih baz. Le-tem je podlaga predvsem akustični vtis njihovih narečij in govorov v razmerju do narečij in govorov drugih dialektičnih baz.

Ramovševi Dialekti so kot del njegove Historične gramatike po svoji metodi izrazito *historično-razvojno* pisano delo, se pravi, Ramovš pri opisu vsakega narečja izhaja iz psl. stanja in zasleduje reflekse psl. glasov in oblik v njem. Vendar tudi v tem ni popolnoma sistematičen in izčrpen, kar je v škodo njegovemu delu. Zelo pomembni so Ramovševi Dialekti tudi zato, ker je z njimi uvedel v slovenska dialektološka zapisovanja in publikacije enoten transkripcijski sistem, ki ga pred njim Slovenci še nismo imeli. Na drugi strani pa bi v njih zaman iskali fonološko-strukturni opis slovenskih narečij in govorov z njihovimi *sedanjimi* vokalnimi, konzontanimi, kvantitetnimi, akcentuacijsko-intonacijskimi in morfološkimi sistemi ter njihovo medsebojno povezanost in funkcioniranje. Dialektologija te vrste bi sliko slovenskih narečij in njihovih strukturnih podobnosti in razločkov nedvomno prikazala v precej drugačni luči kot historično-razvojni opis — in predvsem te vrste dialektologijo se zdi, želi in pričakuje od nas mednarodna slavistična javnost.

Ko so Dialekti izšli, so se nam slovenskim slavistom zdeli, da je Ramovš v njih povedal vse, kar se je o slovenskih narečjih povedati dalo. Knjiga je pri nas doma, kjer smo bili razmeroma slabo razgledani v novejših lingvističnih prizadevanjih in smereh predvojne zahodne Evrope, vzbujala vtis znanstvene popolnosti in lingvistične preciznosti, ki ji ni v čem oporekati in kaj dodati. Drugače pa nanjo gledajo nekateri tuji slavisti, ki bi radi dobili v roke predvsem stvaren in popoln opis sedanjega stanja slovenskih narečij, ne glede na njihova historično-razvojna izhodišča.

Konec druge svetovne vojne pomeni tudi v slovenski dialektologiji začetek nove razvojne etape, namreč širje organiziranega in od družbe podpiranega dialektološkega dela. Medtem ko so se prej z dialektologijo ukvarjali samo red-

ki posamezni ljubitelji na svoje stroške, pa smo po vojni z organizacijo Inštituta za slovenski jezik pri SAZU dobili poseben oddelek za dialektologijo, ki se je kasneje preimenoval v dialektološko sekcijo. Osnovna in edina njena naloga je vsestransko proučevanje slovenskih narečij in govorov. Kot prvo in najvažnejšo nalogo pa je prvi upravnik Inštituta za slovenski jezik prof. Ramovš predvidel sistematično zbiranje dialektološkega gradiva za bodoči *Slovenski lingvistični atlas*.

Načrt za to delo je napravil sam Ramovš še med vojno. *Vprašalnica* ima okoli 800 vprašanj, med njimi tudi taka s celotnimi fleksijami samostalnikov, pridevnikov, zaimkov, števnikov in glagolov. Zato je v resnici število vprašanj mnogo višje in dosega v tem vprašalnici za lingvistično-geografsko proučevanje drugih slovanskih jezikov, kjer gre število vprašanj v nekaj tisoč, le da je tam vsaka oblika upoštevana kot posebno vprašanje s svojo tekočo številko. Od besednih vrst sta v Ramovševi vprašalnici razmeroma slabo zastopana pridevnik in glagol. V vsebinskem pogledu Ramovševa vprašalnica obsega osnovni besedni zaklad preprostega človeka v njegovi vsakdanji rabi. Razdeljena je na več logično si sledečih poglavij (človek in njegovo telo, hiša, vas, prazniki, orodje, živina, rastline, pokrajina, sorodstvo itd.), tako da je odgovore na vprašanja mogoče dobiti v logično usmerjanem pogovoru s krajevnim dialektičnim informatorjem.

*Mreža krajev*, kjer naj bi se ta vprašalnica izprašala in izpolnila, je gosta, saj obsega več kot 300 vnaprej predlaganih krajev po vsem slovenskem etničnem ozemlju. Kriterij za njihovo izbiro je bilo Ramovšu lastno poznanje slovenske dialektične problematike in pa upoštevanje dejstva, da je hribovit teren normalno tudi dialektično bolj razčlenjen kot ravnina. Zato so tam predvidene eksploracijske točke gostejše kot v ravninah. Vendar si eksploracijskih točk Ramovš ni mislil kot togo neizpremenljivih, temveč je končno odločitev glede izbire kraja prepustil izpraševalcu samemu: le-ta naj se po presoji na terenu odloči, ali bo zapisal govor v načrtu predvidenega kraja ali pa bo zaradi različnih okoliščin in razlogov zapisal govor sosednjega ali bližnjega kraja ali pa bo morebiti zapisovanje tod sploh opustil, ker bi ne prineslo nič bistveno novega in je torej zapis nepotreben. Zgodi pa se lahko, da bo v načrtu predvidenemu kraju moral dodati še novega, ker je to iz tega ali onega dialektološkega vzroka potrebno.

S temi splošnimi instrumenti in navodili se je zapisovanje slovenskih narečij začelo pred dobrimi 10 leti. V glavnem je bil s tem zaposlen en sam zapisovalec, ki je peš, s kolesom, vlakom in avtobusi prešel velik del Slovenije. Kasneje sta po nekaj govorov na Koroškem, Dolenjskem in Notranjskem zapisala še dva sodelavca. Zapis drugih zapisovalcev je večinoma omejen na njihov lastni govor. Po 10 letih dela je zapisanih okoli 200 krajevnih govorov, če pa upoštevamo še zapise študentov-slavistov, ki so pod strokovnim nadzorstvom in kontrolo zapisali svoje lastne govore ob pripravi dialektoloških seminarskih nalog, potem število zapisanih govorov presega 250. Neraziskana so doslej ostala v glavnem dialektološka področja izven meja republike Slovenije: Benečija, velik del Koroške in Porabje. Drugod, razen na Dolenjskem, je zapisovanje vsaj v glavnem končano in verjetno nadaljnje delo ne bo odkrilo nič bistveno novega.

Rezultati dosedanjega zapisovanja slovenskih narečij so bili nepričakovani in večkrat presenetljivi. O narečjih, o katerih smo dotlej mislili, da jih po Ramovševem delu že dobro poznamo, so se iz dneva v dan kopičila nova spoznanja in podrobnosti. *Hkrati s tem pa se je pred nami začela razgrinjati tudi slika njihovega postopnega nastajanja in drobljenja*. Kljub temu pa lahko rečemo, da je Ramovševa stavba slovenskih narečij v glavnem vzdržala vzkrižni ogenj dialektolo-

škega proučevanja za Slovenski lingvistični atlas, čeprav je doživela korekture, zraven pa se obogatila z mnogimi novimi podrobnostmi.

V tem kratkem pregledu bi rad omenil samo nekatere najvažnejše korekture, ki so jih v zadnjih letih doživeli Ramovševi Dialekti. Popolnoma pa moram to pot opustiti naštevanje mnogih podrobnosti in pojavov, ki doslej ali sploh še niso bili poznani in registrirani ali pa nismo poznali njihove geografske razširjenosti.

Osnovne korekture Ramovševih Dialektov so tele:

1. Po Ramovšu naj bi se po vsem Gorenjskem od Karavank in Julijskih Alp govorila krajevno malo različna gorenjščina. Dialektološko zapisovanje po gornji Savski dolini od Rateč do Kranjske gore pa je pokazalo, da se tod govori koroško-ziljska govornica z rahlimi prehodi v gorenjščino v Kranjski gori. Koroščina torej tod preko Karavank oziroma iz Kanalske doline sega v zgornjo Savsko dolino.

V nekem pogledu še bolj zanimiva pa je govornica *Dovjega* in *Mojstrane*, ki je v glavnem že gorenjska, vendar pa jo dva važna osnovna vokalna refleksa, namreč *ei* in *ou* za psl.  $\acute{e}$  in  $\bar{o}$ , ločita od nje in jo družita s slovenskimi jugovzhodnimi narečji (sn $\acute{e}$ i $\chi$ , r $\acute{o}$ u $\chi$ ). Ta nenavadni pojav si lahko razlagamo na dva načina: ali sta ta dva refleksa sled neke zelo stare kolonizacije *Dovjega* s prebivalci, ki so za  $\acute{e}$  in  $\bar{o}$  govorili *ei* in *ou*, pri čemer prihajajo teoretično in zgodovinsko v poštev zlasti Dolenjci, ali pa sta ostanka nekoč povsod po Gorenjskem razširjenih *ei* in *ou* za stara  $\acute{e}$  in  $\bar{o}$ . Glede na vse, kar danes že vemo o postanku gorenjskega monoftongičnega sistema, se mi zdi sedaj ta druga domneva celo bolj verjetna, čeprav tudi prva razlaga ni nemogoča.

2. Delo za SLA je pojasnilo tudi *problem gorenjskega in knjižnega monoftongičnega vokalnega sistema*. Prof. Ramovš je bil mnenja, da sta gorenjska  $\bar{e}$  in  $\bar{o}$  za  $\acute{e}$  in  $\bar{o}$  nekakšna arhaizma in da se nista podobno kot v koroščini diftongirala naprej v *ie*, *uo* zato, ker naj bi bile gorenjske dolžine po naravi krajše od koroških ali dolenjskih. Povojna raziskovanja pa so dokazala, da je ta hipoteza nevzdržna, kajti pokazalo se je, da so monoftongi tipa  $\bar{e}$  in  $\bar{o}$  za stara  $\acute{e}$  in  $\bar{o}$ , kjerkoli jih govore, povsod sekundaren, mlajši produkt monoftongizacije starejših *ei* in *ou*. Najčešče je do njih prihajalo ob stičišču dialektičnih pasov z *ie/uo* in  $\acute{e}/\bar{o}$  za stara  $\acute{e}$  in  $\bar{o}$ . Vendar so tudi spontane monoftongizacije zelo pogoste. Ponekod po Slovenskem (Istra, Prlekija, ob Sotli) pa gre verjetno tudi za vpliv sosednjih srbohrv. narečij ali celo za srbohrv. razvoj. Glede na to ugotovitev lahko z gotovostjo računamo, da sta se v starejši dobi tudi po Gorenjskem govorila *ei* in *ou*. Iz enakega razvoja lahko izhajamo tudi v selškem in horjulskem narečju. *Današnja gorenjščina je torej v starejši dobi po vsej verjetnosti spadala med slovenska južno-vzhodna, ne pa med severozahodna narečja*, kot je mislil prof. Ramovš. V kasnejši dobi pa je morala doživeti intenziven vpliv severozahodnih narečij, razen tega pa je morebiti ravno zaradi stika z njimi monoftongizirala stara *ei* in *ou* v  $\bar{e}$  in  $\bar{o}$ .

3. Zelo pomembno korekturo je doživela tudi gorenjska govornica v *srednji Tuhinjski dolini*. Podobno kot na *Dovjem* se tudi tod govorita za  $\acute{e}$  in  $\bar{o}$  diftonga *ei* in *ou*, medtem ko tako zahodno kot tudi vzhodno odtod govore  $\bar{e}$  in  $\bar{o}$ . Pač pa sta *ei* in *ou* značilna za centralno štajersčino, s katero je tuhinjsko govornico v starejši dobi treba vezati. Več kot verjetno, da ne rečem nedvomno je, da sta tuhinjska *ei* in *ou* arhaična ostanka v starejši dobi po vsej Tuhinjski dolini razširjenih refleksov, kakršne govore po osrednjem štajerskem, po Pohorju, Kozjaku in so ju nekoč oba nedvomno govorili tudi po Dolenjskem in Notranjskem.

Glede na to z vso pravico govorim o štajerskem ali še bolje južnovzhodnem dialektičnem substratu današnje tuhinjske govorice.

4. Spremenila se je tudi naša podoba o govorici *Savinjske doline*. Medtem ko je Ramovš tod računal z enim samim narečjem, pa moramo po vsem, kar nam je sedaj znanega o govorih Savinjske doline, računati vsaj z dvema zelo različnima, čeprav genetično bliže sorodnima narečjema: z *gornjesavinjskim*, ki mu je razvojno izhodišče štajerska pohorščina, ter *srednjesavinjskim*, ki je razvojno ožje povezano z osrednjo štajersščino. V obeh pa je monoftongični vokalni sistem sekundaren, produkt monoftongizacije diftongov kot v gorenjščini. Vsekakor pa je gornja savinjščina, ki se govori ob Savinji in Dretni od Mozirja navzgor do Luč na teritoriju nekdanjega benediktinskega samostana v Gornjem gradu, razvojno mnogo bolj arhaična kot srednja savinjščina. Govor *Solčave* pa se od nje zelo loči in se ožje navezuje na sosednje koroške govore.

5. Nov opis in razlago so doživeli tudi *štajerski govori med Savinjo in Sotlo južno od Boča in Konjiške gore*. Tudi tu gre za nadaljnjo preobrazbo prvotne centralnoštajerske dialektične osnove, ob spodnji Sotli pa deloma tudi za vpliv sosednjih hrvatskih govorov.

6. O *pohorsko-kozjaškem govoru* je Ramovš mislil, da se govori tudi po severnih pobočjih Pohorja do Drave. Delo za SLA pa je pokazalo, da Drava ni meja med koroškim remšniškim in štajerskim pohorskim narečjem, temveč da se remšniški podobna govorica govori tudi po severnih pobočjih Pohorja skoraj do Ruš. Pohorje torej v dialektičnem pogledu ni enoten prostor, kot je mislil Ramovš. Dialektološko delo na tem terenu je nadalje osvetlilo tudi kronologijo osnovne dialektizacije slovenskega jezika, ki sega nazaj v 12. stol., ko moramo nedvomno že računati z dvema ostro ločenima slovenskima dialektičnima teritorijema.

7. Tudi dialektološko delo po slovenskem zahodu je odkrilo mnogo novih pogledov. Predvsem se je pokazalo, da je teritorij *notranjskega narečja* mnogo večji, kot je mislil Ramovš. Na eni strani sega na Krasu precej čez kranjsko-goriško deželno mejo, ki naj bi bila po Ramovšu meja med kraščino in notranjščino, na drugi strani pa je tudi vse *področje Brkinov* še notranjsko, medtem ko jim je Ramovš pripisal posebno narečje, ki ga je imenoval brkinsko istrsko, vendar pa ga je opremil z napačno karakteristiko, kajti po Brkinih se govori prava, iz kraja v kraj malo različna notranjščina, ki jo je pred nekaj leti v svoji disertaciji podrobno opisal tudi Jakob Rigler.

8. Hkrati se je tudi pokazalo, da *kraško narečje* pravzaprav ni prvotna, zelo stara tvorba, temveč da je nastalo po intenzivnem prekrivanju starejše arhaičnejše beneškoslovenske oziroma zahodne slovenske dialektične osnove z notranjščino, ki je prodirala proti zahodu. Današnja kraščina tako združuje v sebi arhaične zahodne in mlajše notranjske dialektične posebnosti. Po vsem, kar nam je razkril povojni študij slovenskih govorov po Krasu in Istri, lahko trdimo, da je imela notranjščina zelo veliko ekspanzivno moč in da si je intenzivno asimilirala bolj arhaične zahodne govore. Notranjci so tako sčasoma prodrli vse do morja pri Trstu in Kopru.

9. Novo osvetlitev, klasifikacijo in poskus razlage so doživeli tudi slovenski govori v *Istri v zaledju Kopra, Izole in Pirana*, koder govore dve precej različni narečji (Malecki ju je imenoval dekansko in pomjansko), v okolici Kubeda pa je govorica taka kot na Notranjskem.

10. Zelo pomembno revizijo je doživelo *briško narečje*, ki ga moramo poslej deliti na govorico visokih Brd, zelo podobno tisti ob srednji Soči in na Banjščicah, ter govorico nizkih Brd. Za prvo je zlasti značilna izguba mnogih končnic v

nominalni sklanji in nastanek slovenske dialektične metatonije, vzročno očitno povezane s fonetično izgubo končnic. Ta pojav je zanimiv tudi za primerjalno slovensko lingvistiko.

11. Nov opis in klasifikacijo so končno doživeli tudi govori v *Beli Krajini*. V tej zvezi naj poudarim samo to, da so govori v okolici Semiča, Črnomlja in Metlike čisto slovenski, taki, kakršne nahajamo na Dolenjskem tostran Gorjancev, le da so se tod izgubili intonacijski razločki in so nastali nekateri akcentski premiki, ki jih dolenjščina ne pozna.

12. Zelo zanimivo osvetlitev je doživel tudi govor *Solkana* in okolice. Nedvomno je, da so se v teh krajih in sploh ob srednji Soči nosni vokali obdržali zelo dolgo, morebiti do najnovejšega časa.

13. V letošnjem septembru so bili po več kot 80 letih spet sistematično preiskani in zapisani *rezijanski govori v Solbici, na Njivi, v Osojanah in na Beli*. Zbrano gradivo je dragoceno in je odkrilo tudi nekaj stvari, ki doslej nismo vedeli zanje. Zlasti moram poudariti, da rezijanščina ne pozna fonološke intonacije in kvantitete, čeprav v govoru kvantitetni in intonacijski razločki obstoje. Zdi se tudi, da sta se zasopla *e* in *o* združila v en sam fonem.

Našel sem samo nekatere pomembnejše izsledke, do katerih je slovenska dialektologija prihajala sprti ob delu za SLA.

Povojna slovenska dialektologija pa se ni razvijala samo ob delu za lingvistični atlas. *Dialektološke ekipe* Inštituta za slovenski jezik so v zadnjih 10 letih preiskale obsežna področja *Pivke, Brkinov, okolice Postojne, zgornje Vipavske doline, zgornje Soške doline in okolice Črne na Koroškem*. Celotno gradivo je preneseno v kartoteko in deloma tudi že obdelano in objavljeno (Pivka).

Drugo zelo pomembno delo dialektološke sekcije je *ustvarjanje magnetofonskega arhiva slovenskih narečij*. Tudi v tem je sekcija dosegla že velike uspehe in zbrala magnetofonske posnetke skoraj vseh slovenskih govorov. Posebno dragoceni so posnetki mnogih koroških in rezijanskih slovenskih govorov, o katerih smo imeli doslej razmeroma malo originalnih zapisov ali pa so bili le-ti že zastareli.

Nadvse skrben opis in dragoceno obdelavo so po vojni doživeli *južnonotranjski*, predvsem *brkinski* govori, ki jim je posvetil svojo disertacijo *Jakob Rigler*. Temu opisu južnonotranjskega glasoslovja bo težko dodati kaj bistveno novega. Škoda le, da disertacija ni zajela tudi oblikoslovja in sintakse.

Razen v dialektološki sekciji je raziskovanje slovenskih narečij potekalo tudi v seminarju za historično gramatiko in dialektologijo univerze v Ljubljani. Tu so študentje-slavisti v zadnjih letih zbrali mnogo dragocenega gradiva o slovenskih govorih od Prekmurja do Trsta. Nastalo je tudi na desetine včasih zelo skrbno, na osnovi bogatega gradiva napisanih nalog, ki so pogosto odkrile nove podrobnosti o slovenskih govorih. Razen tega pa je tudi izven dialektološke sekcije in seminarja izšlo nekaj pomembnih dialektoloških prispevkov in opisov. Tu bi zlasti poudaril *originalno in metodološko zelo dragoceno* s stališča fonologije napisano *Toporišičevo* razpravo »*Vokalizem moščanskega govora v brežiškem Posavju*« in *Jesenovčev* opis škofjeloškega govora.

Za konec bi rad formuliral nekatere osnovne naloge slovenske dialektologije:

1. Nadaljevati in zaključiti je treba zapisovanje slovenskih narečij za SLA, zlasti na Koroškem, v Benečiji in Porabju. Hkrati je treba nadaljevati poskusno kartografiranje zbranega gradiva, ki se je začelo že pred leti.

2. Še naprej je treba bogatiti arhiv magnetofonskih posnetkov slovenskih narečij.

3. Pripraviti je treba hrestomatijo slovenskih dialektičnih tekstov.

4. Misлити je treba na pripravo nove slovenske dialektologije, ki naj bi slovenska narečja predstavila tudi s fonološko strukturnega vidika, zraven pa seveda upoštevala historično razvojna izhodišča.

5. Še naprej bo treba sodelovati pri pripravah in izdelavi poskusnega in velikega slovanskega lingvističnega atlasa, ki postaja v zadnjih letih ena od osnovnih nalog slavistike.

6. Lotiti se bo treba tudi zbiranja regionalnih dialektičnih slovarjev, kjer je naše delo komaj začeto.

7. Pripravljati bi bilo treba monografije o posameznih zanimivejših narečjih in skupinah narečij.

*Boris Paternu*

## MLADI TOK POVOJNE SLOVENSKE LIRIKE

### POGLAVITNI VIR INSPIRACIJE — NEPOSREDNA VOJNA PRETEKLOST

Slovenska povojna lirika, v katero je zelo razločno ujet poglavitni razvojni ritem celotne književnosti, ima tri vidnejša obdobja.

Prvo obdobje sodi v leta 1945—1948.

Glavni inspiracijski vir te lirike je bilo še dogajanje v neposredni vojni preteklosti. Dogajanje, ki je pomembno v svojem človeškem uporu in trpljenju, upanju in zmagi. Pretres je bil tolikšen, da je potegnil vase tako rekoč sleherno individualno usodo. Saj smo bili Slovenci kot narod od fizično najmočnejših evropskih sil obsojeni na likvidacijo. To doživetje, v vseh svojih variantah — od partizanske do preganjanj in taborišč smrti — je postalo osrednji vir pesniške izpovedi. Ob njem so se srečali pesniki vseh živih generacij in vseh nekdanjih literarnih smeri: od *Otona Župančiča* (1878) do *Ivana Minattiya* (1924). Nikoli še ni bilo obdobja, ki bi tako močno integriralo pesniške sile in jih povežalo s komaj prestano usodo skupnosti. Druga bistvena lastnost te lirike je bil tako imenovani perspektivizem. Tudi najbolj mračne in grozljive situacije imajo v sebi ali v bližnjem kontekstu svoj svetli ton izhoda. Ton, ki pomeni pokončno, čeprav včasih utrujeno ali zastrto vero v smisel človekove eksistence. Slika sveta je kljub vsem grozodejstvom nekje v bistvu razumna, smiselna in človeka vredna. Tretja lastnost te poezije je v njenem preprostem, na vse strani odprtem in jasnem izrazu. Komunikativna vez med poezijo in širšim krogom ljudi je bila trdna. Med svetom poezije in svetom resničnosti ni bilo neke globlje razdalje ali odtujitve. Tudi jezik je bil ujet v mrežo nedvoumnega slovarja in logičnih sintaktičnih zvez. Kljub vsej svoji figurativnosti se pesniška beseda ni nikoli docela odtrgala od sistema običajnega jezikovnega sporočanja. Seveda je šlo v okviru te, v bistvu realistične poetike za zelo različne stilne variante, vse od posnemanja ljudske pesmi pa do impresionistične, simbolistične in ekspresionistične tehnike pesniškega izražanja. Vendar je značilno, da so vsi ti različni stilni elementi obrusili svoje skrajnosti in se ujeli v meje realističnega sloga, realističnega seveda v širšem pomenu besede. Novega samostojnega stila



to obdobje ni dalo, čeprav nam pozorna analiza nekaterih avtorjev ali pesmi, zlasti balad, pokaže, da so v njih prisotne že nekatere vsebinske ter stilne sestavine bodoče, moderne lirike.

## ODPOR PROTI BIROKRATSKIM IN UTILITARNIM RECEPTOM V UMETNOSTI

Drugo obdobje — z njim se v resnici začenja sodobna lirika, ki ni več obrnjena v zgodovino — bi lahko postavili nekako v leta 1949—1957.

V tem času se odločilno oblikuje in dokaj enotno nastopi prva mlajša skupina povojnih pesnikov, rojenih v letih 1925—1931: *Kajetan Kovič*, *Ciril Zlobec*, *Janez Menart*, *Tone Pavček*. Njihovo zelo vidno afirmacijo je prineslo leto 1953, ko so izdali skupno pesniško zbirko z naslovom *Pesmi štirih*. Knjiga je v povojni liriki uveljavila vrsto novih pojavov in je s svojimi uvodnimi izjavami o poeziji pomenila tudi očiten odpor proti birokratskim ter utilitarnim pogledom na besedno umetnost. Inspiracijski vir ustvarjanja so štirje pesniki premaknili spet v izrazito subjektivne plasti doživljanja, v usodo posameznika. Njihov izrazitejši predhodnik v tem je bila Ada Škerl (1924), ki je že leta 1949 izdala knjigo pesmi z značilnim naslovom *Senca v srcu*. Tudi razmerje med človekom in resničnostjo v Pesmih štirih ni več skladno, še manj apologetsko, temveč nemirno in notranje napeto. Iz konfliktov in depresije se vsi štirje zatekajo v iracionalne, romantično obarvane perspektive. V nostalgijo po izgubljenem otroštvu in po mladostnih sanjah. V ljubezensko hrepenenje. V čistoto narave. In deloma h kretnjam subjektivistične revolte, ki pa nima stvarnega cilja. Svoje zglede je ta skupina našla predvsem v obeh romantičnih valovih starejše slovenske lirike, zlasti se je oprla na tradicijo moderne. Znatna je tudi notranja afiniteta te skupine do Villona, Byrona, Puškina, Máché, Leopardija, Tjutčeva, Bloka, Jesenina. Toda subjektivizacija in iracionalizem, ki so ju uvajali v liriko, sta bila še vedno močno zadržana, nadzorovana z razumom. Disonance ne dosežejo tistih razsežnosti, da bi razbile racionalno sliko sveta. Težnja k svobodnemu verzju ter podzavestnemu ritmu se okrepi, vendar je še zajezena v vizualno, avditivno in miselno disciplino. Komunikacije s širšim zaledjem bralcev ta poezija še ni natgala, čeprav je izrazito osebna. Vsa ta načela je pred javnostjo razložil *Kovič* v svojem *Pogovoru o poeziji* v *Obzorniku* 1954.

V marsičem se skupini štirih v petdesetih letih približata tudi nekdanja mlada partizanska pesnika *Peter Levec* (1923) in *Ivan Minatti* (1924), prvi z zbirko *Zeleni val* (1954), drugi z zbirko *Pa bo pomlad prišla* (1955). Na svoj način se v to doživljajsko vzdušje vključuje po letu 1949 še *Lojze Krakar* (1926) in kasneje *France Pibernik* (1928) z *Bregovi ulice* (1960).

Do leta 1958 se avtorji *Pesmi štirih* že vsi uveljavijo s samostojnimi pesniškimi zbirkami, ki ostreje predstavijo njihov notranji obraz in kažejo nadaljnji razvoj v smer moderne lirike (*Menart: Prva jesen*, 1955; *Časopisni stihi*, 1960; *Kovič: Prezgodnji dan*, 1956; *Korenine vetra*, 1961; *Zlobec: Pobeglo otroštvo*, 1957; *Ljubezen*, 1958; *Pavček: Sanje živijo dalje*, 1958). Tudi prevajalska pozornost te skupine in njej najbližjih se postopoma obrača v nove smeri (Whitman, Benn, Ahmatova, Pasternak, Jevtušenko in sploh moderna sovjetska, poljska, hrvaška, srbska in makedonska poezija).

## STOPNJEVANA TESNOBA, OSAMLJENOST IN UTRUJENOST

Toda z letom 1958 lahko začnemo že tretje razvojno obdobje slovenske povojne lirike.

Tedaj namreč zelo očitno nastopi drugi mladi val lirikov, rojenih v letih 1929 do 34. To so *Dane Zajc*, *Veno Taufer*, *Gregor Strniša* in *Saša Vegri*. V razdobju 1958 do 1959 izda že vsak svojo pesniško zbirko: *Zajc*, *Požgana trava* (1958), *Taufer*, *Svinčene zvezde* (1958), *Vegrijeva*, *Mesečni konj* (1958) in *Strniša*, *Mozaiki* (1959). Zajc in Vegrijeva sta nato v letu 1961 poslala v javnost še dve knjigi lirike (*Jezik iz zemlje*, *Naplavljeni plen*).

Značilno za to drugo četvorico je, da je še bolj individualizirana. Vendar ima tudi ta nemirni val svoj skupni notranji ritem. Ena izmed njihovih skupnih biografskih lastnosti je dejstvo, da se je vojna zarezala še v njihovo otroštvo, ki grozot in trpljenja ni zmoglo osmisliti.

Kljub izjemnim situacijam je bistvo njihovega doživljanja sveta v močno stopnjevani tesnobi, osamljenosti in odtujenosti. Ta doživetja se gibljejo na črti dveh skrajnosti: v popolnem podleganju ali v popolni individualistični revolti. Notranja perspektiva luči izginja in velikokrat izgine, čeprav pri nobenem izmed njih docela. Prisotna je najčešče v rahlem abstraktnem hrepenenju, ki pa je zastrito in brez patetike. Ali pa je prisotna v morebitnem hotenju, da naj prizori razpadanja, prizori surovega in gnusnega sami po sebi vzbude obrat k nasprotnemu. To je že lirika deromantizirane romantike. Slika sveta izgublja konkretne oblike ali pa utone v njihovi krutosti. V obeh primerih pa izgublja razumno podobo. Ukrivlja se v groteskno vizijo absurda, strahu in groze. Razpon predstav postaja zelo razsežen in niha med skrajnostmi: od gotsko mističnih rekvizitov do gnusnih pojavov animaličnega sveta, od izrazito abstraktnih formulacij do njihove skrajne objektivizacije v materialni konkretnosti živali, predmetov, kovin itd. Tej strukturi ustreza tudi izraz, ki se razvija v smer asociativno svobodne sintakse in metaforike. Komunikativni most do ljudi postaja ozek ali se že prelomi. Čeprav je njihova lirika še vključena v krog tiste poezije, ki ji je izpoved velika notranja potreba, in se v tem pogledu loči od skrajnosti tako imenovanega evropskega »avantgardizma«. V artistično smer v glavnem še ne teži, čeprav bi posamezne pojave že lahko uvrstili tudi na to področje. Skupina se je tu in tam oprla na domačo ekspresionistično preteklost in zahodno surrealistično tradicijo. Posebno viden je *Lorcov* vpliv. Nekateri odmevi pa prihajajo iz sodobne moderne lirike pri Hrvatih in Srbih. Vsekakor je treba priznati, da je omenjena skupina znatno razširila možnosti lirskega doživljanja in izražanja ter dala vrsto umetniško pomembnih tekstov.

Ob drugi val mlade lirike bi mogli uvrstiti še nekaj imen, med njimi ni moč prežreti *Pavleta Zidarja* z zbirko *Kaplje ognjene* (1960).

Temni ton, lahko bi rekli pesimizem slovenske poezije, ki se je prvič globoko oglasil že v *Prešernovih* Sonetih nesreče, je pri tej skupini lirikov dosegel svoj vrh, razvil notranje disonance nekam do meja skrajnih možnosti. V razmeroma kratkem povojnem času je osnovno življenjsko razpoloženje naše lirike prehodilo pošastno razdaljo. Razdaljo, ki je med dvema zbirkami z zgovornimi in naravnost paradoksnimi naslovi: to je *Župančičev Zimzelen pod snegom* (1945) in *Zajčeva Požgana trava* (1958). Kje so vzroki tako poraznega loka, bo treba še raziskati. Ali je to zadnja duhovna dajatev vojni, ki je zaorala v otroški svet sodobnega rodu? Ali je morda zgodnja utrujenost sredi naglih sprememb, težav in protislovij v ritmu povojnih let? Ali je to samo novi črni val zagona proti vsemu obupnemu znotraj človeka? Ali je to še stari, izvirni greh slovenske poezije, ki ga je Brnčič nekoč imenoval: strah pred stvarnostjo? Strah, povezan z eksistencialistično filozofijo absurda na današnjem zahodu?

Toda kljub skrajnje depresivnim vizijam sveta in kljub neomejenemu poglobljanju v razkrojena stanja sodobnega človeka intelektualca je iz ozadja čutiti razbolelo prizadetost nad takim stanjem samim. Zato bo šele bodočnost pokazala, koliko je v tem procesu agonije starega in koliko začetek nečesa novega!

#### PRIZADEVANJA PO PREMAGOVANJU ODTUJENOSTI

Toda vse kaže, da se v najnovejšem času ta črno nemirni tok začenja rahlo umirjati ali celo razkrajati. Najmlajši pesniki, ki s svojimi prvimi zbirkami stopajo pred javnost v letih 1961 in 1962, že kot skupina bolj ali manj očitno prestopajo stanja notranje poraženosti na vseh njenih skrajnjih točkah.

Če omenimo vidnejša imena, so to: *Valentin Cundrič* (1938), *Marijan Kramberger* (1938) in *Niko Grafenauer* (1940). V marsičem bi tem trem lahko pridružili tudi *Franceta Forstneriča* (1933). Kljub znatnim razlikam, ki so med njimi, je neutajljiva tudi vrsta bistvenih skupnih potez.

Velik del njihove poezije se še vedno hrani iz razbolele potrtosti, iz tesnobe osamljenosti in razklanosti s svetom ter samim seboj. Seveda se ta stanja pri vsakem izmed njih dogajajo na drugačni doživljajski ravni in v mejah različne umetniške zmogljivosti, ki marsikdaj kaže še močne znake začetništva. Vendar se pri vseh pokažejo doživetja in spoznanja, ki hočejo preseči in že presežejo svoje podleganje ali tako imenovano odtujenost. Iz resignacije se najteže izvija *Forstnerič* (*Zelena ječa*, 1961). *Cundrič* se v obeh zbirkah (*Krotko jutro*, *Pojoči grm*, 1961) z vso emotivno voljo rešuje v svoj »čarobni svet«. V naravo, vso presvetljeno s »svileno lučjo«, v pokrajino, ki jo vso prepóje z »mehkimi notami« nenačetelega, vedrega zanosa. Srce »zapre... pred divjim jokom« in »poje zelene pesmi drevesom iz dlani«. Njegov beg v večno »otročstvo« dobiva včasih že programski poudarek. V neki pesmi vzklika: »V mojih očeh ni nožev.« Tudi *Grafenauer* (*Večer pred praznikom*, 1962) se iz utrujene razvrzanosti zateka v »negibni mir« pokrajine, v mir, ki mu je »razkošni blagoslov« in ki mu »dušo spremeni v cvet«. Znotraj narave in stvari odkriva svet obzirne mehkoobe, nežnosti in poezije. Ali pa krene k »lučik« in »slasti« bolj resničnega in bolj prvinskega bivanja, tudi v slast razdajanja drugim. Na najbolj izviren in resnično presunljiv način pa se iz melanholije obupa trga *Kramberger* (*Pesmi 1961*, izšle 1962). Svojo poraženost obvladuje z nenavadno močno intelektualno silo, ki pa ni zgolj ratio in izza katere stoji prvinski upor človeškega ponosa. Po drugi strani pa lastno, prav tako močno intelektualno skeptso, trdo skorjo nezaupljivega, na vse strani popadljivega dvoma postopoma odpira zatajevanim vrednotam in najbolj nežnim čustvom. Čustvom neskajlene ljubezni, radosti in upanja (*Oda upanju*). Njegova hladna odtujenost se večkrat zlomi in spremeni v intimno, čeprav nenaivno sožitje z vsem, kar ga obdaja. Svet in množica mu spet postajata— »topla dlan«.

Tudi v pesniški izraz prinaša ta skupina neke nove težnje. Pri prvih treh se komplicirana in večkrat skrajnje prizadevna metaforika, ki ima močne korenine v domači ali tuji ekspresionistični in surrealistični tradiciji (Udovič, A. Vodnik, Jarc, Lorca), poenostavlja, postaja notranje skladnejša in bolj preprosta. Pri *Krambergerju* opazimo svojevrstno težnjo v zelo neposreden pogovorni ton, ki pa je kljub navidezni enostavnosti na zahtevni intelektualni ravni.

Naštete značilnosti, ki se kažejo v vsebini in izrazu te pesniške skupine, opravičujejo domnevo, da gre za prehod v novo obdobje naše lirike, čeprav so na njej še neizbrisna znamenja predhodnega vala in hkrati začetništva.

## TEŽNJA V NOVO SMER PRI SREDNJI IN STAREJŠI PESNIŠKI GENERACIJI

Tak bi bil v strnjenih in zato nekoliko poenostavljenih potezah razvojni tok slovenske povojne lirike ter njenega premika v nove smeri. Premika po letu 1948, ki je bil najbolj spontan in neposreden pri mlajšem pesniškem rodu, zato smo ga najprej pokazali na njem.

Podoben proces je potekal in poteka tudi v liriki srednje oziroma starejše generacije. Ponekod je bil prav tako intenziven in celo bolj zavestno oprt na poznavanje in odobravanje moderne pesniške tradicije od Baudelairja naprej. Le da je bil sprva nekoliko manj neposreden. Poleg tega so nekateri izmed teh pesnikov imeli korenine še v ekspresionistični preteklosti, tako da so po vojnem »realističnem intermezzu« razmeroma mirno lahko navezali na svoja nekdanja izhodišča. Če so se mladi zavedali ali ne, nanje je zelo močno učinkoval tudi sunek s te strani.

Težnja v novo smer se je pri nekaterih predstavnikih srednjega, danes že starejšega rodu najprej pokazala v prevajanju tistih pesnikov, ki so predstavljali zelo vidna imena v razvoju evropskega modernizma. Po navadi so prevode spremljali zapiski ali eseji o pesniški praksi tujih avtorjev. Najizrazitejši posrednik evropske, zlasti romanske moderne poezije je bil *Jože Udovič*. Že v letu 1947 naletimo po revijah na njegove prevode Aragona in Lorca. Leta 1953 nato objavlja v *Naši sodobnosti* Baudelairja, Mallarméja, Verlaina, Rimbauda, Valéryja in Rilkeja. Leta 1957 njegove ponovne prevode Baudelairja pomnožita pesnika *Božo Vodusek* in *Cene Vipotnik*. Udovič sega tudi po Nazorju, Krklecu in Tadijanoviću, toda osrednjo prevajalsko pozornost je posvetil španskemu liriku Lorcu. Leta 1958 izda obsežno knjigo njegovih verzov pod naslovom *Pesem hoče biti luč*. Izbor je dopolnil s tehtnim esejem. V naslednjih letih slede še prevodi iz sodobnega angleškega pesnika Dylana Thomasa (*Naša sodobnost* 1958, 1962) in Francoza S. J. Persa (1962). Bistveno hotenje Udovičevih esejističnih zapisov ob prevodih je kazalo v surrealistično izrazno smer. S svojim teoretičnim konceptom je docela neposredno nastopil leta 1957, ko se je v *Naši sodobnosti* vrsta pesnikov njegovega rodu bolj ali manj jasno izpovedala za načela tako imenovane moderne poezije ter tako dala svoj prispevek k takratni splošni jugoslovanski polemiki o problemu realizem-modernizmu. Podobno smer, čeprav v svoji varianti, sta od leta 1951 naprej zastopali reviji mladih *Beseda* in *Revija* 57.

Iskanje novih poti ob prelomu, ki postaja vidnejši leta 1949, je bilo za to generacijo v mnogočem odvisno od njenih nekdanjih, po večini že predvojnih miselnih ter pesniških izhodišč. Tu naj omenim samo nekaj najbolj vidnih imen. *Matej Bor* (r. 1913) predstavlja po vojni izrazit primer postopnega in zadržanega razvoja slovenske lirike od njenega partizanskega jedra v področja docela osebne problematike, od objektivnega stila vojne poezije do sodobne izrazne tehnike, pri čemer pa ostaja pesnikova trajna lastnost aktualno humanistična revolta proti mnogim družbenim pojavom, ki v malem in velikem svetu ogrožajo človečnost ter človeštvo (*Pesmi*, 1946; *Bršljan nad jezom*, 1951; *Sled naših senc*, 1958). *Vipotnikova* (r. 1914) knjiga *Pesmi Drevo na samem* (1956) kaže, kako se njen avtor — po »realističnem« intermezzu svoje vojne poezije, ki predstavlja kvalitetno in kompozicijsko središče zbirke — spet vrača v bližino svojih nekdanjih ekspresionistično zastavljenih izhodišč in jih skuša premakniti v sodobni čas. *Jože Udovič* (r. 1912) pa je predvojno pesniško pot začel nekje na nemirnem razpotju ekspresionizma in uporne stvarnosti. Ta dvojnost je nekako z letom 1949 pri njem znova močno zaživela, čeprav na novi razvojni ravni. Prav zaradi te notranje razpetosti, ki tudi v vojnem in prvem povojnem obdobju ni docela prenehala, je Udovič tisti predstavnik predvojnega

rodu, ki je ob novem prelomu ostal najbolj odprt sunkom časa, tudi skrajnim. Tako so v njegovo pesniško delo dejansko ujete vse bistvene razvojne stopnje povojne slovenske lirike, četudi v mejah svojevrstne osebnosti. Pozornejši prikaz njegove lirike nam zato razen čisto individualnih značilnosti osvetli tudi obravnavano splošno smer razvoja, prav tako pa opozarja na osrednji problem naše neposredno sodobne poezije. Mimo tega se danes že da trditi, da je prav Udovič tisti avtor, ki je s svojo pesniško prakso in teorijo zelo močno vplival na mlado liriko, zlasti na njen drugi ter zadnji val.

*Helga Glušič*

## O SLOVENSKI POVOJNI PROZI

Podati razvoj slovenske proze od leta 1945 do danes je dovolj zahtevna in še bolj odgovorna naloga. Čeprav se je v času sedemnajstih let prav gotovo že izoblikovala določena razvojna črta prozne ustvarjalnosti, je vendarle pred nami vrsta dejstev, ki nas lahko ovirajo pri objektivni sodbi o tem razdobju.

Dejstvo, da teh sedemnajstih let ustvarjanja ne moremo obravnavati kot neke zaključene enote, kot nekega v sebi že dozorelega in enotnega telesa, močno otežkoča jasen pogled in dokončne sodbe o prozi te dobe. Poleg tega smo kot priče literarnih dogodkov neposredno prizadeti pri nekaterih problemih sodobnega ustvarjanja — to pa je rezultatu analize prej v škodo kot v korist.

Da bi objektivneje presodili literarno dogajanje tega časa, njegove umetniške dosežke, vrhove njegovega razvoja in silnice, ki so povzročale spremembe v njem, moramo razumeti to obdobje kot razmeroma dolgo trajajoče iskanje ustreznega izraza za umetniško oblikovanje bogate revolucijske in narodnoosvobodilne tematike in za upodobitev problemov sodobne družbe in sodobnega človeka.

Le s temeljito analizo gradiva se je mogoče približati objektivni sodbi o literarnem obdobju in se tako izogniti splošnim sodbam in skrajnostim v pozitivnem ali negativnem pogledu. Jasno je, da v obliki referata in v za to določenem času ni mogoče ustvariti celotnega pregleda, čeprav gre tu le za prozo. Zato je potrebno izluščiti iz celotnega gradiva posamezne elemente, ki v sebi združujejo več ali manj pomembnih značilnosti za posamezne razvojne stopnje. Na osnovi teh elementov bom poskušala razložiti poglobitve stopnje razvoja in značilne novosti v povojni slovenski prozi, ki dajejo razvoju smer in vzgon.

Tradicija socialnega realizma v slovenski prozi tridesetih let je v prvih povojnih letih prevladovala in postala tudi osnova za nadaljnji razvoj v smeri socialističnega realizma.

Oblikovanje novega družbenega reda po končani vojni je zahtevalo odločen obračun z zastarelimi, ideološko negativnimi in pridobitvam revolucije nasprotnimi težnjami. Tej zahtevi je sledila tudi umetnost, ki je oblikovala neposredne vtise iz pravkar minulega obdobja zgodovine slovenskega človeka. Naloga umetnosti v tem zgodovinskem prevratnem času je bila: seznaniti z novo stvarnostjo čimširše ljudske množice, jih pritegniti k obnovi in izgradnji novega družbenega reda in jih s tem iztrgati iz globoko vsajenih tradicionalnih oblik medsebojnih odnosov. Prozo prvih povojnih let zato karakterizira preprosta, estetsko bolj ali manj neizdelana oblika. Težnja po idejni jasnosti je zavajala avtorje v jasno ten-

denčnost na osnovi fabulativne razgibanosti in manj na osnovi poglobljanja v moralno etične probleme medvojnega človeka. Pod močnim vplivom sovjetskega socialističnega realizma so se oblikovali romani o ljudski oblasti, o novih oblikah izgradnje naše vasi in o novih perspektivah človeka v socialistični družbeni ureditvi.

Veličastnost doživetij v narodnoosvobodilnem boju je zahtevala takojšnjo upodobitev in vrsta slovenskih proznih ustvarjalcev se je lotila te tematike s čustvenim zanosom, ki ga je krepila bližina prevratnih dni.

Nujno je bilo, da je proza, ki je nastala neposredno po osvoboditvi, oblikovala legendarno dobo na čustveno prizadet način in z ideološkim zaletom, ki ni utegnil oblikovati umetniško popolnih del. S tem je proza zabeležila zgodovinsko logično pogojeno prvo razvojno stopnjo socialističnega realizma.

Skupina ustvarjalcev, ki so pokazali svojo umetniško in ideološko zrelost že v tridesetih letih, je obogatena z novimi pogledi, novimi doživetji in novimi spoznanji odločilno posegla tudi v prvo razdobje literarnega razvoja po vojni. To so predvsem Prežihov Voranc, Miško Kranjec in Ciril Kosmač pa Anton Ingolič, Juš Kozak, Ivan Potrč, France Bevk, Mira Mihelič in drugi.

V skupino jih povezuje realističen, stvaren odnos do sveta, ki ga oblikujejo v svojih delih. Tematsko so navezani na zelo široko območje, ki sega od prikazovanja simptomov razpadanja stare kapitalistične družbe, socialnih in nacionalnih problemov pa do narodnoosvobodilne tematike in sodobnega življenja. Za to, prvo fazo so kot literarnozgodovinski dokument značilni romani Miška Kranjca, ki so izrazit odraz prehodnega časa, ko je umetniška ustvarjalnost na razpotju novih problemov iskala zanje ustrezen izraz.

Prva povojna faza je torej potekala v znamenju hitrega napredka v družbenopolitičnem in ekonomskem pogledu, ki ga niso mogli spremljati visoki umetniški dosežki, pač pa zgodovinsko nujna tendenčna proza. Ta se je v nekaj letih izživela in se zaradi ustalitve položaja umaknila, če ne popolnoma izginila ob splošni sprostivni in demokratizaciji, ki sta polagoma nastopali po letu 1948.

V prozi je val sprostivne začutiti razmeroma pozno. O osamljenem pojavu Kocbekovih novel »Strah in pogum«, ki ideološko niso mogle vplivati na razvoj prebujajoče se proze, je potrebno ugotoviti, da je prav ta pojav značilen za val sprostivne in demokratizacije v umetniškem ustvarjanju. V tem trenutku je namreč pojav zaslutil pristo pot in se rodil.

Dosedanja oblika realizma — deskriptivni socialistični realizem — se je jasno pokazala za nezadostno in neprimerno, da bi mogla v celoti zajeti raznovrstnost dogajanja in globino doživetij sodobnega človeka. To so začutili tudi pisatelji prej omenjene skupine in so v iskanju novih prijemov in s pomočjo poglobljenega doživljanja poskušali najti novo pot.

Med temi sta najznačilnejša Ivan Potrč z romanom Na kmetih (1954 oz. NSdb 1953) in Ciril Kosmač s Pomladnim dnevom (Novi svet 1950, v knjigi 1953). Prvi rezultat iskanja v smeri poglobitve in novih možnosti realističnega oblikovanja se je vidneje manifestiral v romanu Cirila Kosmača. Do sedaj razmeroma površno, ohlapno in največkrat le zunanje oblikovana tematika bližnje preteklosti je v Pomladnem dnevu dobila subjektivnejšo, lirsko obarvano podobo. Širino epskega oblikovanja realističnih panoram je tu zamenjala tenkočutno čustveno, mestoma celo zakrito melanholično konstruirana lirična proza. Med realistični, objektivni svet in nas je stopilo avtorjevo čustvo kot umetniško prečiščujoč filter, ki objektivno obarva z odtenkom subjektivnega karakterja. Intenzivnejše ugotavlja-

nje rasti zavesti v globljih plasteh človekove duševnosti je v Pomladnem dnevu šele na začetni, poizkusni stopnji.

Popolnoma drugačne narave je realizem Ivana Potrča v romanu Na kmetih. Kot specifična, predvsem pa na nov način oblikovana téma se tu pojavlja podoba kmečkega življenja po vojni, neidealizirana podoba degeneracije želje po zemlji oziroma navezanosti na zemljo. Pojavnost kmečkega človeka, kot jo je podal Ivan Potrč v svojem romanu, je zanimiva tudi zato, ker kot tema v sodobni (slovenski) prozi izgublja svojo tradicionalno pomembnost. Odkriti vzroke tega dejstva pa bi zahtevalo podrobno literarno in kulturno družbeno raziskavo.

S specifično in aktualno problematiko bogatita našo povojno književnost dva tržaška pisatelja prozaista: Boris Pahor in Alojz Rebula. Oba močno posegata v literarno dogajanje pri nas predvsem z deli, ki obravnavajo nacionalno vprašanje tržaških Slovencev. Z isto tematiko iz predvojnega obdobja se srečavamo v delih Franceta Bevka in Cirila Kosmača, sodobne probleme slovenskega človeka onstran meje pa predstavlja Alojz Rebula v romanu Senčni ples (1960). Z izrazitim, svojskim stilnim prijemom in s poetično rahlimi opisi notranjih bojov, odločitev in iskanj glavnega junaka romana predstavlja Rebula svoj svet z resnično umetniško ustvarjalno močjo, zaradi česar ga lahko označimo kot avtorja enega najkvalitetnejših dosežkov povojne slovenske proze.

Pahorjev roman Onkraj pekla so ljudje (1958) obravnava problem razčlovečenja v najtragičnejšem smislu. Nacionalni problem je tu sicer v ozadju dogajanja, vendar prisoten kot pomemben element v procesu, ki predstavlja bistvo romana, to je v procesu vračanja v življenje, procesu postopnega prebijanja glavnega junaka iz lupine odtujenega taboriščnika z morečimi prividi pretekle resničnosti v začudenega in čutečega, ponovno rojenega človeka.

Pri obeh omenjenih avtorjih pa so vidni posebni idejni, predvsem pa stilni elementi, ki ju ločijo od domačih, iz naših družbenih in kulturnih razmer izraslih ustvarjalcev.

Občutljiva reakcija mladih proznih ustvarjalcev, ki jih je rodil novi čas in katerim je sodobna problematika postala izhodišče njihovih idejnoestetskih pogledov in hotenj, je povzela pozitivne elemente starejše generacije in jih preoblikovala na samostojen in nov način. S tem je začela novo obdobje povojne slovenske proze.

Izrazito in pogumno so se lotili bolečih strani sodobne družbene problematike. Netendenciozno, brez patetike in herojstva hočejo upodobiti trpljenje malega človeka, izvijajočega se iz ostankov stare miselnosti in usedlin starega družbene reda. Kot kontrast herojskim, večkrat neživljenjskim upodobitvam čistih in idealnih junakov revolucije je nastopil svojo pot v slovenski prozi vsakdanji, mali človek z vsakdanjimi, objektivno majhnimi in nepomembnimi, subjektivno velikimi težavami, ki usmerjajo njegovo hrepenenje in delovanje. Nova smer v mladi prozi naglašča predvsem moralnoetično problematiko medvojnega in sodobnega človeka. Oblikuje pa to problematiko v najrazličnejših stilnih izvedbah, od socialističnorealistične do skrajno modernistične abstraktne.

Prvi zastopnik mlade generacije, Beno Zupančič, je že s prvo zbirko novel »Štirje molčeči in druge zgodbe« zbudil pozornost z umetniško prepričljivim prijemom, stilno ubranostjo in izdelanostjo pa s premikom iz golega fabuliranja v notranje čustveno in psihično bogato niansirano dogajanje v človeku. Še bolj kot prvo delo pa je korak v smeri poglobljenega, življenjsko bogato občutenega oblikovanja izpričal v svoji drugi zbirki novel »Veter in cesta« (1954). Tu je temat-

ske vezan popolnoma na sodobne probleme, predvsem pomembne in nove v novelah Pogreb in Veselica.

Pogumno se je lotil problema notranje rasti človeka v socialistični družbi, poglobljajoč se bolj in bolj v njegov notranji svet. Prikazuje ga kot odsev družbenopolitičnih sprememb, ki v zahtevi po novem človeku terjajo od posameznika hiter razvoj v smeri družbenokoristnega in globoko humanega bitja, s čimer ta nujno naleti na ovire subjektivnega ali objektivnega značaja.

V istem času, to je v letu 1954, se pojavi tudi druga, za pobudo mladih značilna publikacija »Novele«, ki je združila v kolektiv tri ustvarjalce, sodelavce revije »Beseda«: Andreja Hienga, Frančka Bohanca in Lojzeta Kovačiča. Po umetniško oblikovni plati ti avtorji nimajo veliko skupnega. Očitno jih je združila mladost in skupna težnja po sodobnem oblikovanju življenja.

Za nadaljnji razvoj proze sta značilna predvsem Hieng in Kovačič. Realistični oblikovalec drobnih vsakdanjih usod predmetja Lojze Kovačič se predstavlja z devetimi Ljubljanskimi razglednicami, v katerih se je z namerno preproščino lotil miniaturnih problemov mesta. Iztrgal je nekaj drobcev iz mozaika vsakdanjosti. Mali, v vsakdanje skrbi vključeni človek pa v nekaterih razglednicah doseže pomembnost širšega obsega.

Andrej Hieng je v povojni prozi aristokratsko izjemen pojav. Izjemen zato, ker z izbiro tematike in z oblikovalnim prijemom ne sodi v kakršnokoli skupino in ostaja slej ko prej zaradi nekoliko rafiniranega oblikovanja izjemnih duševnih in čustvenih procesov v človeku samostojen oblikovalec. Njegove novele odlikuje tenkočutno opazovanje nians v dogajanju in izredno dramatično in suggestivno oblikovana vsebina. Je mojster grozljivih občutij in nerazločljivih tragičnih usod z življenjsko krivdo obteženih ljudi. Ti elementi se še jasneje izražajo v zbirki novel »Usodni rob« iz leta 1957. Človeka njegove proze karakterizirajo sanjski prividi, slutnja nečesa usodnega, iz otroštva prinesena krivda, trpinčenje človeka z jalovimi iskanji v razboleli notranjosti. Etično moralno očiščenje, ki je cilj teh duševnih procesov, je psihološko razumljivo, včasih tuje, skonstruirano. Usodna zaznamenovanost šibkih, osamljenih, je tragika njegovih junakov. Problem združevanja nasprotujočih si čustev, konkretno sovraštva in ljubezni, ki ustvarjajo dvojnost človeka, daje iskanju bistvenega in elementarnega svoj smisel.

Proces rasti umetniške kvalitete v delih mladih avtorjev je odločilno vplival na splošni razvoj slovenske proze v petdesetih letih. Naslednja stopnja razvoja ni prinesla bistvenih sprememb glede tematike in formalnih elementov. Omejila se je na poglobljanje in dopolnjevanje teh in na nekatera nova idejna iskanja. Za to obdobje je značilen močan kvantitativni dvig prozne ustvarjalnosti, saj se prej omenjenim pridruži še cela vrsta bolj ali manj sposobnih mladih ustvarjalcev. Ti se polagoma začno po svojih stilnih značilnostih ločevati v dve skupini. Prva skupina se nagiba k realističnemu oblikovanju, druga pa k radikalnejšim oblikam v smeri modernega abstraktnega izraza, ki pa v prozi, zaradi narave proze same, niso dosegle tako ekstremnih poskusov kot v poeziji. Ta skupina, ali natančneje, nekateri predstavniki s subjektivističnim pojmovanjem življenja in umetnosti zapadajo v enostransko poglobljanje v občutljive sfere človekove eksistence.

Interes te druge skupine se je manj usmeril v problematiko sodobnih družbenih vprašanj in medsebojnih odnosov človeka in družbe kot predvsem v človeka osamljenca, osamljenega v družbi in v samem sebi (P. Božič). Temu individuumu je ustvarjalec največkrat dal tudi avtobiografske poteze, s čimer je ta imel možnost, da se razvije in oblikuje v verjetno in resnično, psihološko sicer



prezapleteno, vendar dostikrat živo in prepričljivo podoba sodobnega zbeganega in v relativnost svojih prepričanj zamotanega človeka. Ker nas zanima funkcija takšnega pogleda na življenje in človeka v prozi, ugotovimo naslednje: najvidnejši in najpomembnejši vpliv, ki ga opazimo ob delovanju te nove, na slovenske razmere in na slovenskega človeka cepljene ideologije zapadnoevropske sočasne kulture, je ta, da se prozna dela te skupine mladih ustvarjalcev ne dotikajo več družbenih vprašanj v taki obliki, da bi mogli ustvariti podobo današnjega življenja v celoti.

Predmet te proze je postal iz družbenega okolja iztrgan človek. Prostor in čas sta tako postala močno zabrisana ali popolnoma abstraktna, oziroma prilagojena duševnemu stanju subjekta. Ta je središče, nosilec teze in izpovedovalec tragike nesvobodnega, nemočnega, z okolico nepomirjenega in v sebi neznanega človeka, ki se hrani z iluzijo in s sanjami, brez volje in sposobnosti, da bi jih uresničil.

Težnja po čimbolj ekspresivni obliki je vredna in pozitivna stran te proze, pa naj gre za novelo ali kratek roman, ki sta najpogostnejši obliki v povojni prozi sploh. Za nekatere je značilen izbrušen stil, zgoščeni, presenetljivo učinkoviti in dramatični dialogi, čustveno in miselno bogati in daleč od vsega papirnatega in ponarejenega.

Iskanje novega izraza je vsekakor ena izmed najpomembnejših značilnosti povojne slovenske proze. In to iskanje ni ostalo brez pozitivnih rezultatov.

Z nekaterimi zgoraj navedenimi elementi se srečamo v romanu Dominika Smoleta »Črni dnevi in beli dan« (1958). Predstavlja nam svet umetnikov, ljubezenski trikot. V vsakem od treh živi močno čustvo, osnovano na iluzornem hrepenenju. Čustvujejo in hrepenijo drug mimo drugega, v brezizhodnost rešitve svojih problemov. V njih ni nikakršnih trdnih oporišč, ki bi jim življenje napravila perspektivno v slabem ali dobrem pogledu. Smrt je tudi tu, kot v novelah Andreja Hienga, tisti usodni rob, ki zbistri in reši situacijo in dá človeku moč za življenje, ki pa ostane še vedno v relativno zabrisanih mejah. Na Hienga spominja mestoma tudi stilno, predvsem v svojem pojmovanju dvojnega dialoga. Tudi v prozi Dominika Smoleta namreč skopi dialog ustvarja iluzijo, da je pogovor med dvema vsebinsko jasnejši in miselno bogatejši, vendar dostopen le čutno izredno tenkoslušnemu človeku. Vladimir Kavčič, Smiljan Rozman in Marjan Rožanc (zadnji le deloma, ker se v nekaterih novelah odločno približuje drugi skupini) in še vrsta drugih iščejo v smeri sodobnim problemom ustreznega realističnega izraza.

V tem pogledu je pomembnejša zbirka novel Vladimirja Kavčiča »Čez sotesko ne prideš« (leto 1956), ki združuje deset novel z vojno tematiko. Zbirka pomeni nov pogled na doživljanje človeka v vojni, njegove reakcije na spremembe in s tem povezano preizkušnjo človekove zavesti. V posameznih novelah je upodobil vrsto objektivno karakteriziranih tipov in njihovih povečini tragičnih usod v vojni. Obdelal je vrsto problemov, ki so značilni za vse povojno obdobje v naši literaturi: problem humanosti žrtvovanja človeka zaradi kolektiva, zaradi ideje, problem občutja krivde, ki zasleduje človeka in ga prisili v smrt (motiv, ki ga je skoraj istočasno upodobil tudi Ciril Kosmač v Baladi o trobenti in oblaku, kjer je povezan z zgodbo o poslednjem boju legendarnega Temnikarja), in pa močno prizadeto doživljanje boja dozorelega mladega človeka, ki ne najde opore v mirnem času in ga begajo spomini na preteklost. Problem je opisan s trpkostjo in bolečino, ki naj pomaga razumeti v vojni rojeno generacijo in njeno stisko v iskanju smisla in vsebine življenja.

Čeprav je Vladimir Kavčič v naslednjih letih izdal še vrsto krajših romanov, ostane njegova prva zbirka novel še vedno umetniško in doživljajsko najmočnejše in idejno estetsko razmeroma najbolj izčiščeno delo. Tudi Marjan Rožanc in Smiljan Rozman, prvi z zbirko novel »Mrtvi in vsi ostali« (1959) in drugi z novelami »Mesto« (1961), sta se predstavila kot uspešna oblikovalca sodobnih problemov.

Problematika vsakdanjosti, preprostosti in majhnosti, ki zahteva realističen prijem, je našla originalnega in svežega interpreta v Smiljanu Rozmanu. Podobno kot Lojze Kovačič v Ljubljanskih razglednicah je z iskrivo in trpko hudomušnostjo, z živahnimi barvami upodobil življenje mesta. Situacije in problemi so redkokdaj tragični, in kadar so, tragika nima na sebi ničesar usodnega — vključena je v nemirni tok dogajanja kot dejstvo, ki je nujni sestavni del življenja in nikogar ne preseneča.

Pri Marjanu Rožancu je zaslediti poleg objektivnih podob iz življenjske vsakdanjosti ob stran potisnjenih ljudi tudi novele s subjektivneje oblikovano tragiko osamljenega človeka, ki se upira konvencionalnim normam življenja in bolj z intuicijo kot z razumom odklanja ustaljene oblike medsebojnih človeških odnosov. Iz konflikta z obstoječo stvarnostjo išče izhod v samem sebi. Ob problematiki teh novel se odpira vprašanje, kje je vzrok in osnova za tak odnos do življenja, ki osamlja človeka in ga napravi neodgovornega za svoja dejanja. Kje je vzrok nezmožnosti čustvovanja, gneva nad vsakdanjim redom stvari, nad krivičnostjo stvarnih človeških odnosov? In kje je vzrok trpkega odpora vsakršnemu utesnjevanju, ki ne izvira iz subjektivnih hotenj? Ali je vzrok nekje v globinah bistva človeka, ali v čustvovanju generacije, ki ji je zgodovina dala navidezno stransko vlogo in katere nesproščena energija blodi v abstraktnih sferah eksistenčnih vprašanj in tam išče izhoda v smeri koristnega in smiselnega delovanja za izgradnjo zavesti socialističnega človeka?

To vprašanje bo rešil nadaljnji razvoj dela mlade generacije, saj je šele na začetni stopnji svojega razvoja.

Bolečina mlade generacije slovenskih prozaistov nerealistične smeri se v tej ali podobni obliki pojavlja predvsem kot problem osamljenosti, nesmiselnosti urejenega, v nemoči čustvovanja in v krčevitem iskanju bistva resničnega in bistvenega v utripu človeka v našem času in naši družbi.

Dovolj intenzivno je iskanje realistične smeri, ki se izvija iz deskriptivnega, z jasno tendenco otovorjenega realizma na bolj ali manj uspešen način. V to iskanje je posegel tudi pesnik Matej Bor z romanom »Daljave« pa Miško Kranjec z zgodovinsko epopejo iz NOB (Za svetlimi obzorji), katere prvi del, Nad hišo se več ne kadi (1960), dá slutiti, da bo celotno delo utegnilo postati veliki tekst narodnoosvobodilnega boja. Široko osnovana problematika zajema s pomočjo ogromnega zgodovinskega gradiva snov iz strategije partizanskega napadanja, iz političnih problemov pri formiranju NOB in natančne razčlembе dogajanja v nasprotnem taboru, kar vse dopolnjuje s poglobljanjem v usodo posameznika kot pripadnika določene ideologije in kot človeka, ki je zdaj omahljiv, zdaj trden, zdaj žrtev moralno etičnih kriz, zdaj spet krvoločna žival. Posebno opisom moralno etičnih kriz likvidatorjev, omahljivcev in »neodločnik«, ki so najtragičnejši liki, posveča Kranjec največ pozornosti. Težnja po objektivnem prikazovanju narodnoosvobodilne borbe je tekstu pripomogla do nekaterih pretresljivih prizorov, ki dajejo delu moč in prepričljivost.

Z medsebojno povezavo procesov v človeku in široko zajetega družbenega dogajanja poskuša ustvariti vsestransko, celovito podobo doživljanja mlade generacije spet Vladimir Kavčič v svojem romanu »Tja in nazaj« (1962).

V tem delu poskuša premostiti oziroma rešiti dolgotrajno krizo in oblikovna ter idejna nihanja najmlajših ustvarjalcev med aktualnimi vprašanji našega socialističnega družbenega razvoja in bistvenostnimi, splošnimi problemi človeka in človeštva sploh. V romanu »Tja in nazaj« je Kavčič drzno zastavil vrsto vprašanj, ki zadevajo stvarnost. Predvsem je poskušal najti izhod iz malodušja, iz katerega se izvija del mlade generacije, in smisel nadaljnjemu boju človeka za nekaj koristnega in potrebnega. Poskušal, pravim. Kajti pomanjkanje umetniške prepričljivosti in trdnosti, izčiščenosti zgradbe opravičuje to oznako. Dogajanje se umika mirno tekočemu pripovedovanju — analiziranju stanja — in s tem razprši celovitost in rezkost problema. Aktualen in sodoben problem je v tem Kavčičevem romanu tako ustvarjen le kot poskus.

Na zaključku je treba omeniti še en element, ki je značilen za obravnavano obdobje, to je obsežna memoarska literatura, partizanski spomini in doživetja iz taborišč in zaporov. Neredko ti spomini niso napisani brez umetniško ustvarjalnih pretenzij in neredko tudi niso brez umetniške vrednosti. Vsekakor pa so ti zapisi pomembni kot gradivo za spoznavanje dobe, ki bo morda kdaj ponovno zaživela v slovenski »Vojni in miru«. Avtorje je rodilo dogajanje samo, zato so to dogajanje le redko lahko prežarili s svojo osebnostjo in mu dali življenjsko moč. Za ilustracijo naj navedem le nekaj imen: Matevž Hace (Komisarjevi zapiski, 1959), Vlado Habjan, Milan Guček, Radko Polič in še vrsta drugih.

Naj zaključim ta vsekakor nepopolni ekskurz po slovenski povojni prozi z mislijo, da iz razpotja, na katerem je že nekaj časa, slovenska proza išče svojo pravo smer, pravi izraz, podobnega, kot ga je družbeno dogajanje tridesetih let našlo v delih Prežihla, Kranjca in Kosmača.

*Franc Zadravec*

## SLOVENSKA POVOJNA LITERARNA KRITIKA IN ESEJISTIKA

(Fragment)

Referat bi moral obseči vso tisto snov, ki ni lirika, proza in dramatika, a je tesno povezana z vprašanji rasti umetniške književnosti, tedaj umetnostnonazorski esej in nevezane umetnostnonazorske izpovedi književnikov, članke in razprave, ki aktualizirajo določena vprašanja literarne estetike in literarno kritiko. Gradiva s tega nepesniškega področja je v naši povojni književni publicistiki toliko in tako različne kakovosti po metodah, značaju problemov in idejnih rešitvah, da nas ta različna skrb za književnost postavlja pred razmeroma zapletene in dolgoročneje raziskovalne naloge, ki se jih je v referatu možno kvečjemu le po vrhu dotakniti. Pa še v tej obliki se moramo omejiti le na snov iz osrednjih povojnih literarnih revij (Novi svet, Naša sodobnost, Mladinska revija, Beseda, Revija 57, Nova obzorja in Perspektive). Vem, da so objavljali načelne pogovore

o književnosti in literarno kritiko tudi tržaški Razgledi in Naši razgledi in nekateri dnevniki. Toda teh nisem pregledal v celoti, zlasti ne literarne kritike v dnevnikih, čeprav je utegnila ali prizadeti ali pa stvarno opisati tega in onega ustvarjalca bolj kakor revialna kritika. Na tem mestu tudi ni mogoče razmišljati o vseh teoretičnih dosežkih naše povojne literarne estetike. Opozoriti kaže nadalje, da so nekateri književniki, med njimi zlasti Juž Kozak, Miško Kranjec, Ivan Potrč, Matej Bor, Filip Kalan, Jože Udovič, Branko Rudolf, Ciril Kosmač, od mlajših pa France Kosmač, Peter Levec, Alojz Rebula, Kajetan Kovič, Janez Menart, Ciril Zlobec, Branko Hofman in še kdo v člankih, meditacijah, recenzijah ali pa celo v svojih proznih in drugih tekstih postavili vrsto zanimivih idejno-estetskih vprašanj in odgovorov. Vsega tega obsežnega in teoretično zanimivega gradiva tukaj ne moremo navesti niti bibliografsko, kaj šele da bi ga poskušali v celoti vrednotiti. Referativna oblika omogoča pač opis, ki historičnega procesa naše problematike ne more prikazati v vseh odtenkih. Snov, ki jo upoštevam, pa nekako sama sili v dvoje poglavij:

1. v leta navideznega birokratičnega optimizma z literarno kritiko predvojnega rodu (1945—1950) in

2. v desetletje živahnih estetsko-teoretičnih polemik z literarno kritiko povojnega rodu (1950—1960).

V obeh poglavjih nakazujem literarno-umetniško miselnost pred pregledi kritičnih metod posameznikov, saj je konkretna kritika v mnogočem odvisna od teoretične miselnosti.

Da ne bo nesporazuma, moram opozoriti, da v ta okvir ne spada informacija o tisti povojni kritiki, ki se je zdaj bolj zdaj manj uspešno ukvarjala z metodologijo in z rezultati naše literarnozgodovinske vede. Pregled te kritike bo zahteval svoj prostor v razpravi, ki bo kdaj poskušala v celoti opisati povojno delo slovenskih literarnih zgodovinarjev. Tukaj se kvečjemu lahko omejimo na pripombo, da je bilo te kritike razmeroma malo, da jo je, tako po zastavljanju metodoloških vprašanj kot po konkretnih strokovnih stališčih do specifičnih problemov v slovenski literarni preteklosti, najbolj razvil Dušan Pirjevec in da na splošno prevladujoč irelevanten odnos do rezultatov in metod posameznih literarnozgodovinskih del ne more koristiti razvoju te nacionalne in komparativne vede.

## I

### LETA NAVIDEZNEGA BIROKRATIČNEGA OPTIMIZMA IN LITERARNA KRITIKA PREDVOJNEGA RODU

Povsod tam — zadnje čase zlasti v Perspektivah —, kjer se zanemarjajo konkretne analize zgodovinske resnice, radi slikajo prvo povojno obdobje kot špartansko trdoto in fašizem na področju kulture. Ta slika pa ni objektivna. Da bi takoj razvideli bistveni razložek v odnosu država — umetnost, kakor se je po vojni postavljajl v Jugoslaviji in SSSR, moramo navesti nekaj pogledov naših vodilnih politikov na književnost.

Ko so književniki ob svojem prvem kongresu leta 1946 obiskali predsednika Tita, je ta zavrnil kalupe in uniformiranje književnosti in umetnosti. Zavzel se je za pisateljevo svobodo, vendar svobodo, s katero ustvarja ta idejno humane in estetsko dragocene tekste. Odklonil pa je svobodo, ki jo utegne kdo izrabljati za tako pisanje, s katerim ruši vero v človeka, zabrisuje perspektivo in se utaplja v

brezupju resignacije. Zavrnili je potemtakem le dekadenco. To izrazito leninsko stališče o književni umetnosti je naglasil tudi Kardelj na zasedanju slovenske ustavodajne skupščine novembra 1946. Ko je zahteval, naj napovedo Slovenci v svoji celotni kulturi vojno provincializmu in zapečarskemu samozadovoljstvu, je dodal: »Mnogo podobnega velja tudi za našo umetnost. Od naših umetnikov seveda nikakor ne bi hoteli zahtevati, da delajo po naročilu, vendar bi morali razumeti, kaj se dogaja okrog njih. Velika umetnost gleda naprej v daljave prihodnosti, odpira narodu perspektive. Žal pa velik del naše umetnosti caplja za sedanostjo ter kadi zastarelim in preživelim malikom. Tak položaj v naši umetnosti vsekakor ni zvest veliki tradiciji naše književnosti, ki je bila od Vodnika do Župančiča na vseh zgodovinskih prelomnicah vedno v prvih vrstah najnaprednejše aktivnosti naroda.« Lahko bi navedli tudi stališča drugih, toda slika se ne bi spremenila: naši politiki ne govorijo o tem, kakšen realizem naj pišejo književniki. Kar priporočajo, je živa in idejno-humanistično aktivna književnost, umetnost širokih razgledov in perspektiv, odklanjajo pa v provincialne plotove stisnjeno in resignativno pisanje. Kako naj ustvarijo umetniki tako književnost — je pač izključno njihovo vprašanje.

Tudi na V. kongresu KPJ 1948 se čuti korekten odnos do umetnosti. Poročevalec Milovan Djilas (Poročilo o agitacijsko-propagandnem delu. Ljubljana 1948, 261-262) pravi naslednje: »Aktivnost Partije je bila usmerjena tudi na razgibanje književnega in umetniškega življenja. Stoječ na stališču, da je razvoj socialistične književnosti in umetnosti *zelo zapleten in dolgotrajen proces* (podčrtal F. Z.), se je Partija lotila zbiranja, aktiviziranja in podpiranja vseh književnikov in umetnikov, ki stoje idejno politično na stališču pridobitev narodno-osvobodilne borbe, trudeč se, da z idejnim vplivanjem vnese v njihovo ustvarjanje napredno, socialistično idejnost. Partija se je v raznih oblikah ostro borila proti sovražnim ideološkim pojmovanjem umetnosti in proti dekadentnim tendencam v umetniškem ustvarjanju. Dosegli smo nekaj uspehov, posebno na področju književnosti, upodablajoče in gledališke umetnosti, s katerimi pa se nikakor ne moremo zadovoljiti.« Z eno besedo: stil in metoda se z uglednih političnih mest nista svetovala, še manj predpisovala. V tem je bistveni razloček med položajem umetnika, njegovega pisateljstva pri nas in v SSSR v prvem povojnem razdobju.

Te razumne poglede na književnost pa so metodološko in idejno poplitvili nekateri književniki sami že na svojem prvem kongresu. Radovan Zogović npr. obvezuje književnost, da mora pomagati tako rekoč pri uresničevanju dnevnih družbeno-političnih in gospodarskih nalog. Pri tem skrajnje nevarno razume vprašanje heroja v književnosti in docela popači pojem realizma in realistične slike v književni stvaritvi. »Književnost mora kazati ljudstvu, kaj je že napravilo, da se zave svojih neizčrpnih sil in da vidi, kaj naj še doseže... Če tako razumemo naloge književnosti, smo rešili vprašanje literature, vprašanje resničnosti književne slike, realizma, vprašanje heroja v slovstvu... moramo preiskati sedanost, korakati ljudstvu na čelu in mu kazati razvojno pot. Brez vsega tega pisatelj ne more vzgajati naroda za delo, ne more sodelovati pri obnovi domovine in človeka.« V teh Zogovičevih geslih pač ni težko prepoznati nekaterih točk iz sovjetske dekretirane estetike, ki ni nastala kot teoretično spoznanje ob umetniških delih Gorkega, Šolohova, Alekseja Tolstoja in drugih sovjetskih umetnikov, marveč v glavah politikov in njihovih literarnoteoretičnih eksponentov, zlasti Timofejeva in Fadjejeva. Ker so teoretični članki teh dveh avtorjev nekaj let poplavljali naše osrednje revije, moramo opozoriti na idejno jedro njunega dogmatičnega literarno-ideološkega programa. Osrednjo dogmo lahko zgotavimo v tale paradoks: Književ-

nost mora kazati sicer resničnega človeka, vendar takšnega, kakršen mora biti. Z drugo besedo: književnost mora biti pedagoška! Zato naj dosedanjo kritičnost v njej nadomesti pedagoški patos. Samo iz tega pedagoškega in patetično-poveljevalnega odnosa do človeka nastaja tako imenovani »resnični realizem« ali »socialistični realizem«. Ko sta teoretika izrezala iz realizma njegovo kritično sestavino in jo nadomestila s pedagoškim patosom, sta z ene strani morala proglašiti realizem za pristransko in polovično ustvarjalno metodo, zlasti Fadjejev, z druge pa sta zvarila dokončno formulo za tisti kvaziustvarjalni način, ki ga je Lukács po pravici imenoval metoda birokratičnega optimizma. Tej metodi je kajpada ustrezalo tudi vizionarno jedro sovjetske književnosti: človek — heroj, idealno, harmonično bitje, ki več ne pozna alienacije, ker je ubral svoje ideale za ideali skupnosti. S teorijo »resničnega realizma« pa sta odpravila ruska teoretika alienacijo samo »teoretično«, zakaj njun »resnični realizem« prikriva resnico in beži od nje. Alienacijo lahko odpravlja samo tista umetnost, samo tisti realizem, ki kritično opisuje stvarna psihološka in sociološka dejstva, ne pa »realizem«, ki od njih beži.

Ker se je s terminom ždanovščina pri nas poskušalo in se še poskuša odpravljati marksistične poglede na kulturo in umetnost, »sleherni odpor proti pojavom idejnega razkroja in demoralizacije v književnem delu« (Ziherl), je prav, da si določno odgovorimo na vprašanje, kaj je ždanovščina. Če pravilno razumemo oba sovjetska teoretika, lahko zaključimo, da bistvo ždanovščine ni samo državno, uradniško poseganje v kulturo in v umetniško dogajanje, marveč je predvsem težnja, da se s predpisano književno metodo izmaliči stvarni človek. Ždanovščina je predpisovanje protirealistične smeri v književnosti, poskus, izogniti se vseh nasprotij v družbenem človeku, vseh spopadov v njem in z drugimi ljudmi (teorija brezkonfliktne dramatike) ter ga nadomestiti s psevdoromantično konstrukcijo, ki se ji pravi socialistični heroj. Značilen za ždanovščino pa je tudi nacionalizem, ki podcenjuje umetnost drugih narodov in povečuje samo nekaj sovjetskih pisateljev (Ziherl).

Ždanovska umetnostna zavest se potemtakem ne razlikuje od zavesti »svete nemške nacionalno-socialistične umetnosti« (Hitler) — obe sovražita umetniško resnico o konkretnih ljudeh, o konkretni morali in konkretni družbi.

Kako je teoretski monopolizem sovjetske estetike vplival na slovenske književnike in kakšna je tačas naša literarna kritika?

Da bi nekaterim pojavom v literarni miselnosti in praksi ne bili krivični in jih nepremišljeno povešali pod klobuk doktrine socialističnega realizma, moramo imeti pred očmi duševni položaj slovenskega človeka v teh letih. Bilo bi slepo, če bi hoteli idejo optimizma, perspektive, vere v življenje povezovati predvsem s to doktrino, z birokratskim optimizmom, ne pa z zgodovinskim položajem našega človeka in celotnega naroda v prvih povojnih letih. In če se pri nas tačas s posebnim poudarkom piše, da je književnost humanizem in da mora aktivirati humanizem, obenem pa se odklanja zgubljeni individuum, izrazitega jaz-junaka, ki je izvenčasovna, izvenprostorna, od zakonitosti zgodovinskega dogajanja neodvisna Heideggerjeva in Sartrova eksistenca — tedaj v tem ne morem videti načelne napake in zmote, marveč samo manifestacijo zavesti, da vojni požar z vso svojo negativno strastjo ni mogel prepričati slovenskega in evropskega človeka, da je človekova humanistična zavest doživela definitiven zlom in razkroj. Napake in zmote pa so nastajale tedaj in tam, kjer so nekateri književniki postavljali svojemu poslu konkretne naloge, ki jih morajo opraviti, če hoče biti njih

pisateljstvo zares humanistično in progresivno. Tukaj je ta in oni včasih zabredel na rob vulgarnega utilitarizma in v goli objektivizem.

Trenutno krizo književnikov, ki so določeno resnico o človeku in družbi prinesli izpred vojnih let, dobro osvetljuje Kranjčeva izjava, ki jo posreduje leta 1947 Josip Vidmar: »Zavedam se,« pravi Kranjec, »da je treba danes nekaj drugega napraviti (kot pred vojno). Ne vem pa, kako, kje.« Da so se znašli pred novo resnico človeka, pred novo resnico družbe — o tem pišejo Juš Kozak, Torkar, Bor, Potrč, Bratko, Kumbatovič in drugi predvojni književniki. Kozak piše o novi družbeni etiki, o podobi človeka zmagovalca, o »radosti novega sveta« kot o prvinah, ki jih mora književnik upoštevati. Zdi se mu — to velja za vse, ki pišejo o idejnem položaju književnika — da književniku več ne zadošča poznavanje samo »človeškega srca in njegovih utripov«, marveč mora »pronikniti v razvoj družbe« in spoznati tudi dialektični in historični materializem. Ali vso novo zgodovinsko duševno resničnost in etiko mora znati »razsvetliti s plameni Lepote«. Besedo lepota piše Kozak z veliko začetnico, s čimer se zelo razvidno zavzema za resnično umetnost. Tudi Vidmar hoče umetnost, estetsko bogata subjektivistična pesem mu je leta 1947 še vedno dragocenejši književni pojav kot politični uvodnik v verzih. Matej Bor svari pred vulgarizacijo lirike, pred tem, da bi jo spreminjali v didaktiko, govorništvo in propagando, odklanja pa tudi izolacijo lirika, hermetično zapiranje v svoj lastni jaz.

Leto, dve pozneje je tudi novi rod — France Kosmač, Levec, Šmit in drugi — odgovarjal na vzroke »krize«. Iz njihovega pisanja je razvidno, da jih ni preveč zastraševala siva teorija in da ta ni odločala o njihovem književnem neuspehu. Tudi večkratno prigovarjanje, da književnost zaostaja za stvarnostjo, in vsiljevanje velike tematike piscem-začetnikom, zaradi katere so dobivali manjvrednostne komplekse, kot meni Levec — ni glavni vzrok relativnega neuspeha. Dramatično jedro boja za nov pesniški obraz je tičalo ravno tam, kjer ga je našel tudi Jože Šmit: »Prišli smo iz predvojnih let in se znašli pred novo stvarnostjo, v katero se nismo mogli čez noč živjeti, da bi lahko iz nje odkritosrčno zajemali.« V nasprotju s tem moramo razumeti Grünovo izjavo: »Resnični zanos, herojski patos revolucionarja moramo najti v sebi, če hočemo s svojo umetnostjo biti kos življenju, ki kipi okoli nas« — kot izraz revolucionarno-optimistične duševne situacije mladega progresivnega povojnega roda. Zaradi takih izjav poklicani mladi niso izgubili posluha — recimo za intimno liriko. V času bučnih pesmi s proge piše Levec, da nikakor ni mogoče tajiti vrednosti mehke, sanjave lirike, da mladi rod ne želi fraz in budnic, ki jih pesnik ni občutil, pravilno pa je, da veličina našega časa zazveni v pesmih glasneje, polno in v vseh odtenkih. Leta 1949 zaključil svoje razmišljanje o poeziji z mislijo: »Vsakdo naj piše samo to, kar mu veleva njegovo lastno srce« — France Kosmač pa ugotavlja: »Pot do človeka je vodilni motiv poezije mladih.«

V navedenih izjavah starejših in mlajših književnikov gospodari samo ena skrb: kako se vključiti s svojim osebnim tonom v novi čas. Nikjer pa ne vidim določnejših vplivov sovjetske estetike. To estetiko zanikajo tudi maloštevilne literarne kritike iz tega časa.

Prvi jo je zavrnil Anton Ocvirk v kritiki povojne slovenske realistične proze. Njegov osnovni estetski kriterij je odnos med psihološko-sociološko bitjo človeka in njenim odrazom — izrazom v književni stvaritvi. Zanima ga pisateljeva prizadetost nad resničnostjo, zanimajo ga sile, ki to resničnost gibljejo, in njihova estetska obstojnost v književni stvaritvi. Ocvirkova kritika zametuje neživljenjsko simbolistiko in idealizacijo, ki dela iz človeka »idejno« senco, in zagovarja reali-

zem v širokem smislu pisateljave zvestobe življenjskim pojavom in procesom. Razkroj realistične stvarnosti prinaša, kot kaže njegova analiza, pri določenih piscih tudi globok padec njihove estetske moči.

Tudi prvi kritični pretres povojnih pesniških zbirk — delo Filipa Kalana, ki sicer opozarja na relativno preusmerjenost slovenske poezije v objektivnost, češ slovenski poet je »stopil iz svojega samotnega osebnega sveta v svet skupnosti, na vogelni kamen narodnega življenja« — zahteva »iskreno in nepotvorjeno izpoved osebnega doživetja«.

Članek Janka Glazerja *Ideja plane v dušo* (po IB 1948) je v bistvu jasna polemika zoper sovjetsko estetiko in tistih sedemdeset pesnikov, ki so obsuli Nova ozorja s svojo enodnevno verzifikacijsko produkcijo. Glazer se sklicuje na Cankarjevo razlago rojstva in ustvaritve umetnine in zaključuje: »Kadar nimaš ideje, ki te je vsega prevzela, ti »planila v dušo«, ti pokazala nekaj v novi luči, tako da imaš povedati nekaj res svojega in novega, in te prešinila z zanosom ustvarjanja — takrat ne piši pesmi! Kar bi pisal, ko se siliš, brez živega nagiba v sebi, bi mogli biti samo verzi.« Ta, sicer že zelo stari zakon vsakega umetniškega ustvarjanja pomeni v tem zgodovinskem položaju potrditev samobitnosti slovenskega pesnika nasproti tuji estetski dogmi.

Ivan Potrč uveljavlja v svoji literarni kritiki merilo tipičnosti in tiste umetniške resnice, ki vzdrži kritiko s stališča psihološke in sociološke stvarnosti. Zato poudarja književnikovo odgovornost pred resnico življenja. V naslednjem stavku pa neposredno odklanja sovjetsko estetiko: »A treba bo izpovedati resnico — tudi romantika socialističnega realizma ne more biti brez nje... Novega sveta ne gradijo nezmotljivi aktivisti.« Resnica pomeni tukaj — uporabo kritične metode, nezmotljivost pa zavrnitev enobarvnega socialističnega heroja.

Boris Zihlerl postavlja v tem času tri literarno-kritična merila: Kadar pisatelj analizira in opisuje etos in psihične značilnosti družbenega junaka, mora ostati zvest logiki realnega zgodovinskega dogajanja. V tej točki Zihlerl posredno odbija skonstruiranega heroja, obenem pa tudi vse odklone subjektivističnega bega pred resničnostjo. Drugič se mu hoče tipičnega junaka v tipičnih okoliščinah (merilo, ki ga poznamo iz Engelsa), in tretjič — zahteva humanistično moralo, psihologizacijo in pesimistično filozofijo pa odklanja kot sili, ki razkrajata ustvarjalno moč in ustvarjalni nagib.

Tudi dramska kritika Vladimira Kralja govori v prid kriterijem, ki poudarjajo umetnikovo vključenost v življenje in njegovo družbeno-človeško odgovornost. Dramske konflikte presoja s stališča njih življenjske in idejne moči, značilno pa je za tega zgodovinarja dramatike, da oblaaga konkretno kritiko z zgodovinskim in komparativnim teoretičnim gradivom iz evropske dramatike in poetike drame. To ustvarja vtis kritične širine in globine, na drugi strani pa dela njegovo kritiko včasih bolj formalno kakor idejno. Tak tip kritike ohranja Kralj tudi v naslednje desetletje.

Vladimir Bartol, Lino Legiša, Jaro Dolar, France Filipič in še nekateri starejši, ki so pisali tačas knjižna poročila, niso bistveno razširili estetske in idejne zahtevnosti naše kritike. Med kriteriji, ki so jih predvojni književniki postavili do leta 1950, sicer lahko opazimo nekatere razločke, v kriteriju objektivna realnost — umetniška resničnost pa so si edini. Druži jih odpor do idealističnih konstrukcij vseh vrst, odpor do predpisanega junaka-homunkulusa in do onega jaz-junaka, vase zatopljenega, biologiziranega avtomata, ki ga srečamo ponekod v zahodni književnosti. Toda naj so nekateri kriteriji naše tedanje kritike še tako



tehtni: prva povojna leta ne bodo mogla biti imenovana bogata in cvetoča doba slovenske literarne kritike in literarno-teoretičnega eseja. In če se Grün leta 1949 sprašuje: Kateri med vsemi našimi kritiki čuti pri svojem pisanju ambicijo, da bi postal odločilen faktor za oblikovanje javnega mnenja? in zatrjuje: Strasti do resnice ni, ne do moralnih vrednot, ne do lepote — mu moramo v luči historične resnice odgovoriti tole: strastni progresivni kritik Brnčič je padel, Vidmar je molčal, molčal je tudi France Vodnik — velikega kritika tačas dejansko nismo imeli. Toda drugi del njegovega prigovora očitno ni točen, kolikor pa je, zadeva predvsem kritike začetnike pri Mladinski reviji in drugod. Kritično nemoč mladih poskuša napačno opravičiti s pomanjkanjem velike književnosti, češ: »Dajte nam vendar že enkrat pravo, veliko literaturo — in brez skrbi, dali vam bomo pravo veliko kritiko.« Mladi Grün je očitno prezrl, da Čop ni rodil Prešerna, Prešeren pa ne Čopa. Pravilno pa je, da je iskal vzroke za pomanjkljivo kritiko izven območja vplivov sovjetske estetike.

Znaten del resnice bi seveda prikrili, če bi hoteli trditi, da vplivov te estetike v Sloveniji ni bilo. Nekatere tedanje misli starejših književnikov zelo mučno režejo v našo sedanjo umetnostno zavest. Preseneča na primer tale Vidmarjeva izjava iz leta 1947: »Mislim, da je za vsakega človeka, ki je kolikor toliko občutljiv, nekam nerodno, ljudi, ki opravljajo veliko delo ali bijejo težko borbo, motiti s svojimi osebnimi, razmeroma majhnimi zadevami.« Mar naj razumemo to izjavo kot Vidmarjev tedanji neiskren dvom v vrednost intimne lirike? Kot pred letom Zogović, Torkar v članku Slovenski umetnik in petletka (1947) dokaj nestrpno naglašja, da mora imeti umetnik novi sistem gospodarstva nenehoma pred očmi. Tudi dva referata Ivana Bratka mladim književnikom iz leta 1948 sta močno problematična. Bratko postavlja na prvo mesto izgradnjo — na drugo človeka in nalaga književniku dolžnosti ravno v takem zaporedju. Književnik mora »dopri- nesti tudi z orožjem umetnosti svoj delež k zmagi naše borbe in naše izgradnje, k oblikovanju novega človeka«. Ob tej priložnosti ponavlja tudi ždanovski nacionalizem: »Tako po svojih ideoloških temeljih, po svoji progresivni družbeni vlogi, kot često tudi po svoji umetniški višini, ni samo daleč (jugoslovanska književnost namreč) nad sodobno zapadnoevropsko literaturo in umetnostjo, temveč je tudi prehitela umetnost dežel ljudske demokracije, razen Sovjetske zveze.« Takemu aktivističnemu jeziku se je odpovedal že leta 1948. Svojevrsten v tedanjih slovenskih revijah je tudi članek Radovana Lalića Visoka kulturna idejnost sovjetske književnosti (Razgledi 1947). Poln patosa in superlativov o sovjetski književnosti: »najnaprednejša, umetniško najjačja, največja književnost sveta«, naglašuje zlasti pomen njenega pedagoškega bistva: »Sovjetska književnost je vzgojila revolucionarne borbe in pozivala ljudske množice v borbo za izgradnjo socializma... Pri- padel ji je velik delež v socialistični izgradnji, v izpopolnjevanju stalinskih pet- letk.« Vsakokratni sklepi Partije so bistveno pognali književnost do novih umet- niško-idejnih vzponov. »Na raznih stopnjah sovjetskega književnega razvoja je partija izdajala navodila za njegovo nadaljnje napredovanje... V enem letu, ki je poteklo po tem zgodovinskem sklepu (po referatu Ždanova o Krasni zvezdi in reviji Leningrad), se je v sovjetski književnosti pojavila vrsta močnih in idejno pomembnih književnih del.« In tako naprej. V tej slepi poenostavljenosti vseh vpra- šanj umetniškega ustvarjanja in idealizaciji ene književnosti je dejanska umet- nost doživela redukcijo na raven pedagoške brošure, ki zna lepo predpisati, kako je treba ravnati z literaturo, da bo dobro služila dnevnim gospodarsko-političnim nalogam. Iz nekaterih opazk o književnosti, pa tudi iz Bratkovih referatov je

čutiti težnjo, po kateri se naj književnik posveča le sodobni snovi. Nad mislijo o distanci do snovi je očitno prevladala zahteva po neposredni snovi. Morda v križanju teh tendenc laže razumemo Kranjčev poziv leta 1947, da »odnos slovenskega pisatelja ne more in ne sme biti mrtev do... narodnoosvobodilne borbe«.

Toda razen v nekaj zaletavih trenutkih zoper resnično umetnost sovjetska estetika ni mogla bistveno pokoriti starejših književnikov. Odkod ta neuspeh votlega optimizma? Mislim, da je vzrok tudi v zgodovini naše književnosti same. Zablode protirealističnega socialističnega realizma so bile našemu progresivnemu književniku teoretično in praktično tuje že sredi tridesetih let, ko je prebolel proletkult in se začel bojevati za resničnega marksističnega duha v književnosti. Leva književnost je polagoma zmagovala na vsej črti lirike, proze, dramatike, kritike in esejistike. S teorijo optimizma bi po vojni kvečjemu lahko izpodrivali še drobne ostanke ekspresionizma — one, ki so vdiral sem izpred vojnih let, in druge, ki so polagoma rasli tudi iz Balantiča in njegovih ognjenih vizij. Tako je bila teorija posili optimizma v historično-morfološkem sestavu naše književnosti nekaj povsem alogičnega, in kdor se je je slepo oprijel, je moral vsaj za nekaj let zapustiti stvarna umetniška tla. Zavrnela je tudi nekatere mlajše in ni neosnovana domneva, da bi ob drugačnem političnem razvoju utegnila uporen in zdrav tok naše umetnostne miselnosti preobrniti v sivo dogmatiko. Že so se nekateri mladi začeli navduševati za teorijo »upodobljenih vzorov« Fadjejeva in za heroizem junakov Mlade garde, »ki v nas z vso silo vzgajajo patriotično in socialistično zavest« stalinskega rodu. Ni pa težko ugotoviti, da je predpisana estetika silila v našo književnost zlasti preko manj ali celo nenadarjenih književnikov, preko neizvirnih osebnosti.

Pristranska bi bila podoba tudi o naši literarni kritiki teh let, če bi ostali samo pri jasnih konceptih Ocvirka, Ziherla, Potrča, Kralja... Dostikrat je tedanja kritika neoglajena ne samo zaradi »linijskega recenzentstva«, kakor meni Boris Grabnar v nekem članku iz leta 1950, marveč zato, ker je mladim, pa tudi nekaterim starejšim, manjkala osnovna literarno teoretična in zlasti filozofska izobrazba. Cvetko Zagorski na primer takole razlaga dvostilnost Potrčeve knjige Kočarji: »Iz takšnega pisateljskega odnosa do ljudi in do pisanja rasteta realizem in romantika. Realizem — resničnost, tista otipljiva, vidna, ki ustvarja zunanje dogajanje, in romantika — pisanje o človeku, o njegovi resničnejši, notranji podobi, ki ustvarja povesti notranjo temo.« Mar ni ta čudni cvet soroden cvetom z osatne grede fadjejevščine? V članku Ob Potrčevi novi drami piše Lojze Filipič: »Med sodobnimi slovenskimi pisatelji ima Ivan Potrč v risanju karakterjev malo sebi enakih. Tudi ljudje v tej drami so živi, naravnost oprijemljivi, otipljivi.« Otipljivost, oprijemljivost — mar sta to estetska znaka književnosti? Drugi zopet meni (Janko Gruda): Potrčev Svet na Kajžarju je »opisan dobro in brez pretiravanja... Treba je reči, da je povest, kot je izmišljena, tudi zelo dobro napisana«. Ali pa: »Ko bo Vošnjak dvignil še literarno stran svojega pisanja, bo napisal še kaj boljšega« (isti).

Ob koncu pregleda tega obdobja lahko ugotovimo, da je ideologija »nestvarnih človeških tipov«, predpisana estetika sovjetskega porekla in idejnost, po kateri naj se stvarnost prikraja idealom neke uradniške kaste s kultom osebnosti v sredi — doživljala pri nas od vsega začetka zanesljiv neuspeh Kljub temu pa je prinesel zagrebški kongres književnikov leta 1949, kjer so nekako uradno obsodili sivo teorijo, določeno sprostitev. Leti 1949—50 sta zato potekali v glavnem v znamenju oddiha, ki ga označuje pisanje na temo: Kaj bi bilo, če bi...

DESETLETJE ŽIVAHNIH LITERARNOTEORETIČNIH POLEMIK  
IN LITERARNA KRITIKA POVOJNEGA RODU

Za položaj v kulturi in umetnosti je za to desetletje značilen govor Edvarda Kardelja na III. kongresu ZK Srbije dne 29. aprila 1954. Glavni vidik, ki zadeva umetnost in tvori osnovo tudi za kulturno-politični del programa ZKJ VII. kongresa, je v tem govoru ta, da naj ne bosta stil in forma, tedaj umetniška smer, marveč naj bo vsebina tisti predmet, ob katerem se je potrebno opredeljevati za ali proti. Ni važno, kateri »izem« prevladuje v umetnosti, važno pa je, kakšna je njena vsebina: ali je humanistična, ali pa cinično ruši vero v človeka. Iskanje novega umetniškega izraza je nekaj naravnega in nikakor ni nujno, da je že a priori nepravilno in dekadentno početje, zakaj pokazalo se je, da je dekadenca prišla do izraza tudi v obliki »socialističnega realizma«. Zatorej se nikar izgubljeni v »diskusiji o raznih umetniških in smereh kot takih«, ampak raje »spodbujati razvoj poštene sodobne kritike, ki bo pripomogla tudi k razčiščevanju vprašanj na področju same forme«.

V tem desetletju se slovenska literarno-estetska miselnost in literarna kritika bistveno poživita in poglobita. Ta poglobitev je deloma posledica prevodov literarne kritike in estetike Bjelinskega, Černiševskega, Marxa-Engelsa, Mehringa, Plehanova, Lenina, Gorkega in Lukácsa v letih 1950—52, še posebej pa razgibljejo našo literarno misel Vidmar, Ziherl in Janko Kos. Problemi se poglobljajo in bistrijo na eni strani s polemiko med ljudmi, ki pripadajo načelom klasične estetike, na drugi strani pa med temi in med nekaterimi mladimi, ki vse bolj vpijajo vase Sartra in nekaj poslednjih let zlasti Heideggerja. Tako predstavlja to desetletje na eni strani obračun s sovjetsko estetiko, na drugi pa spopad dveh filozofij in dveh estetskih sistemov: marksistično-klasičnega in eksistencialistično-modernističnega.

Katera vprašanja so bila zlasti aktualna?

Dajte nam veliko literaturo! — je zaklical H. Grün leta 1949. Te, velike literature, dejansko nismo imeli. Naravno je tedaj, da so nekateri poskušali najti razloge za paradoks znanega Schillerjevega aforizma: stoletje je rodilo veliki trenutek, ta pa je našel majhen rod. V eseju Komu zvoní je Juš Kozak prvi odprl vprašanje, »ali so obdobja velikih družbenih premikov in revolucij nasploh naklonjena umetniškemu ustvarjanju ali ne« (Ziherl). Odgovoril je negativno in menil, da človekova družbeno-politična prezaposlenost, njegova obrnjenost navzven v takih obdobjih onemogoča rojstva velikih umetnin. Podobno prepričanje je opisal Vidmar, le da ga je omejil na dramatiko. Medtem ko vidi Kozak oviro za poln razcvet umetnosti v zunanji prezaposlenosti človeka, pa postavi Vidmar posebno teorijo o vlogi osebnosti v zgodovini in jo vskladi s svojimi znanimi aforizmi o liriki, epiki in dramatiki. V revoluciji je človek v dogodku, kar je osnova za široko epiko, ne ustvarja pa dogodka iz sebe in zato ne more ustvariti tudi pomembne dramatike, ki je vselej dogodek iz človeka. To je en vidik. Krizo pa skuša pojasniti Vidmar tudi s »posebnimi čustvenimi usedlinami časa« in »spoznanjem sodobne zavesti«, da so razredi vse, osebnost pa je izgubila svoj pomen. V to problematično miselnost posežejo Potrč, Bor in Ziherl. Potrč pravilno ugotavlja, da je človek tisti, ki vselej ustvarja dogodke, tudi revolucijo, in zaključuje: naloga drame je, »dvigniti dostojanstvo človeka, izrekati kritiko človeku, ustvarjalcu dogodka, se pravi graditi človeka kot osebnost; na dramatiko in na njegovi ustvarjajoči osebnosti pa je, koliko se bo tega zavedal, koliko bo vse to

čutil in znal izraziti. Skratka: vse kliče dramatika...! A če ga ni...?« To usodno vprašanje pač lepo podpira Schillerjev paradoks. In Bor? Če je roman danes razvitejši kot drama, piše Bor, je najbrž zato, »ker nudi pisateljevi težnji, da bi čimbolj vsestransko in čimbolj široko motiviral in prikazal nastajanje dogodkov in dejanj, več možnosti kot drama, katere sredstva so bolj skopa, ne pa zato, ker bi sodobni pisatelj izgubil iluzijo o osebnosti kot tvorcu dogodkov«. Ziherl vnese v problem umetnost in prevratne dobe ustrezno jasnost. Ugotavlja, da Kozak in Vidmar ne ločita pravilno revolucionarne dobe v najožjem smislu (eno, dve leti) od širokega revolucijskega obdobja, in drugič, silnice, ki določajo intenzivost umetnosti sploh in posameznih književnih vrst še posebej, so osebne in objektivne, tedaj talent in kulturnopolitična tla, v katerih umetnost uspeva, ali pa je zaželena samo po predpisanem receptu. Če se spomnimo samo na evropske revolucije od leta 1789 do 1848 in na velike romantike tega obdobja, se nam zdi Ziherlova razlaga problema razumna in objektivna.

Ob tej diskusiji poteka tudi prvi veliki obračun z vzhodom in zahodom — ljubljanski kongres jugoslovanskih književnikov leta 1952. Pred kongresom opozori Ziherl v Ljudski pravici, da niti votli optimizem niti literarna metafizika dekadence ne moreta biti predmet resničnega umetnika in zato ne predmet jugoslovanske književnosti, zakaj obakrat se mora umetnik odpovedati celoti družbene resničnosti, ki ga obdaja. To poudarja zategadelj, ker vidi, da veliko naših književnikov živi mimo ljudstva in kar vidijo, je kvečjemu zbegani malomeščan s svojo ogroženo individualistično eksistenco, ne vidijo pa tistega delovnega človeka, ki ustvarja nove kvalitete.

Miroslav Krleža je na kongresu osvetlil zlasti tri važna vprašanja: razmerje med politiko in literaturo, pojem larpurlartizma in naloge jugoslovanske književnosti. Ko se vprašuje, ali naj bo naša literatura partijska, kakor je partijska buržoazna in religiozna umetnost, ali pa naj ostane do družbe nevtralna v obliki na videz nevtralnega zahodnoevropskega esteticizma, ki traja programatično že dobrih sto let, osmeši z močjo svoje ironije najprej stalinski metafizični pojem »inženir duš«, nato pa zagovarja načelo larpurlartizma v onem smislu, s katerim se je umetnost s tem geslom otresala vselej in vseh pragmatističnih programov. In ker je larpurlart dosledno zanikal religiozno-ideološko vzgojeno življenje in s tem ves golgotski motiv slikarstva in druge umetnosti v XIX. stoletju, naglašuje Krleža, da pripadniki te smeri niso bili nikoli koristni desnici — kakor so to danes generali estetike Führer in Ždanov. In naloge jugoslovanske književnosti? Dela morajo dokazovati, da se jugoslovanski književnik bojuje za umetniško svobodo, za simultanost stilov in da ustvarja po svojem neodvisnem moralnem in političnem prepričanju. Jugoslovanski književnik naj izoblikuje zavest o lastnem pojavu v prostoru in času, ustvari naj sintetično, resnično pesniško podobo dejstev iz sedanjosti in zgodovine. To je naloga jugoslovanske književnosti — ne pa gerasimovstvo in sartrovstvo. — Krležev klic po rasti iz lastnih sil in zavesti se ne ujema samo s tedanjo našo zunanjepolitično idejo: oprimo se na lastne sile! — marveč je vselej pogoj vsake resnične umetnosti. Idejni paberki iz tuje književnosti namreč ne morejo biti pesniška resnica o našem življenju.

Tudi tedanji Borkovi eseji o poeziji v Novih obzorjih utrjujejo splošni odpor do zahodnega poetskega intelektualizma in hermetizma na eni strani, na drugi pa zanikujejo dogmatično revolucijo v umetnosti. Borko pravilno meni, da so v umetnosti estetske revolucije uspešne samo tedaj, kadar jih vodi stvariteljski genij, ne pa ideolog in estetski teoretik.

V obrambi klasičnega sveta umetnosti je najbolj zanimiv Vidmar. Od eseja, v katerem govori o važnosti »prehoda« v umetnini in kjer ugotavlja, da modernistična struja ruši temeljni zakon umetnosti — nujnost prehodov ter uprizarja stvari in življenje fragmentarno in razkosano, v čemer vidi tudi napad na kontinuiteto človeške zavesti, pa do predavanja na lanskem slavističnem kongresu, (1961), kjer je protestiral proti atomizaciji človeka v književnosti in hermetizmu, lahko zasledujemo njegov odpor do nekih stilnonazorskih pojavov v sodobni umetnosti. V krizi sodobne umetnosti išče izhoda in predlaga prenovitev realizma s fantastiko. Vidmar nas ne prepriča, ko odpravlja realizem zato, ker ta obremenuje, kot meni, fantazijo s snovjo, saj je vendar od umetnikove ustvarjalne nardarjenosti odvisno, kaj zna napraviti iz snovi. Toda tudi prigovori, ki so jih imeli nekateri mladi zoper Vidmarjevo pojmovanje fantastike, so brez podlage — saj pojmuje fantastiko objektivno, materialistično. Na kaj pravzaprav misli? Mogoče na tip književnosti, kakor je Kosmačeva Balada o trobenti in oblaku in novela Tantantadruj in kakor so v zadnjem času Borove Daljave? Prerod realizma vidi pri nekaterih tujih avtorjih in ga takole navaja: »Zametavanje logicizma stvarnosti pri Faulknerju, poizkus realističnega simbolizma pri Hemingwayu (Starec in morje) in iskanje možnosti za nekakšen fantazijski realizem pri Eliotu in pri celi vrsti sodobnih piscev so nemara znaki ali obeti, morda napovedi tega prepioroda.«

Končno naj omenim še eno Vidmarjevo teoretično akcijo. Spričo ždanovske estetike, ki spravlja umetnost v popolno odvisnost od uradnega življenjskega nazora, se nam zdi povsem naravno, da je Vidmar ponovno sprožil vprašanje odnosa med umetnikovo miselnostjo in umetniško kreacijo. Vprašanje je sicer lebdelo v našem književnem ozračju, nihče pa ga ni aktualiziral. Ocvirk je že leta 1946 mimogrede pripomnil, da je nazor imanentna prvina umetniške stvaritve, Kos pa je v oceni »Literarnih kritik« prav tako mimogrede soglašal z Vidmarjevo ločitvijo. Medtem ko je Vidmar polemiziral nekoč z ljudmi katoliškega nazora, je iskal sedaj oporišč in potrdila za prepričanje, da je zavedni nazor povsem nevažna prvina v umetniški tvornosti, v Leninovih ocenah Leva Tolstoja. Tukaj ne moremo podrobno izmeriti moči in objektivne vrednosti argumentov in rezultatov naše največje estetsko-teoretične polemike po vojni, ki je tekla o tem predmetu med njim in Ziherlom. Lahko pa postavimo Vidmarju, čigar stališče nas ne zadovoljuje, nekaj vprašanj. Če je miselnost, nazor za umetnost zares nevažna, tedaj imamo opraviti v njej samo z refleksom golega doživetja, s kristalizacijo življenja, ki obstaja mimo take in take zavesti o človeku, življenju, svetu in družbi. Umetnost je potemtakem sublimacija nekega medija, ki samo čuti, čustvuje, doživlja, ne zna pa vsote življenjskih izkušenj in doživetij stvarnosti povzdigniti do neke višje razumske posplošitve v okviru umetnine. Mar Vidmar ni rahlo nestrpen? Umetnost vendar ni samo čustvo, lepota, doživetje — marveč je tudi iskanje in določanje človekove individualne in družbene biti v času in prostoru, v družbi in svetovju, in naposled je tudi spoznanje. Poznamo veliki tragos nazora v umetniški obliki Dostojevskega, spoznanja žejnega Fausta, Hamletov boj za svoj življenjski smisel, Sartrovega dramatičnega eksistencialista Antoina Roquentina — torej izrazito filozofske teme v umetnosti. Zdi se, da doživlja Vidmarjeva estetika ravno v tej nestrpnosti tisto bolezensko klico, ki mu vedno znova atomizira njegove poskuse, da bi svoj umetnostni nazor spraval v večji sistem. K temu moramo dodati še naslednje: Gledati na razmerje nazor — umetnost v duhu ždanovske estetike, pomeni vulgarizirati značaj in pomen tega odnosa, ker se organski odnos spreminja v njej v predpis, ki duši sintezo nazora in umetniškega dejanja iz notranjih umetnikovih pobud.

Od načelnih člankov tega desetletja naj opozorim še na Ziherlova O moder- nem in njega družbenih nosilcih in Kultura in umetnost v luči programa Zveze komunistov Jugoslavije. Kot znano, se Ziherl bori predvsem za realizem v knji- ževnosti, ker je pač prepričan, da ta metoda najbolj uspešno osvetljuje človekovo individualno in družbeno resničnost, enkratno in splošno v človeku. Ziherl mo- dernih stilov nikakor ne odklanja, določno pa nasprotuje vsemu subjektivističnemu anarhizmu, raznim slovenskim paberkom buržoazne estetike in filozofije. Kot vo- dilni slovenski marksist v vprašanih estetike Ziherl tudi upravičeno poziva mark- siste, da so dolžni nastopati proti takšnemu literarnemu pisanju, ki nosi v sebi razkrajalno ideologijo nevere v človeka in življenje in ki programsko straši z apo- kaliptično grozo popolne tragične osamljenosti človeka v svetu.

In teorije o kritiki?

O književni kritiki poteka v tem desetletju predvsem dvojni razgovor: prvič me- todološki: ali naj bo kritika racionalno-analitična, ali pa zgolj interpretacija do- živetja neke umetnine oziroma nekakšna umetnost sama. Drugič: idejni — ali je bistvo kritike estetska sodba, ali pa tudi idejna, odkrivanje družbenega ekvivalenta. Ta polemika o metodi in idejno-estetskem značaju kritike, ki je potekala v razmero- ma visokem jeziku, spada med vrhunske pogovore o kritiki v naši literarni zgo- dovini. V njej je npr. Janko Kos odklonil Grünovo stališče, da je kritika »živa umet- nost«, kot zastareli nazor iz časov impresionizma in zagovarjal misel, da je kri- tika predvsem spoznavno dejanje in racionalistično-analitično opravilo. Vso im- presionistično kritiko je zavrnil kot pisanje, ki sloni na neeksaktnih osnovah — na intuitivizmu in iracionalizmu in vodi v idealizem ter subjektivistično govor-jenje o umetnosti. Za osnovni kriterij prave umetnosti je izbral »resnično umet- niške podobe«, ki temelje na resnici življenja.

O nekaterih elementih literarne kritike razpravlja leta 1953 Dušan Pirjevec (Merila in metode. Be 1953, 212). Izhaja iz vprašanja, katera in kakšna estetska sod- ba je edino lahko pomembna. Ker priznava spoznavno funkcijo umetnosti (po- leg estetske), je prepričan, da predstavlja resnična estetska sodba zlasti in predvsem »urejanje etičnega odnosa do sveta in sebe« in da so zaradi tega, če- prav so relativne, »pomembne in plodne le tiste sodbe, ki so plod notranje po- trebe in intimnega odnosa do umetnosti«. Umetnostni kritik tedaj, ki ne pozna prizadetosti ob umetniški resničnosti in ki umetnine ne dojema predvsem tudi emocionalno, totalno, je lahko samo dober spekulativist, ne pa zanesljiv kritik. Ob nekaterih Plehanovih in Lukácsevih estetskih sodbah dokazuje, kako »Luká- cseva koncepcija tipičnosti ne more biti podlaga za estetsko sodbo«, ker je pre- več zunanja, mehanična, racionalna in površinska tipičnost, ki se ne briga za no- tranjo stvarno etično strukturo junaka določenega razreda. Lukács postavlja ide- ološko razmerje do sveta, ne pa osebno-etičnega. Zato njegove estetske sodbe vrednostno zaostajajo za Plehanovimi, ki slone na etični osnovi. Pirjevčeva sod- ba o Lukácsu je trda in pomanjkljiva, simpatična pa je avtorjeva zahteva, da mora biti kritik etično občutljiva in kulturna osebnost. V skladu s tem nazorom ga v re- cenziji knjige Trije mladi novelisti (Be 1954, 403) zanima stopnja njihovega huma- nizma, osebne prizadetosti, tedaj moralno in idejno-estetska globina njihovih novel.

O teoretskih osnovah stvarne literarne kritike je pisal tudi Taras Kermauner. Ko zavrača samo-estetski in samo-sociološki tip kritike, ker prva razlaga umet- nost samo s čutno-oblikovne strani, druga pa iz tezne, se zavzame za tako imeno- vano idejno-vsebinsko kritiko. Ker umetniške ideje ne izenačuje s sociološko tezo, marveč mu pomeni ideja izraz celotne zavesti in čustveno-nagonskih sil v umetnini, je prepričan, da tako pojmovana idejna kritika daje pravilno osnovo za

vrednotenje tako obrtno-formalne kakor družbene strani umetnine, ker gleda vse njene plasti: čutno, idejno in težno.

Vidmar polemizira predvsem s sociološko kritiko in ji v kritičnem postopku določi izrazito drugotno mesto. Kritika naj »osvetljuje umetniško delo sociološko, opozarja naj, koliko je odraz družbe, kakšen odraz je in kakšno funkcijo more imeti v družbi. Poglavitni popravek kritike pa je estetska sodba«. »Kritika predvsem skuša dognati zakone, ki vladajo v umetnosti.« Zanima nas celota in njeni deli, skladnost in doslednost zgodb in procesov, družbena analiza pa je samo kontrola, pomagalo. — Pomanjkljivost Vidmarjeve teorije kritike je pač ta, da vidi začetek in konec svojega posla v ugotavljanju in opisovanju oblikovne organiziranosti snovi. Toda v kritični praksi Vidmar formalno-kritičnemu načelu ni ostajal do kraja zvest. Za dokaz naj navedem samo njegovo kritiko Kocbekovega Strahu in poguma, kjer je zopet razvidno njegovo praktično kritično načelo, da kritik ni odgovoren samo umetnosti, marveč tudi družbi, ne samo estetskemu okusu, marveč resnici življenja.

Osnovna zahteva, ki jo v smislu Plehanova in drugih marksističnih kritikov postavlja Ziherl, je ta, da mora kritik odkriti tudi družbeni ekvivalent umetnine, saj s tem obogati tudi estetsko kritiko. Teorija o neodgovornosti umetnika in kritika in dvom o tem, da umetniško ustvarjanje ni družbeno pogojeno, ne morejo roditelji načelne kritike. Kritika pa, ki noče ali pa ne more biti načelna v bistvenih vprašanih umetniškega ustvarjanja in njegove vloge v družbi, se izrodi in »družinsko kritiko« in živi v nenehnem strahu pred občutljivostjo posameznikov. Resnična znanstvena kritika združuje estetski in sociološki kriterij in temelji na razmerju med bitjo in zavestjo, njuni kristalizaciji v estetski tvorbi.

Konkretno kritiko tega desetletja je, razen dramske, pisal v glavnem povojni rod. Vidmar se je priglasil k besedi samo ob dokaj problematičnih trenutkih — a ne vselej z do kraja zanesljivo besedo (npr. Kritika Kozakove Lesene žlice). V zadnjem času nas je nekoliko presenečala njegova dramska kritika. Ocvirk se je uprl sartrovstvu v članku Metafizične blodnje ali brezplodno potovanje v Koromandijo (Smole-Potovanje v Koromandijo). Vladimir Kralj nadaljuje celo desetletje z že opisanim tipom dramske kritike, Drago Šega se je oglasil enkrat z daljšo recenzijo Godinovih Preprostih zgodb, v Novih obzorjih pa nekoliko bolj živo spremlja slovenske knjižne novitete Branko Rudolf, ki se v estetski sodbi večinoma ne moti, je pa včasih nekoliko površen.

Poleg drugih, ki jih na tem mestu ne moremo posebej omenjati, so med mladimi pokazali določeno kritično metodo Herbert Grün, Janko Kos, Mitja Mejak, Vasja Predan, Bojan Štih, Vital Klabus, Marjan Brezovar in Taras Kermauner.

Grünova dramska kritika sega že v prvo obdobje, kasneje ji pridruži še kritiko proze in lirike. Sprva se mu pozna idejna šola socialističnega realizma in Aristotelova poetika, kasneje proglasi kritiko za živo umetnost in vse bolj zagovarja impresionistično kritiko, kar ga približuje k eseju in svobodni meditaciji ob literarnem delu. V takih meditacijah včasih konkretno delo izgublja iz zavesti. Zazdi se mu tudi, da je odkril čarobni ključ, s katerim odpira vrata naravnosti v jedro umetnine in celotne pisateljske zasnove avtorja. Z najdeno besedo in frazo poskuša razložiti celoto. Nova romantika! je vzkliknil ob Borovih Belih vodah — nostalgija! ob celotnem Kosmaču. Toda ob stvarni analizi Kosmačeve proze se mora njegova teza — nostalgija, domotožje je središčno gibalno in kardinalna tema vsega Kosmačevega pisateljstva — končati zelo neugodno. Grünova kritika se včasih

utaplja v besednem blišču, kar vse priča, da je bil bolj esejistični ljubitelj književnosti kakor njen kritični vodnik.

Janko Kos se je med mladimi prvi zavedel, da je »filozofska in sploh teoretična stran« boleča točka dobrega dela sodobne slovenske kritične prakse. Navedli smo že, da zasnuje svojo kritično prakso na misli: umetnost je specifični spoznavni proces in rezultat — je umetniško spoznanje realnosti. Zato je prepričan, da je kritika predvsem spoznavno dejanje, nato pa tudi estetska sodba — spoznavni kriterij proglasi za temelj literarne kritike. Ta kriterij je v tedanjem času odločno uprt proti ždanovski estetiki, ki ne trpi umetnosti kot svobodnega in najbolj neposrednega prikazovalca in spoznavalca resničnosti. Kot kritik Kos opazuje avtorja, ali ostaja zvest svojemu življenjskemu izkustvu, in ostro odklanja vse, kjer spozna, da so se med avtorjevo oko in življenje vrinile druge predstave. Iz njegovih kritičnih analiz je razvidno, da avtorjem ne popravlja napak, ki jih ti morajo pač sami popraviti, ampak poskuša poleg idejno-estetske analize pokazati, kaj vse avtorju manjka, »da bi uresničil pogoje, ki so v okviru dane zgodovinske situacije potrebni za nastanek resnične, življenjsko in umetniško pomembne literature«. Z analizo Pesmi štirih in Troje povesti ustanovi Kos tip analitične, razstavljalne kritike, s katero bralca plastično vodi do estetskih, idejnih in moralnih prvin umetniškega dela in avtorja. Temu racionalistično-analitičnemu tipu kritike ostaja zvest vse do najnovejših interpretacij povojne slovenske lirike (Anatomija romantizma) in dramatike v Perspektivah. Morda se Kos nekoliko premalo ozira na emocionalne plasti umetnine in so njegove analize rahlo racionalistične. Kljub temu pa je njegova kritika v naši povojni mladi publicistiki nadarjena in vsestranska, saj piše o vseh vrstah književne umetnosti — o liriki, prozi in dramatiki. Tudi je filozofsko jasno fundirana. Zato spretno odgrinja filozofsko in ontološko podobo naše lirike, proze in dramatike, večkrat z rezultati, ki jih literarni zgodovinar ne bo mogel zatajiti. Četudi se v zadnjih letih zapleta v moglenico preučnega filozofskega besedja, ki spominja na heideggerjanski besednjak, ga še vedno zanima v literarnem delu »avtorjeva resnica o človeku in svetu« na način, ki bi ga težko imenovali eksistencialistični.

Mitja Mejak omejuje svojo kritiko na liriko in prozo. Sprva je njegova kritika dokaj neurejena in nima moči, ki bi prepričljivo pokazala kvalitete in slabosti pesniške zbirke in proznega teksta. Kasneje se slogovno prečisti, uredi in raste iz nekaj osnovnih zahtevkov: pisec mora iz dogodka izluščiti etično jedro, ga organizirati v pomembno spoznanje o življenju in ga prizadeto označiti. Mejak je tudi vselej občutljiv za formalno-estetsko podobo književne stvaritve. Rajši ima umetnino, ki življenje gradi, kakor na primer pesimistično liriko. Odklanja umetnost, ki deformira življenje do absurda, teme, ki vodijo v izolacijo podzavesti in kompleksov, kjer človek ni več družbeno bitje in izgubi osnovne človeške kvalitete. Prepričan je, da cinizem, ki ga srečuje v enem delu naše mlade literature, ni ravno dobro nadomestilo za nekdanji povojni patos in da je življenje s to varianto književnosti ponovno osiromašeno. Medtem ko išče v liriki poleg oblikovno-estetskih kvalitet zlasti pristno osebno izpoved, pa v prozi odklanja pretirano lirizacijo, psihologizacijo in meditacijo ter v osnovi sprejema realistično zasnovano človeške psihike v umetnosti. Kljub temu, da ima Mejak prizadet odnos do idejno-moralnih sestavin umetnine, ne najdem pri njem idejno osvajajoče kritične borbenosti. Moti me tudi, da se ne more vzdigniti v tip sintetične kritike, s katero bi odkrival skupne silnice v naši povojni književnosti, in da rajši piše fragmentarno in impresionistično književno kroniko. Vredna kvaliteta njegove kritike pa je čustvena



prizadetost ob umetnini, s katero odpira pristop k emocionalnim plastem in vrednotam književnega dela.

Od prvih začetkov do tekstov, ki jih je objavljaval v Naših razgledih pod naslovom Slovenska dramaturgija leta 1961, uveljavlja Vasja Predan tip kritike, v katerem združuje kritiko dramskega besedila s kritiko gledališke uprizoritve. Vselej je pozoren na idejno-humanistično jedro dramskega teksta, na to, ali je resnica o človeku dramsko ustvarjena, se pravi življenjsko, v dejanju, ali pa ostaja avtor le pri besedni deklaraciji dramske prvine, s čimer si znižuje dramatičnost, tedaj estetsko kvaliteto dela. V zvezi s tem presoja, ali je podoba karakterja polnokrvna, ali pa shematično okrnjena, in dalje — kakšna je dramska funkcija osebe, tedaj estetska vrednost določene karakterizacije. Iz njegove kritike je razvidno, da hoče žive in aktualne tematike, konsonanco med avtorjevim sporočilom in problemi sodobnosti ter satiro, ki navaja h kritičnemu razmišljanju. Kakor pri Mejaku za prozo in liriko pa pogršam pri njem sintetično-kritičnih, prereznih študij o slovenski povojni dramatik in širših pobud, ki bi neizogibno opozarjale, »kako bi se ven videlo« iz dokajšnjega puščavništva povojne slovenske dramatike.

Bojan Štih ne razširja kritike povojnega rodu. Hoče predvsem pomemben stil in zato zavrača zlasti deskriptivni naturalizem. Tudi on hoče literarnih likov, ki so zasnovani na stvarnih spopadih in rasto iz dejanj, ne iz besed. Njegova kritika pa je rahlo nedosledna — nepopustljiva, ko piše o Potrču, Kranjcu, Ingoliču, in popustljiva, ko piše na primer o Jušu Kozaku. Ta omahljivost je najbolj opazna v oceni Kozakove Balade o ulici.

Kot nevhvaležna tradicija nekega dela predvojne slovenske literarne kritike močno živi v naši povojni sredini tip »družinske kritike«. O njej bi lahko pisali dolga poglavja in našteli vrsto veljavnih in enodnevnih nosilcev tega kulturnega zla. Do kakšnih anomalij v pogledih na povojno književnost vodi družinska kritika, kaže na primer kategorizacija in opis kreativnih moči in rezultatov, kot jih je zapisal Vital Klabus o Zlobcu, Cenetu Vipotniku, Koviču in Zajcu. Vipotnikovo »Drevo na samem« opisuje kot primer izrazito »nesodobne poezije«, Zlobčevo zbirko »Pobeglo otroštvo« pa uvaja s prezahtevnim naslovom Na poti k novi liriki. In v čem je Vipotnikova manjvrednost? Vipotnik nima zveze »z novejšimi sproščujočimi ritmično metričnimi težnjami«, Zlobec pa »je z velikim pogumom sprostil verz in s tem pomembno sodeloval pri razbijanju tradicionalne situacije. V najboljših pesmih je pokazal... izredno silo ritmične sproščenosti in čustvenega razmaha«. Umetnost je po tej logiki tisto, kar je novo — in obratno. In če preberem v članku »Slovenska književnost 1961« (Perspektive): »Resnica, ki jo izraža Kovičeva poezija, ne more biti od resnice naše sodobne družbe, ker je statična resnica o odrekanju, umiku in vdajanju v splošno negativiteto« in še stavek: »Zajc z vso ostrino in s pošastno vizionarnostjo izraža vse laži sodobnega življenja, ki si jih nikoli ne upamo priznavati tako daleč, tako dosledno in neizprosno kot on« — potem sem prisiljen zdvomiti o tehtnosti takega kritičnega pisanja.

Nekoliko enostranski klic po novi formi pri nekaterih mladih kritikih glosira na primer Branko Hofman (Dialog na zelenem valu kritične pisarije, NO 1955, 351). Ta klic se je ponekod v konkretni kritiki preveč nagnil v smer »formalistične revolucije« oziroma, kot pravi Hofman: »Kdor se ne podredi tej psihozi, ga odpravimo s »primitivcem«, »ždanovcem« ali z nečim podobnim, kar je trenutno aktualno.« Taisti pesnik opozarja obenem tudi na »družinsko« zlo: »Še vedno ima tolikšno težo, kot umetnikovo delo, familiarnost; še vedno je važno to, kar si želi kritik, in ne to, kar je hotel umetnik povedati... In taka stališča progla-

šujejo nekateri za ‚metodo‘. Seveda, Hofman nikakor ni mogel misliti, da je iskanje novega umetniškega izraza nepravilno in dekadentno početje, saj v slovenski povojni književnosti ni ravno malo dokumentov o takem iskanju nove forme, ki je obrodilo že pomembne umetniške rezultate. Toda na račun »nove forme« zavračati ali vsaj ne priznavati estetskih vrednot v tradicionalnih formah, se pravi ne priznavati velikega dela povojne slovenske poezije in proze. Zanikati nekaj samo zato, ker formalno ni povsem »novo« oziroma najnovejše — se pravi biti zavestno pristranski. V tem je smisel Hofmanovega ugovora.

Nekaj polemičnega duha prinaša v svojo kritiko v Naši sodobnosti Marijan Brezovar. Tudi njemu gre za že znane kvalitete: za plemenito, intimno prizadetost avtorja, za umetniško resničnost, za naravno in pristno pesniško izpoved, kar ga navaja k temu, da odklanja modno intelektualistično pesnjenje in skonstruirani, programski pesimizem. Temu, pesimizmu, priznava obstojno pravico v poeziji samo tedaj, če je zrasel iz dejanskih spopadov z življenjem. V nasprotju s Kosovo šolo, ki uporablja racionalistično analizo, se Brezovar ne brani vrednotnih izrazov, ki odkrivajo emocionalno-etične vrednote kritika in umetnine. Z oznakami, ki rasto po impresionistični poti — »ozračje blagega, toplega humanizma«, »topla, iskrena pesniška beseda« — izraža del svojega doživetja lepote ob umetnini in je v tej točki najbolj soroden Mejaku.

V članku Svet krvnikov in žrtev, v katerem razmišlja o poeziji Daneta Zajca, poskuša Taras Kermauner združiti filozofsko-ontološki tip kritike z estetsko analizo, ki jo naslanja predvsem na glasovno-estetsko strukturo pesmi, in iz glasovnega sveta prehaja nazaj na ontološko vsebino. Poskus sam na sebi je zanimiv in nedvomno razširja vidike povojne slovenske kritike. Toda Kermauner nas ne more prepričati, da je vsa Zajčeva poezija samo nekakšen pesnikov nenehni beg iz mračne mladostne travme v svet pesniške resničnosti, kakor označuje Zajčevo »premagovanje brezizhodnosti med danostjo omogočanja in danostjo onemogočanja«. Ne presežeča nas, da je s svojo filozofijo, kopijo eksistencializma, pristal na tleh teorije, ki je blizu freudizma in ki meni, da je pesem samo umik in kompenzacija. Razen tega zapleta Zajca v labirint prav nič plastično razloženih pojmov: zasebnik, združnik, osamljeni posameznik, pesnik se bori proti opredmetenosti in podobno.

V članku O nekaterih odnošajih med družbo, kulturo in inteligenco ocenjuje Kermauner tisto generacijo slovenskih književnikov, ki je šla v boj za socialistične družbene ideale v tridesetih letih, bila njih nosilec in soustvarjalec med okupacijo in je njih glavni nosilec — Kermauner misli drugače — tudi po osvoboditvi. Obenem pa še tiste povojne književnike, ki so se tej generaciji pridružili ali v neposrednem ustvarjanju ali pa v literarni kritiki. Glavni očitek tej inteligenci je nekakšna deformacija, »ki jo je mogoče imenovati liberalistično ali sentimentalno humanistično«. Značaj teh deformacij si bralec lahko podrobneje ogleda v Perspektivah II na strani 493 (št. 14). Na nekem mestu v članku trdi Kermauner, da je problematiko, o kateri piše, moral »pretirati«, da bi bili prepadi dovolj plastično globoki in razvidni, ali dobesedno: »Opisani proces je podan shematično, zaradi plastičnosti pretirano.« Ob tem članku samo dvojje pripomb. Prvič. Avtor nikjer ne pove, koliko načelnega gradiva črpa za svojo klasifikacijo in oceno slovenskih književnikov, zlasti vseh onih, ki bolj ali manj odkrito ne priznavajo idejne orientacije Perspektiv, iz Sartrovega eseja »Situacija književnika v letu 1947«. Zaradi tega mu tudi ni potrebno temeljiteje razmišljati o tem, ali se Sartrova ocena francoskih književnikov, njegova delitev tedanje francoske književnosti na »potrošno« ali polaščajočo se in na »konstruktivno« ali revolucionarno da presaditi na povojne razmere v slovenski književnosti tako, da je večina tiste literature, ki so jo napisali pred-

vojni književniki, »potrošnega« značaja in da je »potrošna« tudi vsa kritična spremljava te literature, konstruktivno in »revolucionarno« pa je predvsem tisto, kar je dala tako imenovana »prenovljena literarna kritika« in književni sodelavci Perspektiv. Drugič. Ker je Kermaunerjeva »sintetična ocena« naše revolucionarne generacije književnikov, generacije, ki v posameznostih lahko zasluži kritiko, postavljena na začetek analitičnega preučevanja dejanske vrednosti in pomembnosti te generacije, postavljena kot nekaj apriorni sklep, ne pa logičen zaključek podrobnega dela, jo moramo šteti za neporabno sintezo brez objektivne resnice in brez zgodovinske vrednosti vse dotlej, dokler je kdo ne potrdi z analizami vsega gradiva, ki je v »kritični generaciji« naletelo na odpor.

## ZAKLJUČKI

Čeprav smo se komaj po vrhu dotaknili vprašanj naše povojne literarne estetike in literarne kritike, se je pokazalo, kako so ta vprašanja po individualnih nagljenjih in sposobnostih tesno povezana z družbenimi problemi našega in evropskega prostora in kako naša estetika in kritika ne rasteta odtrgano od literarno-nazorskih struj vzhoda in zahoda, ampak v nenehnih spopadih z njimi. Kar je bilo kopirano, je po navadi sproti zamrlo — nad celoto literarno-kritične miselnosti pa je zavladal kriterij resnice v umetnosti, merilo umetnost-resničnost, ki ga v duhu razmerja bit-zavest priznavajo in uporabljajo skoraj vsi kritiki, čeprav ne z jasnim in borbenim poudarkom. Poskusi, premakniti človekovo ontologijo in s tem tudi temeljni kriterij našega povojnega pisanja o literarnih rečeh v smeri Kierkegaardove vizije pajka, ki osamljen pada po velikanski praznini, se bodo morali končati brez vidnejših uspehov.

Kakor so Ziherl, Vidmar, Kos in drugi v člankih postavljali in raziskovali važna literarno-teoretična vprašanja, tako jim tudi ne moremo očitati, da bi zanemarjali vprašanja same kritike. Kakor kritika ni zanemarjala zanimivejših književnih del in kompleksnih vprašanj, tako tudi ni prezrla sama sebe. Razvidno je, da si je iskala svoj obraz, metodo in naloge v raznih teoretičnih in priložnostnih člankih. In samo podrobna analiza, ki bi soočila njene idejno-estetske sodbe z deli, o katerih jih je izrekla, bi lahko odkrila vse tiste njene rezultate, ki se v teku let pozabljajo ali pa zamolčujejo.

V naši povojni kritiki nedvomno najdemo nekaj tiste strasti, ki hoče odtisniti svojo individualnost v analizo književnih stvaritev, ki torej dovolj ognjevitost in prizadeto išče resnico in lepoto v njih. Razvidno je prizadevanje, ki vidi umetniške vrednote razen v estetskem tudi v tem, koliko je umetniška resnica dokument psihične in sociološke realnosti in koliko aktivira v ljudeh humanizem. Naša kritika je v tem smislu zavrnila dva tipa junaka, obe nehumanistični zasnovi človeka v sodobnem pesništvu: skonstruiranega socialističnega heroja in heideggerjansko osamljeno, pesimistično eksistenco. Toda če je bila ob prvem junaku enotna, se je ob drugem razcepila. Medtem ko starejši bolj ali manj dosledno zavračajo sistem književnosti, ki raste iz pojmovanja diskontinuiranega in osamljenega človeka, dopuščajo samo stilno modernizacijo književnosti, vztrajajo pa pri klasični psihologiji človeških tragičnih in drugih stikov v književnem delu ter streme k novi harmoniji, stoje nekateri mladi na nasprotnem bregu in uvažajo nazorom in družbenemu položaju našega človeka tujo filozofijo.

Brez dokumentirane analize, brez »soočenja« ne kaže konstruirati trditev. Ali kljub vsem pozitivnim ugotovitvam o naši kritiki lahko zapišemo tudi tole: Mnogo tega, kar se je pri nas po vojni tiskalo kot kritika, knjižno poročilo, recenzija in kar

je še teh oblik, je bolj oviralo in še ovira zdrav književni razvoj, kakor pa ga resnično pospeševalo, je umetnika bolj begalo, kakor pa mu odkrivalo obseg, vrsto in globino njegovih moči.

Kaj duši našo kritiko?

1. Dokaj pomanjkljivo poznavanje človekovega individualnega in družbenega življenja. Kritik mora proučevati zakone stvarnega življenja — mora napraviti dialektično pot od stvarnosti h književnosti in odtod nazaj k stvarnosti — tedaj pot, ki jo dela sleherni resnični umetniški ustvarjalec. Kako naj namreč kritik sodi o književni stvaritvi, ki je izraz in odraz življenja, če sam ni prodril v življenje.

2. Idejna nejasnost in neopredeljenost kritika povzroča nejasno idejno-estetsko sodbo. Naša kritika kaj nerada odkriva — razen nekaterih — svoj in umetnikov svetovni nazor, kolikor ga najde v izrazno-estetskem tkivu umetnine. Ta nejasnost in pasivnost izvira v glavnem odtod, ker nekateri kritiki nimajo do dna premišljenega filozofskega in literarnega nazora, če pa ga imajo, stoje za njim preveč nedoločno in neborbeno. Ugotoviti bi se dalo tudi, da nekateri nosilci določnih idejno-estetskih stališč niso bili sebi do kraja zvesti, da so nekateri naredili skok iz ždanovizma v modernizem, zopet druge, ki so mnogo obetali, pa je zamamil mučno bleščeči plašč heideggerjanske ontologije. V tem vidim delni vzrok, zakaj naša kritika ni sposobna pokazati, »kako bi se ven videlo« in »ven šlo« iz povojne literarne krize, o kateri tako rada govori. Pri tem pa jo ovirata še dva činitelja: pomanjkljiva razgledanost po sodobnih književnih smereh doma in v svetu in po osnovnih stilnih skladnih v umetnosti sploh, a nič manj tudi značilnosti tako imenovanega »družinskega ekvivalenta«, če naj tako imenujemo tisto kritiko, ki nastaja pro domo ene skupine, ene struje, ene generacije. Taka kritika kaj rada zavrača vse, kar ni pisano v duhu »nove« estetske miselnosti, ker pač pozablja, da novo ni sinonim za umetniško. In ravno tej kritiki lahko očitamo paradoks: medtem ko namreč ohrabrujoče in pritrdilno spremlja stilne in nazorske novosti, se ni vselej sposobna vzdigniti iz obrobni opazk k sintetičnim študijam o novostih, ki jih doživljajo naša povojna novela, roman, pesem in drama. Tako lahko zaključimo, da se naša kritika sicer že desetletje bori za realistično in za modernistično književnost, da pa je v glavnem slab iniciator novih form in vsebin. Morda ji zategadelj lahko postavimo tudi tole zaključno vprašanje: Koliko je po svoji moralni obveznosti, zametujoč vse družinske in druge predsodke, vrgla z Olimpa vse, ki so se plazili nanj nepoklicani?

Moč in zrelost naših povojnih književno-kritičnih meril bi lahko izmerili tudi po esejih, v katerih kažejo kritiki v sintetični obliki obraze domačih in tujih književnikov iz preteklosti in sodobnosti in kjer segajo že na področje literarne zgodovine. Teh esejev pa je toliko, da zahtevajo posebno poglavje in zaradi svoje narave tudi posebno obravnavo.

*Jože Toporišič*

## RAZGLEDI PO STILISTIKI IN STILU

Naslov predavanja, ki sem ga jaz prijavil za naš shod, se glasi Razgledi po stilistiki in stilu, prireditelji seminarja pa so mu dali obliko, kakor je natisnjena v programu: Stilistična vprašanja. Mislim, da mi tudi tak naslov dovoljuje razpravljati o nekaterih vprašanjih, ki se tičejo tako stilistike kot teore-

tične znanosti o lastnem predmetu in metodologiji pri proučevanju stila ali posameznih njegovih sredstev, kakor mi dovoljuje z druge strani spregovoriti o stilistiki kot uporabni znanosti (in neznanosti) pri proučevanju stila ali posameznih njegovih sredstev v konkretnih literarnih in drugačnih besedilih ali — kakor jih lahko imenujemo splošneje — v konkretnih obvestilih. Vse to namevam storiti kljub temu, da mi odmerjeni čas 45-ih minut prej priporoča omejitve teme kakor vztrajanje pri napovedani večji širini: to delam zaradi tega, ker so vprašanja oboje vrste med seboj neverjetno tesno povezana in določena, zato bi omejevanje pomenilo nedorečenost in s tem tudi negotovost in nejasnost.

O stilistiki in stilu je v svetu doslej že veliko napisanega: komaj specialist največjega formata si lahko privoščijo tudi le približno natančen pregled nad zadavnimi problemi. Za ilustracijo naj opozorim na Hatzfeldovo Kritično bibliografijo nove stilistike, nanašajoče se na romanske literature: tu je samo za čas 1900-1952 razporejenih in analiziranih več kakor dva tisoč del! Kje so potem še dela, ki obravnavajo slovanske ali germanske in druge evropske književnosti, da ne govorimo o literaturah drugih delov sveta, posebno Azije, od Bližnjega vzhoda preko Indije do Daljnega vzhoda. In v časovni razsežnosti: že za evropsko kulturno izročilo segajo korenine stilistike tja nazaj do antike, kjer se posebej odlikujeta Aristotelova in Kvintilijanova retorika — v določenem smislu predhodnici vsega našega pisanja o stilu in stilistiki.

Pri nas Slovencih o stilistiki in stilu ni veliko pisanega. S stilistiko se je naš srednješolsko izobraženi Slovenec doslej srečeval v pravilih o metru, tropih in figurah na koncu slovnice: tako že pri Sketovih izdajah Janežičeve slovnice<sup>2</sup>, tako v Breznikovih slovnicah<sup>3</sup> in v slovnicah,<sup>4</sup> ki jih od časa neposredno izpred druge svetovne vojne sem izdaja uredniški odbor. Ta poglavja so včasih prav del knjige, včasih so pomaknjena v dodatek, dokler ni Slovnica 1956 nekaj malega o tropih in figurah prevzela v poglavje Besedno gradivo, metriko pa — pač zaradi kritike — povsem izpustila. Naravni podaljšek srednješolskih stilistik in metrik iz slovenskih slovnice vidim v II. knjigi Besedne umetnosti, ki jo je 1958 izdala Silva Trdinova, namreč v Nauku o slogu ali stilistiki in v Nauku o osnovah meroslovja ali metriki. Knjigo menda vsi poznamo: v primeri z dotlejšnjimi šolskimi stilistikami ima obširneje obdelana tradicionalna poglavja o lastnostih dobrega jezikovnega sloga (pred tem je o tem pisal Breznik<sup>5</sup>), potem o pesniškem jeziku, tj. o tropih in figurah (ki niso samo v pesništvu znani), in o metriki (ki je tradicionalno postavljena izven okvira stilistike, kar je upravičeno le za del o kiticah in drugih pesniških oblikah). Drugo, kar je novo: poglavje Razvojne stilistične stopnje (kjer razpravljanje o iznajdbi ali invenciji spada v teorijo ustvarjanja, poglavje o razporedbi in dispoziciji pa v nauk o zgradbi [kompoziciji], vse skupaj pa je zašlo v stilistiko iz retorike). Poglavje Jezik, narčeje, žargon je prav tako novo, vendar sploh ni obdelano s stališča stilistike, kakor spadajo tudi Literarne prvine (opis, oris itd.) že bolj v način pripovedovanja. In končno: tudi Literarne smeri (barok, romantika, realizem itd.), ki ne spadajo sem, ampak v splošno umetnostno — ne stilistično — tipologijo.

To je na kratko slovenska stilistika na nižji ravni, lahko bi jo imenovali tudi praktično, ker ima v veliki meri namen, ne le seznanjati z dejstvi stilskega sveta, temveč tudi učiti, kako se negativnih izogibati in si za pozitivna prizadevati.

Slovenska stilistika na višji in najvišji ravni se prav tako ne more posebno pohvaliti ne s številnostjo objavljenih del ne z njihovo prodornostjo, pa najsi že gre za teoretsko razglabljanje ali za uporabo lastnih in tujih teoretičnih spoznanj

pri raziskovanju stila posameznih del, pisateljev ali dob. Od najvažnejših teoretičnih razprav iz časa do konca prve svetovne vojne (a le v dvajsetem stoletju) je mogoče navesti — kdaj bomo imeli končno na razpolago potrebno bibliografijo?— Debevčevo razpravo Podoba (metafora) v slovenskem jeziku in slovstvu<sup>6</sup>, Ušeničnikovo o metafori in metonimiji<sup>7</sup>, medtem ko sta Pavlica<sup>8</sup> in Župančič<sup>9</sup> razpravljala o ritmu in metru. V času med obema vojnama je l. 1925 izšlo še danes branja vredno Omersovo Stihoslovje<sup>10</sup>, v svoji Literarni vedi<sup>11</sup> je tudi o stilu pisal Kelemina, 1939 je izšel Isačenkov Slovenski verz; o stilu je govora tudi v Ocvirkovi Teoriji primerjalne literarne zgodovine,<sup>12</sup> pisala pa sta o tem še Šilc in Jesenovc. Naš največji stilistik, Ocvirk, svoja dognanja posreduje žal le svojim univerzitetnim slušateljem, širša javnost se je imela po drugi svetovni vojni priložnost seznaniti le z delom njegove študije Novi pogledi na pesniški stil (NS 1951)<sup>13</sup>, kjer pa je stil pojmovan široko, namreč kot »spoj ideje, snovi in oblike v skladno, v sebi zlito celoto«<sup>14</sup> oz. kot »posledica individualnega združevanja ideje, snovi in oblike«.<sup>15</sup>

Tudi razprav o stilu posameznih del in avtorjev imamo zelo malo. V petem poglavju svojega lanskoletnega predavanja na kongresu jugoslovanskih slavistov<sup>16</sup> sem za čas pred drugo svetovno vojno omenil poleg Breznikovih temeljnih del kakor Stritarjev slog, Jezik v kmečki povesti, Jezik naših pripovednikov itd. le še Beletovo razpravo Cankar in biblija, iz časa po drugi vojni pa prispevke Franca Dobrovoljca (Nekaj posebnosti iz Cankarjevega jezika), Antona Bajca (O slovenski rimi), Jože Mahnič (Slog in ritem Cankarjeve proze) ter svoje pisanje o stilski vrednosti glasovne podobe odlomka iz Cankarjevega Jureta, Prešernovega Pevca in Župančičeve Žebljarske.<sup>17</sup> Dodati bi bilo treba še Voduškovo oceno Sovretovega načina prevajanja v pisanju okoli SP 1950,<sup>18</sup> potem pa interpretacije nekaterih literarnih tekstov v Janka Kosa Sodobni literarni teoriji in književnem slogu,<sup>19</sup> kjer govori o stilu tudi teoretično. Tudi stil zadevajoče interpretacije nekaterih tekstov imamo še v že omenjenem Ocvirkovem pisanju Novi pogledi itd. Kakšne opazke o stilu literarnih del najdemo seveda tudi v ocenah in kritikah in morda še v kakšnih interpretacijah, kjer se govori tudi o drugih, ne le stilskih značilnostih obravnavanih besedil.<sup>20</sup>

Vsega našega pisanja o stilistiki in stilu torej res ni veliko,<sup>21</sup> toda kdor bi ga prebral, bi hitro spoznal, da se je treba tudi v njem nekako orientirati, saj en avtor misli o zadevnih vprašanih tako, drugi drugače. Zdi se mi, da se posebno vsiljivo postavljajo vprašanja kot: Kaj je torej stil? Kaj je stilistika in kakšen je njen predmet? Kje je njeno mesto glede na znanosti, kot sta jezikoslovje in literarna zgodovina? Kakšna je njena metodologija? Kaj je storiti, da pridemo do dejavne stilistike in do njenih tudi za literarni in jezikovni pouk koristnih rezultatov?

Posebno prva vprašanja so med seboj ozko prepletena, zato se mi gotovo ne bo zamerilo, ako nanje ne bom skušal odgovoriti za vsako ceno posebej, t.j. ločeno, čeprav jih bom sicer vedno strogo razločeval.

Beseda stil se je v besedišču današnjega literarnega izobraženca pomensko močno izpraznila, ker jo ta uporablja v tem, drugi v onem pomenu. Pri nas npr.: Ocvirk: »spoj ideje, snovi in oblike v skladno, v sebi zlito celoto«.<sup>22</sup> Silva Trdinova: »način izvajanja z harvo, z zvokom, z besedo« oz. »sredstva umetniškega izražanja«.<sup>23</sup> Kelemina: »jezikovni stil pesniškega umotvora« tvorijo »sredstva pesniškega izražanja (...), ki jih je razvil človeški govor tekom časa«, kamor »v širšem pomenu spada (...) tudi še metrika in pesnikova dikcija«.<sup>24</sup> Kos: »Stil je način, kako je vsebina književnega dela podana z obliko stavkov, besednih zvez in izbiro besed.«<sup>25</sup> Itd. — Ni namen tega mojega predavanja, oživiljati zmedo protislovij in

medsebojne nedoločenosti, v katera so ujeta pojmovanja in definicije stila ne le, ko gre za različne avtorje, temveč tudi pri enem samem. Moj namen je marveč pokazati, za katero pojmovanje bi se kazalo odločiti.

V skladu s stališčem modernega jezikoslovja in teorije obvestila bi se odločil za naslednje pojmovanje:<sup>26</sup> stil je vsebovan v izboru iz jezikovnih sredstev, je funkcija izbranih jezikovnih sredstev, najsi že gre za glas, naglas, besedo in njeno obliko, sintaktično zvezo ali mesto v govorni verigi (torej za besedni red); in če gre za tiskano sporočilo, je stilotvoren tudi izbor pravopisnih in pisnih navad in značilnosti.

Da se nam definicija utelesi, nekaj primerov za vsaktero mogočih izbir. Glede izbora glasov: lahko jih jemljem v neupadljivi razporejenosti normalnega, tako rekoč vsakdanjega govora. V tem primeru je izbor neopazen, kakor vzemimo v stavku »Ivan Cankar se je rodil na Vrhniki«. Neopazen je izbor glasov tudi v naslovu našega društva, čeprav ima *Slavistično društvo Slovenije* že skoro preveč sikavcev in šumnikov oz. sičnikov in šumevcev. V stavku kakor *Dež škrablja po šipi* bi se pa naši zavesti gotovo vrinila pogostnost glasu š. Ta in oni bi morda celo porekel, da tu že glas š sam nekaj pove. Da nam pove v kontekstu, tj. v primerenem sobesedilu, se vidi tudi iz Župančičevih verzov<sup>27</sup> iz persiflaže Aškerca:

*Kdo preštel bi vse te maharadže  
na sloneh (in kaj jih je še peš)?  
Skoraj da se tresejo mi hladže:  
Omer, ali res v to družbo smeš?*

Kar smo pravkar prikazali ob soglasnikih, velja tudi za samoglasnike. Znana sta verza iz Aškerčevega Kronanja v Zagrebu:

*Zvonovi zagrebški pojo,  
pojo, da še nikdar tako.*

V prvi kitici Župančičevega *Dies irae* pa imamo kar pravo simfonijo:

*Dom  
razmajal je svoj veliki zvon;  
kakor da toži nad mestom Bog,  
kroži glas vse naokrog,  
trka na ókna, bije ob duri,  
preko streh stresa s peroti  
črno grozo dušam nasproti,  
plaši in buri,  
bega otróka in sega z róko  
starcu v prsi globóko.*

Da tudi tu že vokali (in soglasniki) sami nekaj povedo, menda nihče med nami ne dvomi.

Tu bi se pravzaprav kazalo malo dalj ustaviti, saj se nam nudi lepa priložnost opozoriti na bistvene stvari glede stila ob docela zaključenem in določenem predmetu, ki ob njem ni mogoče nikakršno izmikanje. Postavlja se namreč vprašanje, v čem je bistvo stila. Ali v tistih opaznih, prag naše zavesti prestopajočih ali tudi le našo podzavest ogovarjajočih elementih (š v primeru *Dež škrablja po šipi, dž v hladžah*), e v premeni z a v Aškerčevih in premena o — a in u — i v Župančičevih verzih? V glasovih torej, ki se tu prehodno, začasno semantizirajo, tj. dobe svoj lastni pomen? Kaj potem drugi glasovi — in per analogiam tudi v drugih slojih jezika prav taki nevtralni elementi — niso stilotvorni? Ali pa je tudi v njih vendarle stilska potencia?

Če se spomnimo naše definicije, da je stil funkcija izbranih jezikovnih sredstev od glasu, o katerem pravkar obširneje razpravljamo, do zapletene sintaktične sheme danega obvestila — odgovor ni težak: Bistvo stila je tako v našo pozornost zbujujočih elementih (imenujmo jih stileme, Ocvirk in drugi za njim jih imenujejo stilizme) kakor v odnosu le-teh do elementov, ki naše pozornosti posebej nê pritegujejo. Poslednji, tj. prvine, ki naše pozornosti ne pritegujejo, so neogibni protipol stilemom: pomenijo nevtralni, običajni izbor jezikovnih sredstev, stilemi pa v nasprotju z njimi — bolje bi bilo celo reči: zaradi nasprotja z njimi — aktivni, manj pogostni, včasih celo izjemni izbor jezikovnih sredstev. Da se izrazim primerno marksistični terminologiji: eni in drugi skupaj tvorijo dialektično celoto, saj so eni z drugimi določeni in določljivi, kakor uči relativnostna teorija.

Pri obravnavi glasovnega sloja v stilu določene besedne umetnine bi bilo treba opisati potemtakem tako te neopazne kakor opazne elemente. In vendar! Kakšen smisel bi imela pripomba možnostnega raziskovalca kakšnega Jurčičevega proznega odlomka (ali celega dela ali njegove umetnosti sploh), češ v njem nahajamo takšno razporeditev glasov, kot je tipična za slovenski knjižni jezik določene dobe. To bi bila očitna tautologija. O razvrstitvi (ali distribuciji) glasov ima smisla govoriti šele ob taki besedni umetnini (in ob kakršnemkoli sporočilu sploh), ki ima pozornost zbujujočo razvrstitev glasov, medtem ko se óna navadna razume sama ob sebi. Če torej literarni raziskovalec pripomni, da ima — vzemimo — pesem take in take rime, in če je s tem res izčrpal njene pozornost zbujujoče glasovne prvine, je to sporočilo treba sprejeti z logičnim korelatom: drugo je kot običajno. Glasovno je torej tak tekst popolnoma označen že z navedbo o rimah, saj je jasno, da če je na razpolago pet predmetov — da povemo v podobi — in moj prijatelj vzame dva, koliko jih potem ostane še meni. Z drugimi besedami: če dani estetski ali kakršenkoli že tekst obdelam natančno glede stilemov — kateri so, kakšni, kako pogosto nastopajo, kakšen je njihov medsebojni odnos, morda skupni imenovalec — je s tem tudi povedano, kakšen je stil danega teksta.

Toda vrniti se moramo k naši definiciji stila kot izbora iz jezikovnih sredstev in k obljubi, da ponazorimo ta izbor ne le ob glasu, temveč tudi ob naglasu, besedi, sintaktičnem, intonacijskem in zapovrstnostnem obrazcu itd. Glede naglasa. — Če pod *Sporedom predavanj* našega seminarja preberemo stavek »Informacijska in sprejemna pisarna SD bo začela poslovati v soboto dne 1. septembra ob 10. uri«, je gotovo, da je naglas tako rekoč neopazen, stilsko nevtralen v smislu, kot smo pokazali pri obravnavi glasovja; je tako rekoč na ničelni stopnji, kot se izražajo nekateri prav zadevno, ker ga za sprejemajočo in oddajajočo zavest praktično ni. Drugače je, če pesnik besede razporedi tako, da se naglasi pojavljajo po določenem razporedu; tedaj se naglas gotovo uveljavlja kot stilotvorno sredstvo, stilem. Vzemimo za primer iz Prešerna:

*Dni mojih lepši polovica kmalo,  
mladosti leta! kmalo ste minule;  
rodile ve ste meni cvetja malo,  
še tega rožce so se kòj osule,  
le redko upa sonce je sijalo,  
viharjev jeze so pogosto rjule; itd.*

Če je kdo hotel, je lahko v nedavni preteklosti bral o teh stvareh več v fonostilističnih — kakor jih imenujemo — analizah Pevca,<sup>28</sup> Žebljarske<sup>29</sup> in odlomka iz Jureta,<sup>30</sup> kjer so med drugim obravnavani še drugi, stavčno fonetični stilotvorni elementi, posebno stavčna intonacija. Tu ni časa, da bi o tem obširneje razprav-



ljali, odgovoriti pa gotovo še moram temu ali onemu izmed vas na pomislek, ki se mu je nemara zbudil ob teh mojih besedah.

Silva Trdinova bi gotovo rekla — vsaj ko bi vztrajala pri spoznanjih iz časa, ko je pisala svojo že omenjeno knjigo — da ni dobro, spravljati v okvir stilistike probleme v zvezi z razdelitvijo naglasa, tj. metriko. Sodeč po pisanju v razpravi Sodobna literarna teorija in knjižni slog, bi Janko Kos protestiral zaradi dejstva, ker se v svojem pojmovanju stila ne omejujem na »način, kako je vsebina književnega dela podana z obliko stavkov, besednih zvez in izbiro besed«,<sup>31</sup> temveč pritegujem vanjo še naglas, glas, stavčno fonetiko, zaporednostni obrazec itd. Odgovor? Od metrike spada izven okvira stilistike le nauk o zgradbi, kitični ali nekitični in še drugačni. Kos je svojo trditev verjetno prehitro zapisal oz. ni popolno ekscerpil.

Ostale izbore iz jezikovnih sredstev hočemo ponazoriti zelo na hitro. Beseda: V stavku »Na vrtu so posebno lepo uspevale kumare« so same stilsko nevtralne besede. Prav tako v stavku »Obrisal si je nos«. Ako pa v zadnjem primeru *nos* nadomestimo s *kumaro*, torej »Obrisal si je kumaro«, mislimo pa »nos«, gre za stilem. Glede označene besedne oblike se spomnimo samo Aškerčevega sklonila za instrumental ednine pri samostalnikih ženskega spola na -a, npr. »Solze z desnoj briše si po lici«, kjer je stilističen, tj. stilotvoren še končni -i v sintagmi *po lici*. Ali pri Finžgarju: »(...) je sesul predse drobiž in debeliž«<sup>32</sup>. Kdo ne opazi tu *debeliža*, ki mu stilotvorno vlogo daje nepričakovana tvorba po vzorcu *drobiža*. In sintaktična zveza? Spet mi bo pomagal Župančič, ki je v neki pesmi<sup>33</sup> po verzih

*Tam krožijo sonca in merijo čas,  
večno mirna,  
brezobzirna  
noč in dan teko preko nas,*

nadaljeval pač za vsakogar močno opazno z asindetičnim parataktičnim naštevanjem:

*Mi pa pod njimi se bijemo, vijemo,  
sijemo, gasnemo,  
škodimo, hasnimo,  
v kupe medu in otróva se lijemo,  
próstor vesóljni z željami prepletamo,  
večnost v trenutek begoten ugnjetamo,  
z duhom za zadnjimi zvezdami grabimo,  
grozo izzivamo, itd.*

Končno mesto v govorni verigi ali — kot smo ta pojav tudi imenovali — v zapovrstnostnem obrazcu stavka ali sintagme: »Lepa Vida je pri morju stala« na eni in »Vida lepa je odgovorila«<sup>34</sup> na drugi strani. In pri Župančiču: »Hodil po zemlji sem naši in pil nje prelesti«,<sup>35</sup> kjer imamo v enem samem verzu sedaj normalno, sedaj stilistično stavo svojilnega zaimka glede na odnosnico. Kateri šolnik se končno še ni ustavil pred opaznostjo besednega reda (in sintaktične zveze zraven) v Prešernovem stihu iz Nove pisarije:

»boni pel: gosence kaj na repo varje«.

Za zaključek še pomen izbire pavze, premora v govoru. Včasih smo se učili Piti-jinega izreka, napovedi bodočnosti nekemu radovednežu: »Ibis, redibis numquam peribis in bello«, kar bi se po naše reklo morda takole: »Pojdeš, vrneš se ne pogineš v vojni«. — Torej še enkrat: stil je funkcija izbranih jezikovnih sredstev.

Na tako trditev ni težko slišati naslednjega ugovora. Dobro, naj bo, toda stil, o katerem govoriš, je jezikovni stil, ne umetniški, ki nas (morda) tu najbolj zanima. In: stilistika, o kateri govoriš, je jezikoslovna stilistika, ne sodobna literarna stilistika, kakor pravi temu v najnovejšem času Janko Kos, kateremu ta izraz pomeni znanstveno stilistiko besedne umetnosti. Z drugimi besedami: pred nami stoji vprašanje, kaj je jezikoslovna in kaj literarna stilistika. Ostro ju ne loči le Janko Kos v svoji že večkrat omenjeni razpravi, ki jo menda pozna vsak šolnik, za ločitev se zavzema, kolikor vem iz lastne izkušnje, menda sploh ves slovenski znanstveni in ki naj bi bil znanstveni naraščaj tako z literarnozgodovinskega kakor z jezikoslovnega področja slavistike in sploh ljudje, ki si služijo svoj kruh s takšnim ali drugačnim obdelovanjem besednih umetnin, in če ne te, vsaj njihovih stvarnikov, in če tudi teh ne, vsaj faktorjev, družbenih, ekonomskih, političnih in osebnih, ki te stvarnike besednih umetnin porajajo ali jim niso dali, da bi se bili porodili. Ko sem prijavil ta svoj referat, mi seveda ni bilo treba dolgo čakati na pričakovano vprašanje: »Oprostite, ali mislite na literarno ali na jezikoslovno stilistiko?«

Toda na dan z odgovorom na vprašanje, kako je torej z obema stilistikama, tj. z vedo o proučevanju stila, kakor ga pojmujeemo tu? — Po mojem globokem prepričanju, ki se mi je napovedovalo — skoro bi rekel — po skrivnem podzavestnem občutku, razlike, bistvene razlike med obema stilistikama ni: stilistika je ena sama. Razlika je samo v predmetu: tako imenovano jezikoslovno zanima stil vseh sporočil, naj že bodo leposlovna, znanstvena, pogovorna, novinarska, poljudnoznanstvena, obveščevalna in ne vem še kakšna, naj bodo vzeta iz sodobnega ali preteklega časa in končno: naj so jim avtorji ljudje tega ali onega socialnega ali izobrazbenega razreda ali starostnega obdobja. Stilistiko zanima — in jo torej proučuje — porazdelitev izbirnih možnosti v okviru danega jezikovnega sistema, tj. sistema na najrazličnejše načine med seboj povezanih in sopogojenih znakov in struktur, in sicer od preprostih, nesestavljenih in enofunkcionalnih do najzpletenejših in večfunkcionalnih. (Znak pomeni tu jezikovna sredstva sploh od glasu ali besednega naglasa na eni do zapletene sintaktične in stavčne tvorbe na drugi strani.) Kako jih odkriva, smo na kratko ponazorili ob glascvni plasti jezikovne strukture, kako jih ocenjuje, bo pa govora še pozneje.

Predmet *literarne* stilistike bi bila v nasprotju s tem le umetniška besedna sporočila ali — kakor smo jih navajeni imenovati — umetniška besedila, umetniški teksti, pisani ali govorjeni. Toda če si ogledamo takšno umetniško sporočilo, kaj hitro ugotovimo, da ima ogromno skupnih lastnosti (seveda kar se tiče izbora jezikovnih sredstev) z neumetniškim sporočilom. To je treba ponazoriti. Če vzamemo najprijemljivejši sloj iz jezikovne strukture (ne organizma, kot se izražajo nekateri; komur ne ugaja beseda struktura, naj uporablja domači stroj, ki pomeni isto), namreč besedni, menda ne bo med nami človeka, ki bi upravičeno dvomil o tem, ali v besednih umetninah uporabljamo drugačno besedje kakor v drugačnih sporočilih. Človek se takoj spomni na trope, ki so v Besedni umetnosti Silve Trdinove obravnavani v poglavju O pesniškem jeziku. Toda metafore, metonimije, komparacije itd. nahajamo vendar tudi v pogovornem jeziku, v pravniških in govorniških spisih. Prav tako je tudi s figurami: nekatere glasovne in sintaktične nahajamo npr. v pregovorih, kakšne vse ne beremo ali čujemo v govorih slavnih retorjev, državnikov govorcev itd. Človek se v strahu za samostojnost besedne umetnosti v stilu oklene ritma, metra: toda enciklopedije vedo povedati o kupih knjig, ki imajo prav tako disciplinirano razporejene besede glede na besedni in stavčni

naglas — a niso umetniške. Kaj pa modernistične deformacije jezikovne strukture v besedju, stavčni zgradbi ipd? Tudi to je znano tudi iz drugačnih sporočil: opozorimo le na otroški govor, govor ljudi v silnem afektu, govor epileptičarjev in drugih takih nevrotikov.

Za primer: Kakšna je razlika med tem, ako npr. prvi stavek iz Jurčičevega Desetega brata spregovori pripovedovalec umetnik ali pa kakšen z literaturo se ukvarjajoči tistega časa, ki bi nemara v kavarni svoji družini lahko sporočil svoje spoznanje, ki ga je zapisal Jurčič na omenjenem mestu, namreč: »Pripovedovalci imajo, kakor trdi že sloveči romanopisec Walter Scott, staro pravico, da svojo povest začno v krčmi, to je v tistem shodišču vseh popotnih ljudi, kjer se raznovrstni značaji naravnost in odkrito pokažejo drug drugemu poleg pregovora: v vinu je resnica«<sup>736</sup> — Seveda mi kdo lahko zabrusi v odgovor: Toda tvoj kavarniški literarni zainteresanec svojega poslušalstva gotovo ne bo presenetil z besedami, kakor so tiste na začetku Prešernovih poezij:

*Sem dolgo upal in se bal,  
slovo sem upu, strahu dal.  
Srce je prazno, srečno ni,  
nazaj si up in strah želi.*

Res je. V zvezi s takimi problemi sem pred leti v predavanju slavističnemu aktivu v Ljubljani<sup>37</sup> menil, da gre za intenzifikacijo, stopnjevanje nekaterih jezikovnih sredstev, in sicer ne le glede količine, temveč tudi glede na razporejenost — prostorno, ko je besedilo zapisano, časovno, ko ga kdo izgovarja. Še danes mislim, da je tako. Stopnjevanje je seveda mogoče doseči na dva načina: bodisi z dodajanjem, bodisi z odzemanjem. Pritisk — da vzamemo konkreten primer — kakega predmeta na drugega, npr. uteži na ploskev trdne podlage, lahko povečam tako, da ali dodam še eno utež ali pa pri isti uteži zmanjšam dotikalno površino obeh predmetov. Preneseno na naše Prešernove verze to pomeni: dodajanje imamo v razvrstitvi naglasa, kolikor se tiče rime, tudi glasa; odzemanje imamo glede količine besed, ki bi jih bilo v navadnem besedilu več. Nemara: »Dolgo sem upal in se bal, a sem pustil eno in drugo. (Varianta drugega dela: a sem pustil up in strah). Sedaj mi je srce prazno, ne pa tudi srečno (varianta: srečen pa vendarle nisem), zato si želim, da bi imel spet na kaj upati in se česa bati (varianta: za to si želim nazaj up in strah).

Toda kakor imamo intenzifikacijo enih sredstev v umetniškem tekstu, tako imamo intenzifikacijo drugih jezikovnih sredstev v drugačnih besedilih oz. — splošneje povedano — sporočilih. V znanstvenem tekstu današnjega časa se navadno stopnjuje neinverzivnost, neafektivnost, netropičnost, nefigurativnost ne glede na specifično terminologijo vsake posebne znanosti. Izjeme seveda so, toda kolikor so, čutimo to kot stilsko motnjo, ki jo lahko najočitneje ponazorimo s pretirano-stjo, kakršne je ljubil sicer prodorni Avgust Žigon v svojih literarnozgodovinskih in estetskih študijah. Za primer odlomek, v katerem govori o Prešernovem *Sem dolgo upal in se bal*, ki je imel prvotno naslov *Prosto srce*, in *O Pevcu*, ki je imel najprej naslov *Osrčenje*:

»Epigrama »Prosto sercé« in »Oferzhenje« sta po vsem tem takem oba vkup — ena sama vsebinska celota: celota, ki je prepev, ki je nova transkripcija »Sonétov nesrčec« in njih epiloga; celota, ki je v njej poet takraj Julijine dobe in takraj celó »Krst« samega povzél in prepesnil »Sonéte nesrčec«, ter spojil v njej »Krst« svoj in s tem konec druge dobe — naravnost z epilogom njihovim, s koncem prve dobe; spev sta, ki je v njem obnovil poet vsebino,

glavno misel epiloga »Sonétov nesrèce« zdaj takraj »Krsta«, s čimer se je povrnil poet spet tja, kjer je že bil nekoč, — ali bolje: s čimer je izrekel dejstvo, da mu ni nikak drugačen rezultat dozorel v novi, v tisti drugi dobi njegovi, ampak spet le isti, ki mu ga je dala — nekdaž že pred Julijino njegova prva doba.«<sup>38</sup>

Torej stilistika je ena, stili so različni, kakor je zoologija ena, živalske (in človeške) vrste pa različne.

Guberina, ki je spregovoril po Vatroslavu Kaleniću v teoretičnem delu članka o stilografiji,<sup>39</sup> katerega smo imeli nedavno priložnost brati v Jeziku in slovstvu, s tem ne bo zadovoljen. Kakor mnogi drugi, posebno pa, kot rečeno, zadevni slovenski mladi znanstveni naraščaj sploh, Kalenić namreč meni, naj bi jezikoslovna stilistika, ki je nekaj drugega kot literarna, podajala le razlago *stilnih točk*, kakor se izraža (mi smo se tu zedinili za naziv *stilem*), razlago namreč v tem smislu, da bi opozarjala na momente jezikovnega ustroja, ki te stilne točke tvorijo. Po vsej verjetnosti Kalenić pri tem misli, naj bi jezikoslovni stilistik le opozarjal na opozicijsko možnost ali nemožnost izbora — spomnimo se našega primera o nosu in kumari — pokazal naj bi, kateri faktorji povzročajo učinkovanje določene stilske točke, pri vsem tem pa bi ga ne smela zanimati vrednost danega izbora; tj. jezikovni stilistik naj bi se ne zanimal za to, ali je izbrana varianta »močna, lepa, skladna, banalna, izumetničenak«.

Pravi stilistik se vrednotenju — v estetskem tekstu tudi tako imenovanemu estetskemu (v čem je bistvo estetičnosti, doslej ni še nihče jasno povedal) — ne more odreči, saj stilskih točk niti ne bi mogel odkriti, ko jih ne bi vrednostno doživljal. Če je poročilo Franca Jakopina o predavanju Vinogradova<sup>40</sup> o problemu stilistike na slavističnem kongresu v Moskvi objektivno, potem s tem svojim pojmovanjem stilistike nisem osamljen. Vinogradov namreč pravi, da lingvist, ko se bavi s stilom, ne le mora biti sposoben »prikazati (jezikovna) sredstva, s katerimi pisatelj izraža idejno in emocionalno vsebino v literarnem delu«, temveč mora »preko estetske vsebine besede v kontekstu do ocene celotne umetnine«. Jaz bi se tu omejil na delež estetičnega učinka, ki je posledica stila, tj. danega izbora iz jezikovnih sredstev.

Temu je sicer mogoče ugovarjati z Ballyjem, ki je utemeljil stilistiko kot vedo, katera iz svoje obravnave izključuje umetniška besedila — in v tem smislu torej ni literarna — razen tega pa tudi le drugačna, tj. neumetniška besedila proučuje le glede na opozicijo: afektivno — neafektivno. Kdor hoče, take vrste stilistiko res lahko imenuje jezikoslovno, vendar je danes vsakemu kaj vrednemu sodobnemu jezikoslovcu, ki se dotika teh vprašanj, docela jasno, da stil nikakor ni mogoče zajeti v omenjeno Ballyjevo temeljno dvojico pojmov, kakor tudi je v razpravljanju o jeziku prinesla izredno važno distinkcijo.

Še na en ugovor moram odgovoriti: kakor je za stilografa in Ballyjevega stilistika moje pojmovanje stila preširoko, tako je za literaturografa oz. literarnega zgodovinarja preozko, saj naj bi bil stil »spoj ideje, snovi in oblike v skladno, v sebi zlito celoto«. Če se je Kos v svoji citirani razpravi<sup>41</sup> proti takemu pojmovanju postavil z besedami: »To je pojmovanje, ki je zelo blizu umetnostno zgodovinskemu. Pojem sloga v književnosti je jasen in precizen samo, če ga pojmuje v ožjem pomenu — kot naziv za eno izmed sestavin oblike književnega dela«, moramo pripomniti, da se je pri tej svoji kritiki lahko naslonil na istega avtorja, ki se je v svojih predavanjih o stilistiki, tj. nauku o stilu v ožjem pomenu, vedno omejeval prav na proučevanje jezikovnih sredstev, včasih celo skoro v jezikoslovnem smislu. Res: stil je samo izbor, funkcija izbranih jezikovnih sredstev, prav

vseh in ne glede na to, ali je ta izbor skladna in v sebi zлита celota ali ne. Drugo so problemi kompozicije, drugo so vprašanja prikazovalnih možnosti (npr. v prvi ali v tretji osebi, avktorialno /tj. tako, da bralec v delu čuti prisotnost avtorja/ ali personalno /tj. tako, da avtor v tekstu ne izstopa/), zopet nekaj drugega je tematika z motiviko (sem grede tudi ideje) in še nekaj drugega ideološka določenost besednih umetnin. Ideja, snov in oblika vplivajo na izbiranje iz jezikovnih sredstev in so zato v napravljenem izboru na svoj način prisotne, ni pa stil njihova zlitina ali spoj. Spoj vseh teh in še drugih elementov je besedna umetnina ali kakšen njen tip, umetnostna formacija — stil pa je izbor jezikovnih sredstev, ali če nam ugaja izraz spoj, potem spoj izbranih jezikovnih sredstev. Ne več in ne manj. Tak spoj je kdaj zelo kvaliteten, naravnost genialen — namreč z ozirom na svojo povednost — najbolj pogosto pa je celo srednje ali slabe kakovosti. V prvem primeru tak stil označujemo s pozitivnimi, v zadnjem z negativnimi, v srednjem z vmesnimi prilastki ali z mešanico enih in drugih.

Stilistiko zanimajo vsi stili, najbolj pa seveda najbolj dognani in raznovrstni izbor — v funkcionalnem smislu seveda — jezikovnih sredstev, kakor ga najdemo prav v kvalitetnih besednih umetninah. Za sedaj je stilistika močnejša v analizi kakor v sintezi, toda kvantiteta dobrih analitičnih del je podlaga za novo, sintetično kvaliteto. V naši slovenski javnosti se žal ne napoveduje niti kvantiteta stilskih analiz, torej še veliko manj kvalitetna sinteza. Da bi se to spremenilo, bi se morali, kakor sem poudaril že na lanskem kongresu, zavedati vsaj treh važnih nalog in se tudi truditi za njih izvršitev:

1. Morali bi izdelati resnično znanstveno slovnico slovenskega knjižnega jezika, ki bi razkrivala njegovo pravo podobo, ne pa, kakor sedanja, predvsem pomanjkljivo znanstveno podkovanost njenih avtorjev in kot posledico tega v kolikaj občutljivejšem vprašanju okrnjenost in napačnost spoznanj in pojmovanj.<sup>42</sup> Taka znanstvena slovnica bi pri podajanju strukture slovenskega knjižnega jezika nujno morala upoštevati tudi stilski vidik, tj. razkriti bi morala in razložiti mehanizem stilskega učinkovanja, da bo od teh spoznanj naš bodoči stilistik in tudi navadni literarni zgodovinar lahko že izhajal, ne pa da bi se moral predhodno spremeniti v jezikoslovca, tj. se spuščati na področje, kjer bo v najboljšem primeru le povprečen diletant. Taka slovnica bi pomagala tudi učiteljem in učencem, saj bi jezikovne kategorije in značilnosti spoznavali v dejanskem okolju in funkcionalnosti, ne pa v slovniškem antiseptičnem brezračju in larpurlartizmu. (Za ilustracijo poslednjega naj opozorim samo na tri komparative adverba *globoko*,<sup>43</sup> namreč *globlje*, *globokeje* in *globoče*, ki jih slovnica pošilja v svet kot enakopravne, torej proste variante. Glede larpurlartizma primerjaj še sedanjih 7 glagolskih vrst in 14 razredov z ne vem koliko izjemami!)

2. Poleg slovnice sodobnega knjižnega jezika bi bilo treba izdelati še zgodovinsko slovnico za 19. stoletje. Za prvo silo bi se dala le-ta na diferencialni podlagi stisniti v opombe k prvi. To pa ne bo mogoče prej, preden si ne napišemo podrobnejše zgodovine knjižnega jezika.

3. Prilastiti si moramo moderno pojmovanje stila in stilistike, saj je le-to predmetu primerno in usposablja za praktično delo. Tega se je treba nemudoma lotiti: nobena teorija ni popolna, popolnost bo stilistika dosegla le v neskončnosti svojih delnih približanj tako v teoretični spoznavi kakor v uporabi teh spoznanj pri proučevanju stila. Tega se moramo zavedati in se dela lotiti ne glede na nedokončnost rezultata. Za to delo bi morali izkoristiti tudi vse personalne možnosti: no-

bene nevarnosti ni, da bi komu zmanjkalo raziskovalnega prostora, večja je, da se posameznik zaradi brezkončnosti prostora izgubi v malodušju zaradi velikih, nezmožljivih nalog, ali če je manj tankovesten — v revni samovšečnosti. — Ne eno ne drugo objektivno ni opravičljivo.

- <sup>1</sup> A Critical Bibliography of the New Stylistics applied to the Romance Literatures 1900–1952.
- <sup>2</sup> Prim. Janežičeva Slovenska slovnica, šesta izdaja 1889; tako tudi v deseti iz 1911. leta.
- <sup>3</sup> Prva izdaja 1916, druga 1921, tretja 1924, četrta 1934.
- <sup>4</sup> Slovenska slovnica 1941, Slovenska slovnica 1947.
- <sup>5</sup> Prim. v prvi izdaji slovnice str. 245–251.
- <sup>6</sup> V Jahresbericht des k. k. Kaiser Franz Joseph-Staatsgymnasiums in Krainburg 1905, 3–23.
- <sup>7</sup> Cas X/1916, 336–340.
- <sup>8</sup> Naša metrika v luči hebrejske, Cas 1917, 90–98; Preprij za ritem in metrum, ravno tam, 298–303.
- <sup>9</sup> Ritem in metrum, LZ 1917, 277–279.
- <sup>10</sup> I Splošni del, Celje, 68 strani.
- <sup>11</sup> Ljubljana 1927, 120 str. O stilu na str. 66–71.
- <sup>12</sup> Izšla 1936. leta, o stilu glej posebno str. 107.
- <sup>13</sup> Na str. 1, 127, 221 in 319 v štirih nadaljevanjih.
- <sup>14</sup> Na str. 223.
- <sup>15</sup> Na str. 327. Podobno tudi v Teoriji... str. 97, kjer pa je docela jasno, da gre za širše pojmovanje stila, za umetnino sploh.
- <sup>16</sup> Objavljeno mestoma skrajšano v JiS VII/1961/62, 161–170.
- <sup>17</sup> Natančnejše bibliografske podatke glej v zgoraj cit. razpravi.
- <sup>18</sup> V kritiki Pripombe k Slovenskemu pravopisu, NS 1950, 947–953, 1045–1052, 1147–1152.
- <sup>19</sup> Izšlo v knjigi Novi pogledi na pouk književnosti in literarne teorije v gimnazijah. Izdal zavod za prosvetno-pedagoško službo OLO Ljubljana 1961. Omenj. članek je na str. 63–97.
- <sup>20</sup> Najti jih je v Jeziku in slovstvu. O Jenku v Bernikovi knjigi Lirika Simona Jenka, 1962.
- <sup>21</sup> V JiS VII je o tem nekaj pisal Boris Urbančič v svojem članku O kriterijih pravilnosti v knjižni slovenščini in Rozka Stefan v oceni z naslovom Zanimiva knjiga o poljski stilistiki.
- <sup>22</sup> Na str. 223 citir. razprave Novi pogledi na pesniški stil, v NS 1951.
- <sup>23</sup> Besedna umetnost, str. 7.
- <sup>24</sup> Literarna veda, str. 67.
- <sup>25</sup> Sodobna literarna teorija in književni slog, str. 74.
- <sup>26</sup> Prim. v delih Michaela Riffatera: Le style des Pléades de Gobineau, New York 1957; Criteria for Style Analysis, Word XV/1959, 154–174; Stylistic Context Word 1960. Od drugih še: J. Marouzeau, Précis de stylistique française (3. izd. 1950); Marcel Cressot, Le style et ses techniques, Paris 1959; Pierre Guiraud, La stylistique, Paris 1961; Ch. Bruneau, Petite histoire de la langue française I 1958, II 1961, Paris; Halina Kurkowska in Stanisław Skorupka, Stylistyka polska zarys, Warszawa 1959.
- <sup>27</sup> Ta kakor tudi naslednji navedki verzov so vzeti iz Slovenske književnosti, Prva knjiga, Ljubljana 1961.
- <sup>28</sup> JiS 1958/59, 135–137.
- <sup>29</sup> Umjetnost riječi IV/1960, 35–46.
- <sup>30</sup> JiS 1958/59, 107–111. Bolj na jezikoslovno plat omejeno so vsi trije teksti obravnavani tudi v knjigi Slovenski jezik, Izgovor i intonacija s recitacijama na pločama, Zagreb 1961, poglavje Recitacije str. 63–76.
- <sup>31</sup> Cit. razprava, str. 74.
- <sup>32</sup> Makalonca, Celje 1958, str. 53.
- <sup>33</sup> To je seveda Prebujenje
- <sup>34</sup> Pesem Lepa Vida, natisnjena je npr. v Berillu IV.
- <sup>35</sup> Iz Dume.
- <sup>36</sup> Josip Jurčič, Zbrano delo III, 133.
- <sup>37</sup> Prim. Boris Paternu, Predavanja v Slavističnem društvu, JiS V/1959/60, 187–188.
- <sup>38</sup> Nadevek je iz Žigonove razprave Prešernove Poezije: spev o Akademiji Čopovi, objavljene v knjigi Francé Prešeren — poet in umetnik, Celovec 1914, str. CVII.
- <sup>39</sup> Stilografski pravopisni elementi, JiS VI/1960/61, 228–232, 248–256. Guberina Petar: Stilistički i stilografski postupci: naučna i literarna analiza, Pogledi 55, Zagreb 1956, 167–172.
- <sup>40</sup> Glej JiS VI/1961/62, str. 241.
- <sup>41</sup> Str. 71.
- <sup>42</sup> Kdor se hoče o tem sam prepričati, beri oceno te slovnice v zagrebški Filologiji 3.1962, str. 278–289, in v Scando-Slavici VI/1960, 113–122, kjer o pomanjkljivostih pišem obširneje.
- <sup>43</sup> Prim. Slovenska slovnica 1956, 247.

## PLASTI IN POGOSTNOST LEKSIKE

V zadnjem času se je v svetu znova poživilo zanimanje za leksikologijo; spremlja ga odkrivanje novih raziskovalnih metod in zato tudi novih spoznanj. Ker pri študiju slovenske leksike v eno teh smeri še nismo napravili poskusa, naj ta članek odpre pogled v ustrezno problematiko.

Obravnavali bomo zgradbo besedišča, njegove plasti in pogostnost ter za poskušnjo s statistično metodo analizirali nekaj slovenskih pripovednih tekstov. Čeprav se bomo ukvarjali z najvažnejšim stilnim elementom, z besedo, se pri analizi ne bomo spuščali v vprašanja stila, saj se odpovedujemo preiskovanju sintakse, besednega reda in frazeologije; prav tako bomo pustili v nemar čustveno in metaforično plat besed. Leksika namreč ni samo umetnostno izrazno sredstvo, ampak je tudi nekakšno duhovno gradivo, ki služi množici in posamezniku. V uporabi tega gradiva se kažejo človekov značaj, idejna usmerjenost pa tudi človekove ustvarjalne zmožnosti. Primerjava med umetnostno rabo besede in neumetnostno, na primer v političnih spisih, bi bila seveda plastičnejša, vendar se moramo zaradi materiala, ki je trenutno dostopen, omejiti le na študij besedja, kakor se kaže v slovenski prozi. Pa tudi sicer bo koristno dognati spremembe in težnje razvoja v tekstih takšne vrste, ki so že po svoji naravi najbolj konservativni.

Splošno je znano, da se jezik spreminja. Manj pa je znano, da je evolucija v jezikovnih pojavih različna. Medtem ko se pri človeku fonetični in morfološki sistem ne spreminjata, ko se enkrat v njem zakoreninita, in je mogoče zaznati manjše spremembe le med posameznimi generacijami, se leksika močno spreminja tako pri posamezniku kot pri jezikovni skupnosti, ker je odvisna od vseh sprememb, ki vplivajo na življenje posameznika, rodu ali naroda. Besede torej prihajajo, žive in odhajajo, včasih tudi izumirajo. Vendar se stare ne umikajo zmeraj novim in že odmrle se lahko vračajo. Človekov duh potrebuje soznačnice in dvojnice, ki jih porazdeli za različno rabo. Življenje podpira spreminjanje besed, ker množi vzroke, ki odločajo o življenju besed. Socialni motivi, poklic, okolica, rast, vse vpliva na besedje, na njegovo spreminjanje in prilagajanje, na medsebojno nadomeščanje, odmiranje in tvorbo novih besed. Prav tako in še v večji meri odsevajo spremembe pri generacijah in narodih. V besedah živi vsa preteklost naroda, njegova kultura, njegovo gledanje na svet. In prav zato, ker ima vsak narod svojo zgodovino, ki se bolj ali manj razlikuje od zgodovine drugih narodov, ima tudi svoje posebno besedišče, ki se res v nekaterih pogledih popolnoma pokrije z besediščem drugih narodov, saj je nakazan v besedišču tudi razvoj narodov in posameznih človeških, plemenskih skupnosti, vendar ima besedišče vsakega naroda v celoti in posameznostih poteze, ki so enkratne in le zanj značilne.

Izgovorimo besedo *operacija* in povprašajmo različne ljudi, kaj jim pomeni. Človeku, ki se ni srečal s kulturo, ne bo pomenila nič, temu, ki je bil v bolnišnici, bo zazvenelo rožljanje zdravniških instrumentov, videl bo kri, začutil strah in bolečino. Zdravnik si bo predstavljal moderno opremljeno operacijsko dvorano, plašč in rokavice in pacienta, vojak se bo premaknil na bojišče, dijak v šolske klopi in k zvezku, blagajnik se bo sklonil nad svoj žurnal. Ali še en primer: kaj pomeni *hiša*? Za kmeta je nekaj drugega kot za meščana, za Evropejca pomeni zidano, za Japonca leseno, za nomada stanovanje iz kož, šib ali blata, za Eskima

iz ledu narejeno zatočišče. In vendar gre v obeh primerih za en in isti pojem, sprejet sicer v različnih dobah in pogojih, a vendar za splošno znan pojem.

Ampak kakor so se začeli zdravniki ogibati v pogovoru s pacienti besede *operacija*, ker se je le-tem zdela brutalna in jih je strašila (gre za neke vrste jezikovni tabu!), in jo nadomeščati z diskretnejšim *posegom*, prav tako lahko šolar zamenja *operacijo* z izrazom *račun*, *operacija* v vojaškem pomenu pa bo lahko izginila iz živega besedišča, če ne bo več vojsk.

Leksika je torej najmanj obstojna in najmanj tipična med vsemi tremi sestavinami jezika. Del besedja, ki najbolj variira, imenujemo pogovorna plast oz. slang, argot ali kako podobno. Toda tudi besede, ki so v splošni rabi, se spreminjajo v pomenih, obsegu in pogostnosti ter prihajajo počasi iz aktivnega področja v pasivno, ohranjujoč se v knjigah ali celo samo v slovarjih. Posamezni tipi besed so bolj občutljivi za spremembe kot drugi, popolnoma nespremenljivih besed pa sploh ni. Celo med tistimi besedami, ki stoje v sredi vsakdanjosti, dosejata spremenljivost in smrtnost okrog 20 odstotkov v tisoč letih. Še bolj kot so vidne spremembe pri jeziku kolektiva, je mogoče ugotavljati spremembe in premike pri posamezniku. Po najnovejših podatkih spozna in pridobi človek tri besede na dan, to je tisoč na leto in odriva stare besede v podzavest in pozabo, čeprav ne tako hitro.

Besede prihajajo s predmetom, pred njim ali za njim, in pri tem ni potrebno, da človek predmet pozna, čeprav si prizadeva, da bi dal predmetom, pojavom in predstavam stvarno podobo, to je ime.

Poznati predmete in pojave po imenu pomeni namreč obvladati jih. »*Strašno me boli glava, doktor!*« »*To bo migrena*«. »*Zelo slabo prebavljam*«. »*To bo dispepsija*«. Podobni molieriovski dialogi zmeraj polnijo ambulante. Zdi se, kakor da bi strokovni izraz prinašal rešitev, ki je preprosta *boli me glava* ali *glavobol* ne premoreta, in kakor da termin *migrena* ali *cefalgija* ne pomenita istega kot *glavobol*. V resnici pa se je samo zdravnik potrudil, da je vsakdanjo, vsakomur razumljivo besedo nadomestil s skrivnostnim terminom. Bolniku se namreč zdi, da samo natančen strokovni izraz objame pojav in tako zmanjša ali odpravi bolečino. Magija termina in jezikovni tabu si podajata roke ter vklepata človeka v svoj začarani krog, kakor sta ga pred tisoč in tisoč leti.

Seveda ni potrebno, da z besedo poznamo tudi predmet. Besede sprejemamo, ker jih uporabljajo drugi ljudje in ker iz zveze zaslutimo njihov pomen, sprejemamo jih, ker so moderne, ker lepo zvene. Absolutna večina ljudi nima niti približnega pojma o tem, kaj pomeni *atomski* ali *transistorski*, in vendar sta nam besedi dan za dnem na jeziku. Pred vojno je bila za slovenske intelektualce tipična fraza *če hočete*, danes sta med filozofi priljubljena izraza *nekje* in *aspekt*, v uradniških krogih pa se bohotita *kompleksnost* in *konkretno*.

Novе besede niso enakovredne. Zato pri njih ne smemo raziskovati le odkod, namreč iz katerega jezika, narečja ali stroke so, kdaj so prišle, kdo jih je sprejel oz. naredil, temveč je treba zmerom ugotavljati tudi, ali gre za čisto novo, doslej neznano besedo, ali pa gre za izpeljanko oz. sklop, torej za besedo, ki tako ali drugače že živi v pojmovnem svetu jezika in je vsaj podzavestno blizu vsakemu članu jezikovne skupnosti.

Po tem splošnem pogledu v življenje besed je prav, da si predstavimo grafično podobo leksike. Ta bo zaradi preglednosti tako shematizirana, da bo zabrisala podrobnosti, postala pa bo bolj nazorna. Celotno leksiko si lahko zamislimo kot kvader, ki je razdeljen v vodoravne in navpične plasti. V vodoravni smeri ločimo



tri pasove, to je nove besede (neologizme), žive besede in izumrle oz. odmirajoče besede (arhaizme). Srednja plast je največja. V navpični smeri delimo kvader takole: na sredi je najmočnejša, tako imenovana nevtralna leksika, na desno od nje si sledijo pogovorna, narečna in vulgarna, na levo pa knjižna, strokovna in

#### PLASTI LEKSIKE

			nova				
vzvišena	strokovna	knjižna	ži- nevtalna	-va	pogovorna	narečna	vulgarna
			mrtva				

vzvišena. Najvažnejša za naš študij je osrednja skupina, kakor se je izoblikovala med navpično in vodoravno razdelitvijo. Ta skupina živih, nevtralnih besed je za vsak jezik tipična, za vsakega jezikoslovca in stilista najzanimivejša, žal pa močno zanemarjena, ker je tako splošno znana, da je nihče ne opazi, in je prav zaradi tega celo v slovarjih nezadovoljivo obdelana.

Tudi če se pri razmišljanju ne oziramo na emocionalno in sociološko plat posameznih besed, o katerih vemo, da v razumu in čustvu vsakega človeka drugače odmevajo, moramo kljub temu poudariti, da besed, ki bi isto pomenile, pravzaprav ni; seveda izzamemo tip *lingvistika-jezikoslovje*. Vsaka beseda, čeprav gre za soznačnico, stoji v tem sistemu na določenem mestu. Poskusimo s primerom! Beseda *pes-psica* je splošna, navtralna; *kuža*, *ščene* in *cucek* živijo v pogovorno-narečnih plasteh, *hovhov* v otroškem govoru, *kuzla* je med vulgarnimi besedami, medtem ko so termini *jazbečar*, *hrt*, *pinč* v strokovni plasti in pasja ime na *Bobi*, *Pazi*, *Sultan* nekje v soseščini.

Besede kajpak nimajo stalnega mesta in se lahko premikajo v vse smeri, torej ne samo v smeri novo-živo-izumrlo, oz. sredotežno od desne in leve, marveč tudi iz središča proti desni in levi oz. od spodaj navzgor. Beseda *máser* živi med novimi strokovnimi izrazi, *radar* je v srednjem delu strokovne plasti, *televizor* se je premaknil iz te plasti v nevtralno plast in si tam ustvarja družino. Iz središča se je umaknila Prešernova *deklica* navzdol in proti skrajni levi, Trubarjev *far* proti spodnjemu desnemu kotu, torej med vulgarno-arhaične besede. Narobe pa sta besedi *gnezdo* in *rep*, živi in nevtralni besedi z večjim številom pomenov, dobili odmev v zgornjem strokovnem kotu, saj pomenita določen način pričeske, in se počasi pomikata v strokovni plati proti središču. Če bosta termina ostala, imata možnost, da se razvijeta v samostojna pomena besed *rep* in *gnezdo*, sicer bosta mimo nevtralnega besedišča zdrsnila v pozabo, to je navzdol.

Na prehajanje besed iz ene skupine v drugo, sredotežno in sredobežno, delujeta dve odločujoči jezikovni sili, ki se kažeta v boju med osebnimi in splošnimi težnjami v jeziku. Posameznik poskuša zaradi ekonomičnosti shajati z malo izrazi, sobesednik ga sili, da se natančneje izraža, da išče določnejše izraze ter jih vse bolj na gosto uporablja. Nasprotno umetnik marsikdaj pod vplivom mode teži za posebnostjo, iskanostjo, pa uzus njegovo iskanost zavrača in odriva iz splošne rabe. Gre torej za boj med individualno, umetniško smerjo in med ekonomično,

izravnavalno smerjo v jeziku. Z drugimi besedami: gre za nasprotje med *stilom* in *sintakso*, kakor je pojmoval jezik Vossler, oz. za nasprotje med *la parole* in *la langue*, kakor je ta pojav razlagal De Saussure. Zato so se v leksiki izoblikovale zakonitosti, ki si jih velja poglobljeno ogledati.

Živa leksika se ne razlikuje samo po do sedaj znanih in pravkar pregledanih sestavinah, marveč se razlikuje tudi po pogostnosti v rabi, po frekveni. Z njo so najtesneje povezana vprašanja vloge in pomenov posameznih besed. Toda preden se nadrobneje lotimo frekvence, moramo pogledati na odnos med tako imenovanimi polnimi in pomožnimi oz. indiferentnimi besedami. Besedne vrste so v slovnici obdelane kot med seboj enakovredne kategorije, vendar jih je treba za leksikalno in stilistično rabo porazdeliti v tri skupine: polne besede so glagoli, samostalniki, pridevniki in prislovi. Z njimi mora operirati predvsem leksikograf. K pomožnim besedam spadajo predlogi, vezniki in členki. To je kategorija besed, ki se mora z njimi ukvarjati sintaksa. V kategorijo indiferentnih besed pa, ki se vežejo s polnimi in pomožnimi besedami, spadajo: števnik, zaimki in medmeti. Zaradi lažje orientacije pa bomo pomožne in indiferentne besede združili v eno skupino.

Najpogosteje uporabljamo v govoru in pisavi (v govoru seveda več) pomensko prazne, tako imenovane pomožne besede, npr. *v, na, in, da, nič, se, on*; tem slede po pogostnosti pomožni glagoli in polne besede z zelo širokim pomenskim obsegom, npr. *biti, iti, imeti, oče, človek, mati, rad, velik*.

Besede, ki so v središču nevtralne leksike, so najmočnejše, pa naj so enopomenske ali večpomenske. Enopomenske so povečini tiste, ki smo jim dejali pomensko prazne. Te so neobhodno potrebne za nakazovanje relacij v stavku. Razen njih je v tem jedru manjše število pomensko polnih besed, ki imajo veliko pomenov, zvez in individualnih čustvenih odmevov v posameznih plasteh leksike. Besede, ki živijo v tem jedru, so zelo stare, ljudske in nesestavljene. Obstoje iz enega do treh zlogov. Vse druge pa se razporejajo okrog tega jedra in je zato že po oddaljenosti od središča nakazano število njihovih pomenov oz. fonemov. Statistiki so izračunali: čim dalj od središča, oz. čim nižje na frekvenčni lestvici stoji beseda, manj pomenov ima in iz več fonemov je narejena.

Natančnejšega števila besed v tej osrednji skupini nevtralne leksike ni mogoče določiti, vendar je dokazano, da vsak človek lahko shaja s pet tisoč leksemi. Kaj je leksem, naj osvetlita primera. Človek izgovori na dan od deset do osemnajst tisoč besed in pri tem uporabi kvečjemu tisoč različnih slovarskih enot, to je leksemov. Če zapišemo pregovor *človek človeku volk*, smo pri tem uporabili tri besede (človek, človek, volk), pa samo dva leksema (človek, volk). Orientacijski odnos med besedami posameznega teksta in njegovimi leksemi je 7 ali 8 : 1, oz. bolj preprosto povedano: tekst s 40.000 besedami ima kakšnih 5.000 leksemov.

Teh 5.000 tipičnih leksemov razpada v dve močni skupini:

1. v 100 pomožnih leksemov, to je predlogov, veznikov, števnikov, zaimkov in členkov ter
2. v 4.900 polnih leksemov, to je glagolov, samostalnikov, pridevnikov in prislovov.

Ker nas pri leksikalnih in stilnih analizah pomožni leksemi manj zanimajo, se moramo posebej dotakniti samo polnih leksemov in jih oceniti. Da bo odnos med podskupinami polnih leksemov še očitnejši, vzemimo za izhodišče namesto tipičnih 5.000 leksemov najvišje možno merilo, to je 25.000 leksemov, ker so strašno redki pisatelji, katerih besedišče seže čez to številko, mnogo pa jih je globoko

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 pririsanje 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 igro.

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 v 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 spodrsrljaje, 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 drugaćnem 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 pojmujem 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

v partizanih, v zaporih in taboriščih. Zato je ta Smolejev »ugovor« čisto v zraku, privlečen za lase in pomeni le podtikanje nečesa, kar ni nikjer zapisano. Če je to kritika: skonstruirati problem in ga sam na sila pameten način rešiti, potem seveda ne smem imeti nič proti.

Nadalje pravi Smolej: »avtorica celo o tistih, ki so padli ali pomrli v NOB, pravi, da ni mogoče izrekati dokončne sodbe.«

V protislovja in zmedenost Smolejevih trditve se ne bom spuščala (glej njegov citat dva odstavka nazaj!), pojasnila bi le, da pravim tako o mladih, katerih prva pesniška dela so bila pravzaprav samo uvod v njihovo ustvarjanje, kajti prepričana sem, da bi pravi odgovor lahko dala samo umetniška prihodnost teh prezgodaj zatrtih talentov, ob prvencih, ki jih imamo na razpolago, pa lahko samo ugibamo o njihovem razvoju, kar mi bo pritrtil vsak, ki zna količkaj logično sklepati.

Dalje o tem ne bom razpravljala, navedla bom pa dva Smolejeva citata iz njegovega članka »Naše slovstvo v dobi narodnoosvobodilne vojne«, ki dokazujeta, da tudi sam misli tako; toda tudi v tem primeru ni bil njegov smoter znanstvena resnica, temveč ironiziranje moje »čudne logike«. Za Karla Destovnika pravi v omenjenem spisu: »umrl je premlad, da bi mogli zanesljivo soditi o teži njegovega pesniškega daru.« Pri Bogu Flandru — Klusovem Jožu obžaluje smrt, ki je pretrgala njegov pisateljski razvoj, češ »neposredni pripovedni prijem, ki ga očitujejo njegove reportaže in črtice, nas opravičuje o domnevi, da bi se mogel razviti v dobrega pripovednika«. Potemtakem je bil tudi Smolej, ko je pisal to svoje predavanje, na napačni poti; samo tega, da se sramuje in kesa te svoje »logike«, še ni do danes nikjer povedal.

Kar zadeva porazdelitev gradiva, mi očita, da ni osnovana na nikakih kriterijih. Po mojem mnenju je razvrstitev pisateljev in pesnikov, kot so se oglašali v partizanskem tisku, tudi nekak vidik, morda v tem primeru, ko gre za književnike najrazličnejših stilnih značilnosti in generacij, še najsprejemljivejši.

Smoleju tudi moj prikaz posameznega književnika ni všeč; pri enem mu je preveč biografskih podatkov, pri drugem vsebinskega opisovanja del, pri tretjem ga motijo odlomki pesmi in zgodb, ki sem jih tu in tam vključila v tekst.

Kakor lahko sklepam iz teh pripomb, bi Smolej rad, da bi vse književnike obravnavala po istem receptu; res je do neke mere potreben enoten princip podajanja, vendar ne smemo iti tako daleč, da bi zašli v formalizem in šablono. Prvič mi je tak način dela tuj, drugič je odvisno tako delo od podatkov, ki jih imamo na razpolago, tretjič sem pa vsak biografski podatek, vsak nadrobnejši vsebinski opis in izvorni odlomek dodala z določenim namenom.

Nisem zagovornik malomeščanskih literarnozgodovinskih principov ter ljubitelj zabavnih anekdot iz življenja in navad književnikov, toda bistvene biografske in vsebinske zanimivosti je treba povedati, čeprav škodi to sorazmerju v razporeditvi gradiva. Najobširneje sem govorila o življenju Kajuha in o zadnjih dneh Mirana Jarca; to pa zato, ker je o Jarčevi smrti toliko ugibanj, Borov opis pa le malokdo pozna. In kdo bi mogel o tem neposredneje govoriti kot ravno Bor?

Vse, kar sem navajala o Kajuhu, je povezano z njegovim umetniškim ustvarjanjem. O njegovi smrti, ki jo nekateri naravnost idealizirajo, da so o njej spletli že cel mit, pa je še celo potrebno jasneje spregovoriti. Ker bi bilo vsako drugo poročanje blede in medlo, sem dala besedo človeku, ki je bil navzoč pri njegovi smrti. To je neposredno, doživeto in hkrati dokument.

Glede vključevanja umetniških stvaritev v tekst pa menim, da snov poživijo in nam jo približajo; posebno koristen je tak način dela za šolski priročnik. Čas bi že bil, da bi ločili šolske knjige od znanstvenih publikacij in se dokopali do spoznanja, da zahteva učna snov drug način podajanja kot strogo znanstvena obravnava.

Nadalje mi očita Smolej, da podajam oceno posameznega dela ali celotnega ustvarjanja z odlomki tujih člankov ali z izjavami samih ustvarjalcev. Če spregovori književnik sam, je posebno za šolo zelo zanimivo; vse tuje ocene pa sem upoštevala, ker jih kot kritik ne morem in ne smem prezreti, toda ob zaključku teh presoj, s katerimi polemiziram, vedno podam svoje mnenje, ki je včasih res zelo blizu drugim kritikom, včasih se z njimi razhajam, ponekod pa jih celo zavračam.

Smolej je mnenja, da bomo za književnost NOB morali ostati še pri časovnih ločnicah 1941—1945 (ta misel je v nasprotju s trditvami v prejšnjem odstavku njegove »KRITIKE«) in nasprotuje mojemu načinu obravnave posameznih književnikov, v katerem posegam nazaj v desetletja med obema vojnama in zasledujem njihovo slovstveno pot do danes.

Če bi se držali teh mejnikov, ki jih postavlja Smolej, bi se odpovedali vsem vzrokom revolucije in vsem njenim posledicam. Neorgansko iztrgati določen zgodovinski čas, ki je bil sicer najbolj krvav, a je bil le ena od mnogih stopnic k začrtanemu progresu, je neznanstveno. Sicer sem pa prepričana, da Smolej te zahteve ni domislil, kajti ne morem



verjeti, da bi v resnici gledal na stvari tako ozko in nedialektično. Govoriti o zaključenosti revolucije in jo skržiti na vojaški boj v letih 41—45, ko se je pri nas dejansko začela že l. 1935, se pravi prezreti vse politične in kulturne manifestacije, ki so pripravljale ta oboroženi spopad in brez katerih kratko in malo ne moremo razložiti NOB, pa tudi ne umetnosti tega obdobja.

Nisem poklicana, da bi učila svojega kritika, a kljub temu naj navedem nekaj teh manifestacij: snovanje ljudske fronte in zveze delovnega ljudstva 1935—1936; ustanovitev društva prijateljev SZ; formiranje protifašističnega bloka na univerzi; španska revolucija; razkol pri Sokolu; osnovanje Sodobnosti 1933; odcep naprednih krščanskih socialistov od Doma in sveta z Dejanjem 1938; objave marksističnih in filozofskih kritik v Ljubljanskem Zvonu, Književnosti in Sodobnosti; v naprednih revijah se pojavijo slovstvena dela z novo socialistično tematiko (Srečko Kosovel, Tone Seliškar, Mile Klopčič, Bratko Kreft, Miško Kranjec, Prežihov Voranc i. dr.). Dovolj je naštevanja, saj vsak intelektualec pozna te pojave v našem javnem življenju med obema vojnama.

In kakor l. 1941 ne moremo označiti za začetek revolucije, tako l. 1945 ni bil njen konec. Leta 1945 je v glavnem rešen le nacionalni problem, socialna in ideološka tematika pa živi dalje, kar nam dokazuje spor s SZ, prilagajanje naše zakonodaje družbenemu razvoju itd. Saj pri nas ni šlo za golo osvoboditev izpod okupatorja, temveč gre za veliko več — za spremembo družbenega reda!

Prav tako kot ne moremo omejitvi revolucije z letnicama 1941—1945, ne moremo iztrgati umetnika iz njegovega prejšnjega življenja in ga kot šahovsko figuro postaviti v NOB. Med njegovim zadržanjem za okupacije in njegovo preteklostjo je vendar notranja kontinuiteta in vzročna povezanost, saj je njegova zavestna odločitev za vstop v NOB pogojena v njegovi preteklosti, njegova umetnost pa je izraz tega življenja in njegovih nazorov.

Glede stvarnih napak pravi Smolej, da postavljam trditve, ki so v popolnem nasprotju z resnico, in našteva vrsto primerov, med katerimi nekateri res držijo, kot n. pr. da je bila Župančičeva pesem *Dies irae* prvokrat natisnjena v Slovanu leta 1914 in ne leta 1900, kot se je meni zapisalo. Iz teksta, kjer govorim o prvi svetovni vojni, bo vedel vsak, da gre za tiskovno pomoto, kajti to, da je bila prva svetovna vojna l. 1914, ve vsak otrok. Primerilo se mi je še nekaj podobnih lapsusov in prav je, da je nekdo opozoril nanje. O nekaterih trditvah, za katere pravi Smolej, da so v nasprotju z resnico, pa nisem napačno poučena, pač pa imam drugačno mnenje kot on. Da pa Smolejeve trditve »ne bodo brez potrebe zanesle zmedo, kjer so reči že jasne, in ker je nevarno, da to utrdi in še poveča pomote in potvare za razne potrebe« ..., bom opozorila nanje.

Smolej nasprotuje moji opombi, da je bil Bor pesnik Ljubljanskega Zvona, češ saj je objavil v njem samo dve pesmi (v svojem spisu navaja Smolej tri pesmi!). Mislim, da bi bilo važno, tudi če bi objavil samo eno pesem, saj bi se z njo opredelil. Kam se je kdo usmeril, pa je bilo tik pred okupacijo še važnejše. Bor se je namreč takoj povezal s skupino okoli Ljubljanskega Zvona. In v svojem intervjuju (omenjam ga tudi v knjigi) pravi: »Tam je bilo vse pripravljeno za odpor.« V takih prelomnicah nam suhoparni podatki iz bibliografij, ki jih je Smolej priklical na pomoč, premalo povedo, da bi se oslanjali izključno nanje in na osnovi njih oznanjali svoj »evangelij«, ne da bi se dokopali do globlje resnice, ki se skriva za njimi.

Nadalje pravi Smolej, da nas tu ne zanima, če je pisal Bor za svoj predal. O pa še kako mora to zanimati literarnega zgodovinarja, kajti brez vzrokov pesnik tega gotovo ni delal.

Smolej tudi ugovarja moji ugotovitvi, da je Bor s svojimi stihmi podpiral ekspresionistično tradicijo. Bor sam pravi o svojih prvih partizanskih stihih: »V tistih pesmih je ekspresionistični izraz dobil konkretno vsebino, ki je prej visela v zraku.« Kdaj prej? Mislim, da je jasno, da v predvojnih pesmih. In če se Bor ne boji tega povedati, zakaj vznemirja to Smoleja? S tem je pa Bor še nekaj drugega pojasnil: namreč da je pred vojno pesnil, kajti kje naj bi bil drugje ta ekspresionistični izraz, o katerem govori v pesmih. Morda v kritikah in esejih? Verjetno ne. Čudno pa se mi zdi, kako more tako avtoritativno ugovarjati moji trditvi, hkrati pa zapisati: »...To je znamenje, kako je Bor izhajal iz ekspresionističnega izraza, izhodišče našemu Kajuhu pa je „moderna“...«

Glede Župančičeve pesmi »Veš, poet, svoj dolg« pravi: »Kako je mogoče zapisati (47), da je Župančič objavil pesem *Pojte za menoj* v Slovenskem poročevalcu 1942, ko je pa zagledala beli dan že 8. IX. 1941?!«

Nikjer ne trdim, da ni bila pesem že prej znana, pač pa pravim ravno nasprotno, in to na istem mestu, tako da Smolej tega ni mogel spregledati: »Župančič je predvideval to, kar se je moralo zgoditi, zato je med osvobodilnim bojem tudi prvi spregovoril. Dober mesec pred udarnimi Borovimi pesmimi je s svojim pozivom »Pojte za menoj« spomnil slovenskega umetnika na njegovo dolžnost.« Da se je Bor oglasil že

jeseni l. 1941 in še isto zimo (decembra) recitiral svoje pesmi v partizanskem taborišču, pa omenjam pri Boru. Smolej je iz teksta iztrgal samo tale stavek: »Pesem je bila objavljena v Slovenskem poročevalcu l. 1942«, kar kaže kritikov neznanstven postopek in njegovo pristransko hotenje.

Ker je bilo v prvotni objavi precej tiskovnih napak in ker je dal pesnik tej pesmi šele pri ponatisu pravo obliko, sem pač upoštevala to varianto, historiata pa nisem navajala, ker se mi za šolsko izdajo ni zdelo neogibno potrebno.

In če dovoli Smolej drobceno opozorilo, da se »pomote in potvare« ne bodo vlekle dalje: prvič je bila pesem objavljena v Slovenskem poročevalcu 6. in ne 8. septembra (glej Zupančičevo ZD/III., str. 449!), l. 1942 pa pesem ni izšla v Slovenskem poročevalcu, kot se je meni zapisalo, kar Smolej za menoj ponavlja, temveč v Slovenskem zborniku.

Dalje ugotavlja kritik, da se tudi pri meni ponavlja trditev, ki je po njegovem mnenju neosnovano zasidrana v naših ljudeh, namreč da je Zupančič v času med »Veroniko Deseniško« in »Zimzelenom pod snegom« obmolnil kot izvirni pesnik, medtem ko je bilo po Smolejevem mnenju Zupančičevo pesnjenje v teh letih tako živo, da je hotel izdati pesniško zbirko, katere izdajo je onemogočila samo Tiskovna zadruga.

Zadeva pa je nekoliko drugačna, kot jo je prikazal Smolej. In čeprav to poglavje ne spada v razpravo o književnosti iz NOB — zato tudi v svoji knjigi Zupančičev molk le informativno omenjam — bom stvar na kratko obrazložila:

V eni pesmi iz cikla »Med ostrnicami« (1934) je tudi tale kitica:

*Mene bolijo pesmi neizpete  
ktera je mati celih trinajst let  
pod srcem kakor jaz tiščala dete  
in ni mu dovolila v beli svet?*

V teh verzih je Zupančič jasno povedal, da je kot pesnik umolnil za celih 13 let, V skladu s tem se je tudi v ljudeh utrdilo prepričanje, da je pesnik po zbirki »V zarje Vidove« utihnil in začel ponovno ustvarjati šele nekako l. 1934; jaz pa pravilno ugotavljam v svoji študiji, da je umolnil šele po »Veroniki Deseniški« in da se je njegova ustvarjalna sila spet sprostila šele l. 1934 v ciklu »Med ostrnicami«.

Res je med l. 1924 in 1934 nastalo nekaj pesmi, vendar so po »Veroniki Deseniški« njegova pesniška dela tako redka, »da nam sme cikel »Med ostrnicami« veljati za znak novega poleta in nekakšnega preporoda Zupančičevih ustvarjalnih sposobnosti« (Ž. ZD III. str. 374).

Na novo zbirko je začel Zupančič misliti šele l. 1934; ta pa ni obležala v predalu, ker bi je Tiskovna zadruga ne hotela tiskati, saj je pesniku to sama ponudila, temveč zato, ker je bil Zupančič pripravljen sprejeti ponudbo le pod pogojem, da hkrati izdajo tudi njegov prevod treh Shakespeareovih dram, česar pa zadruga zaradi gmotnih razlogov in zaradi počasne prodaje Shakespeareovih prevodov ni mogla sprejeti.

Splošno se ohranja trditev, da je propagandni odsek XIV. divizije razmnožil prvo Kajuhovo zbirko blizu Mrzle jame nekje nad Jureščami, kakor sem tudi jaz navedla. Franček Drenovec, takratni vodja propagandnega odseka, postavlja ta dogodek v Stare Ogonce, za kar se ogreva tudi Smolej.

Drenovec je res pisal o tem v Borcu l. 1953. Z vsem, kar je povedal, se Marta Pavlinova-Brina, ki je te pesmi tiskala, ni strinjala, zato je poslala »Borcu« svoje pripombe. Drenovec je bil takrat res vodja propagandnega odseka, toda naj mi oprostí Smolej, Kajuhove zbirke ni tiskal propagandni odsek, temveč kulturniška skupina (Kajuh, Brina, Belač — Špik in Vera Hreščakova), ki je bila direktno vezana na štab.

O tiskanju Kajuhovih pesmi je pisala Brina v Tovarišu 20. II. 1948, meni pa je osebno pripovedovala ves potek in mi pokazala tudi sliko, na kateri je na hrbtni strani zabeležila: Stare Ogonce 1943. Ker pa to ni zemljepisno ime, saj niti na specialki ni označeno, se ji je zdelo primernejše navesti geografsko določno področje — to je Mrzla jama nad Jureščami, ki je v neposredni bližini Starih Ogenic, kar verjetno Smoleju ni znano. Ta Brinina utemeljitev se mi je zdela popolnoma umestna, zato sem se tudi sama odločila za njeno navedbo kraja, saj se nisem mogla zadovoljiti z lokalnim poimenovanjem barak in gozdnega predela, posebno ko sem po narečno obarvani besedi »Ogence« sklepala, da tako označujejo kraj, kjer so nekoč verjetno žgali oglje, kar mi je potrdil domačin, tov. Matevž Hace.

Smoleja zbode tudi moj zapisek, da se je nekako sredi l. 1944 začel oglašati v partizanskem tisku mladi rod, češ Levec je šel v partizane julija 1943 in nekatere pesmi v njegovi zbirki nosijo zgodnejše datume, ena celo l. 1941.

Nikjer ne razpravljam, kdaj je šel Levec v partizane in kdaj je napisal prvo pesem; v tem primeru, ko ugotavljam, kdaj se je kateri književnik oglašil v javnosti, je važen samo datum

njegovih prvih objavljenih pesmi, ki ga pa ne določam natanko, ker govorim splošno o mladem rodu, ne pa o posamezniku, temveč pravim »nekako sredi l. 1944«.

In če navaja Smolej Klopčičeve prvo knjigo *Pesmi naših borcev* iz junija 1944 za dokaz moje zmote, jo je slabo izbral, kajti zbirka govori in prid moje trditve. Prav tako ne doseže ničesar, ko pravi, da je Kosmačeva zbirka »Partizanski soneti« izšla najpozneje vsaj septembra 1944.

Glosatorju ni prav, da štejem Edvarda Kocbeka med tiste, ki so začeli oblikovati doživetja iz NOB po vojni, češ morala bi vedeti vsaj za njegovo »Uspavanko za dnevno rabo«, ki je vnesena v antologijo »Kri v plamenih 1961«. Dobro vem za to pesem, toda ker je Kocbek med okupacijo ni objavil, je zaradi doslednosti nisem mogla upoštevati.

Smolej se zboji za Roba, ko ga pošiljam v Kočevje, ki je bilo v fašističnih rokah, ustanavljal kulturnoprosvetno ekipo. Ali je to tako čudno in nemogoče? Prav na okupiranem ozemlju je bilo kulturno in politično delo potrebno, in če bi se bali naši ljudje v sovražnikove postojanke, bi se naš boj verjetno drugače zaključil, kot se je.

Da pa bo moja trditev podkrepljena tudi s stvarnimi dokazi, navajam zapisek Robovega saborca, tov. Branimira Kozinca (Ljubljanski dnevnik 12. II. 1953):

»V Kočevju je ustanovil prosvetno družino, ki je z recitacijami borbenih del slovenskih književnikov pospeševala borbenost okoliškega prebivalstva. Od tu je odšel v Cankarjevo brigado, kjer je bil urednik satiričnega lista.« Smolej me tudi opozarja, da Rob ni urejal humorističnega lista. V moji knjigi tega ni mogel zaslediti, saj je na str. 101 (Ivan Rob, 3. odst.) čisto razločno zapisano: »Nato je bil urednik brigadnega satiričnega lista.«

»Za Cirila Kosmača ve avtorica povedati, da je napisal roman *Domovina na vasi*. Zal, da to ni res,« zapiše Smolej.

Lahko bi mi ugovarjal, da to ni dokončan roman, da je bolj gradivo kot umetniški tekst, čeprav je iz njega pisatelj objavil v *Ljudski pravici* l. 1956 več odlomkov pod naslovom »Sredi vasi«, ne pa napisal ironične pripombe, ki jo lahko, kdor ni poučen, razume, kot da to sploh ni Kosmačevo delo in da sem mu ta roman le iz nevednosti pripisala.

Smoleju se zdi nesmiselno omenjati, da je Klopčič prevajal Shakespearove sonete in perzijsko liriko, ko je prevedel le en Shakespearov sonet in 12 verzov iz Omara Kajama, ter me poučuje, da je prevedel za celo knjigo kitajske lirike, izdaj knjigo Heineja in Lermontova, ponovno Puškina, Bloka, prevode iz Wolkra, Krilova in makedonske lirike.

Ta truda polni Smolejev pouk je čisto nepotreben, saj navajam v svoji knjigi skoraj vsa ta imena (in še več drugih — glej str. 82!); Smolej jih za menoj spretno ponavlja z namenom, da bi prepričal bralca, ki mojega dela ne pozna, o moji nepoučenosti in svojem širokem znanju. O dvomljivi vrednosti takih metod, mislim, ni treba zgubljeni besed. Kar zadeva perzijske in angleške Klopčičeve prevode, pa če se Smoleju ne zdijo omembe vredni, so zame pomembni, posebno ko govorim o Klopčiču kot partizanskem pesniku, s čimer hočem poudariti široko kulturo partizanskega umetnika.

Kritik mi očita tudi nepravilno vrednotenje slovstvenih del. Prizadene ga moja trditev, da kaže Župančičeva zbirka »Zimzelen pod snegom« ponekod usihanje pesniške moči.

Župančiča cenim, zato ne morem metati vseh njegovih stvaritev v en koš, saj bi mu s tem naredila kaj majhno uslugo. Sicer se pa Župančiču res ni treba bati objektivne sodbe.

Ne vem, na čem je zasnovana Smolejeva estetika. Morda je to pomanjkanje posluha za subtilnejše stvari, morda pa so to ostanki nekdanje že zdavnaj preživele oficialne estetike. Če pa Smolej resno misli, da so nekatere Župančičeve priložnostne pesmi iz »Zimzelena pod snegom« prav toliko vredne kot na primer njegove intimne izpovedi, v katerih je natanko prislutnil sebi, drugim in času, pa mi naj to dokaže z nasprotnimi pričevanji. Še boljše bi pa bilo, da bi širši krog kritikov in literarnih zgodovinarjev izrazil o tem svoje mnenje.

Za vzgled mojih napačnih estetskih vrednotenj postavlja poleg moje trditve o Župančičevem »Zimzeleno pod snegom« še mojo oceno Prežihove zbirke »Naši mejniki«. O tej zbirki črtic in novel — še vedno jih tako imenujem — trdim, da so to najbolj dovršene umetnine z vojno tematiko. Smolej imenuje te čudovite zgodbe »časniške listke«. Ta oznaka je sila nedoločna. Zdi se mi, da hoče z njo razvrednotiti te stvaritve, vendar nam ta ohlapni izraz, ki je pri Smoleju dobil manjvrednostni prizvok, o umetniški sili dela bore malo pove. Tudi časniški listek je lahko umetniško dognano delo.

Torej kar se literarnoteoretične opredelitve tiče, je zadel Smolej v prazno. Pa poglejmo, kako je z njegovim nemilostnim estetskim vrednotenjem teh Prežihovih zgodb. Ne mislim na dolgo in široko razglabljanje o njih in dokazovati svoj prav pri umetninah, v katerih je z elementarno ustvarjalno silo zajeta vsa groza taborišč in fašističnih ječ, da človeka spreletava srh, ko jih bere, in o drugih, v katerih je izražena vsa veličina našega boja.

IZ nazornih podob diha resnično življenje, preneseno v umetniško vizijo, in to jim daje vso pristnost. Ob ponovnem branju teh drobnih slik sem še bolj prepričana, da so izraz močne umetniške potence in pretresljiva izpoved vojnih let, zato ne potrebujejo ne Smolejeve milosti in ne moje hvale, ker so vsebinsko dovolj močne, čeprav oblikovno morda niso dokončno izdelane, da same branijo svojo čast.

Sedaj pa še nekaj besed o Klopčičevi Materi.

V svoji študiji trdim, da to ni originalno delo, temveč svobodna prepesnitev Brechtove igre »Puške gospe Carrara«.

Smolej je v III. poglavju svoje »kritike« avtoritativno zavrnil to ugotovitev kot klavrno in nesmiselno ter hotel s filozofiranjem o originalnosti in plagiatih ubraniti svojo trditev o izvirnosti Klopčičeve igre, ki jo je izrekel in kasneje zapisal v mariborskem predavanju. Ker pa je verjetno začutil, da je njegovo dokazovanje medlo in neprepičljivo, je odkril v evropski književnosti drugega dramatika, ki naj bi bil Klopčiču za vzor pri pisanju njegove igre, in tako skušal izpodbiti mojo tezo. Takole pravi: »Če kje, je iskati neko pobudo za motiv v Čapkovi drami Mati. Pri Čapku mati do zadnjega brani sinovom, da bi odhajali z doma in v boj; ko pa sliši, kako sovražnik ruši domovino in pobija brezbrambne otroke in žene, nazadnje sama da puško najmlajšemu sinu, da odide v boj.«

Pri tem Čapkovem in Klopčičevem motivu gre res za podobnost situacije, ki je pa — vsaj meni se tako zdi — postranska stvar; pri ugotavljanju vplivov je po mojem mnenju mnogo važnejša stilna in vsebinska sorodnost. Med Čapkovo in Klopčičevo igro pa je idejna razlika, da ju ne moremo vzorejati, zato je Smolejeva primerjava situacijske podobnosti enega prizora kot neizpodbiten dokaz »neke pobude« precej naivna in neoglajena. Čapkova Mati je pisana z meščanskodemokratskega stališča, medtem ko sta Brechtova in Klopčičeva igra nastali iz revolucionarnega nagiba.

Kolikor mi je znano, Klopčič Čapkove Matere v času, ko je pisal svoj gledališki komad, niti poznal ni, medtem ko je bral Brechta baje že pred vojno, po vojni pa ga je tudi prevajal. Če se je pa zgledoval pri Brechtovi Materi, je to spet dokaz, da si je znal izbirati pravi in vredni literarni vzor.

Kljub ugotovitvi, da delo ni originalno, dajem Klopčiču v isti knjigi popolno priznanje in največjo pohvalo, ki sem mu jo mogla dati:

»Klopčič se je snovno naslonil na Brechtovo delo in v veliki meri tudi stilno. Osebe pa je vzel iz našega življenja, tako da zaživijo pred nami kot slovenski ljudje. Igra je polna slovenske in časovne barvitosti, domačnosti in prisrčnosti.«

In sedaj primerjajmo to mojo oceno Klopčičeve »Matere« s Smolejevo »obrambo« tega odrskega teksta:

»Snov je za tista leta NOB tipično slovenska. Igra diha v celoti slovensko življenje, našo aktualnost, partizansko ozračje jeseni 1943. Za vsako osebo bi lahko rekli, da nosi najznačilnejše poteze običnih slovenskih tipov.«

Ali ni to popolnoma isto, kot sem jaz povedala o delu, le da je Smolej mojo misel po svoje izrazil? Da pa o tem, kar je zapisal, ni popolnoma prepričan in se ni iskreno zavzel za Klopčiča, temveč dvignil prah okrog njegove »Matere« zato, da bi razvrednotil moje ugotovitve, dokazuje njegova lastna karakteristika tega dela, ki jo je zapisal v isti sapi: »Ta preprosta enodejanska je slovstveno pohlevna stvarca. Nastala je iz propagandnih potreb...« V mariborskem predavanju pa je v naslednjem odstavku po obravnavi Klopčičeve Matere takole zaključil svojo ugotovitev o prvem obdobju partizanske dramatike: »Kakor je vse delo in kakor je ves razvoj v NOB preraščal v višje in popolnejše oblike, tako se pač sčasoma tudi dramsko ustvarjanje ni moglo več zadovoljiti z improvizacijo in diletantizmom.« Potemtakem je zanj tudi Klopčičeva »Mati« improvizacija in diletantski poskus.

Smoleja moti tudi moj slog in jezik — sicer pa kaj ga ne moti pri meni?!

Ni mu na primer všeč moj izraz »študija«, kot označujem svoje delo, in pravi, če sem napisala študijo, se s tem nisem izognila zahtevam vsakega slovstvenega dela, da mora temeljiti na dejstvih.

Kako si je mogel na vsem lepem izmisliti, da sem se s to oznako hotela izogniti dejstvom? Ali ni to vsebinsko pavšalna beseda? Tudi v študiji se mora človek opredeliti in imeti do stvari svoj odnos, prav tako kakor v »razvrstitvi gradiva«, kot je imenoval Smolej svoje predavanje in se za vsak primer zavaroval.

(Konec prihodnjič)

Vera Jager

## NA OBISKU PRI ZAMEJSKIH SLOVENCIH

Po skoraj triurnem čakanju v noči in dežju ter po hudi in upravičeni jezi na prevozniško podjetje je končno le prispel avtobus, da nas popelje profesorje slovenščine ljubljanskega okraja na našo peto ekskurzijo. Prejšnja leta smo obiskali literarno zanimive kraje v osvobojenem delu Slovenskega Primorja, nato na Dolenjskem in v Beli krajini, potem po štajerskem in Prekmurju, lansko leto smo preromali Koroško od Zilje do Mežiške doline, letos pa smo se namenili in kraje na zahodnem robu našega narodnega ozemlja od Kanalske doline do Tržaškega.

V zgornji Savski dolini so se že obetajoče svetlikale zvezde, na obmejnem bloku v Ratečah, kjer smo kar v avtobusu čakali svita, pa so nas spet zagrnile sive, vlažne megle. Vendar smo se iz Fužin mogli, ne da bi bili deležni padavin, ob penečem se gorskem potoku povzpeli do obeh temno zelenih Belopeških jezer pod veličastno severno steno Mangarta. V tem nepokvarjenem in zatišnem okolju se začenja in končuje Kristanov psihološki roman Pertinčarjevo pomlajenje, ki po tehniki (sanjski okvir) spominja na Mencingerjevega Abadona. V Fužinah ljudje govorijo ali vsaj razumejo slovensko, medtem ko je Trbiž, važno prometno križišče, danes docela nemški kraj, o čemer pričajo tudi napisi nad vsemi javnimi lokali. K odročnemu Rabeljskemu jezeru pod prelazom Predelom, kamor je Gregorčič lokaliziral svojo legendo in kjer v rudniku svinca delajo mnogi Slovenci, nismo šli; tudi v oddaljena Vrata na avstrijsko mejo ne bi pohiteli, čeprav je tam nekdanj koroški vojvoda Bernard Šponhajmski po slovensko pozdravil pevca Ulriha Lihtenštajnskega, če nas ne bi tja poslali — iz Trbiža — plačat cestnino.

Ko smo spet nadaljevali s potjo v začrtani in naravni smeri in je začelo po malem sijati sonce, nas je obšla dobra volja, zlasti ko smo v krajih Zabnice, Ukve in Ovčja v a s spet začuli domačo slovensko besedo, koroški ziljanski govor, žal samo iz ust nad trideset let starih ljudi. V vseh treh krajih delujejo duhovniki, doma iz Beneške Slovenije, ki vsaj del cerkvenih opravil opravljajo v materinščini. Kljub temu se mladi rod vztrajno potujčuje, in sicer po zaslugi italijanske soles in nemških letoviščarjev, ki zahajajo v te kraje. Na Višarje, kjer sta nekdanj službovala Majar Ziljski in Ksaver Meško in kamor te danes v nekaj minutah popelje vzpenjača, zaradi slabega razgleda in pomanjkanja časa nismo šli. Pač pa smo v Ovčji vasi obiskali grob Prešernovega brata, župnika Jurija, ter uživali mogočne lepote doline Zajzere pod orjakoma Višem in Montažem, kamor je tako rad zahajal Julius Kugy. Kanalska dolina, ki je bila pred prvo vojno za Avstro-Ogrske še prav tako izrazito slovenska kot sosednja Ziljska, a so za fašizma in nacizma pred drugo vojno iz nje dobršen del slovenskega življa izselili, ima danes razen v omenjenih vaseh le še redke Slovence; zadnje srečamo v Lipalji vasi, menda trideset po številu.

V Pontebi smo zavili proti jugu v divjo Železno dolino, kjer si pod strmimi pobočji Julijskih in Karnijskih Alp utirajo pot le mrzla reka Bela, asfaltirana cesta in drzno speljana železnica s predori in mostovi. Pri naselju Rezijuti smo končno krenili proti vzhodu v čudovito lepo, a gospodarsko revno dolino Rezije, ki jo proti ostalim Slovincem zapirajo visoke gore, Kanin in Mužci, ter je dostopna le z omenjene furlanske strani. Prav ta osamljena in obrobna zemljepisna lega je povzročila, da so se v Reziji obdržali docela svojevrsten in komaj razumljiv govor ter stare ljudske pesmi, plesi in običaji, zaradi katerih so dolino obiskovali in proučevali številni učenjaki, zlasti poljsko-ruski jezikoslovec Baudouin de Courtenay. Naša skupina, ki je štela nad 40 ljudi, se je pomudila v dveh slikovitih rezijanskih vaseh, kot orlovsko gnezdo pripetih v breg, v Ravenci in Solbici, ter navezala pomenek z domačini, ki so dobri in ljubeznivi, a nezaupljivi in vase zaprti. Južnjaški tempo, zamolkli samoglasniki, vokalna harmonija, aorist in imperfekt, posebno štetje, številni romanizmi so značilnosti njihovega dialekta, ki je precēj različen od ostalih beneškoslovenskih, zlasti pa od slovenskega knjižnega jezika. Dasi smo se pomenkovali z ljudmi predvsem zato, da bi kot slavisti prisluhnili njih govoric in jo poskušali doumeti, ter se hoté nismo spuščali v nacionalno politične zadeve, so nam bili karabinjerji kmalu za petami, spraševali so nas po namenih našega potovanja, terjali od nas potne liste in očitno kazali politično nestrpnost; tudi kasneje, v Čedadu, so nas zasledovali in gnjavili, in sicer kar sredi obeda v italijanski gostilni, ter tako delali prav slabo reklamo za italijanski turizem in demokracijo.

Po krajših postankih v Pušji vasi in Huminu, kjer smo si ogledali tamkajšnje umetnostnozgodovinske spomenike in koder se je v vsej svoji neizmernosti pred nami odprla Furlanska nižina, ter skozi vrsto manj znanih naselij, ki so nekdanj ob robu nižine tvorila langobardski limes, smo dospeli pozno popoldne v mesto Čento. Od tam smo pohiteli po ozki dolini reke Ter do slovenske vasi istega imena, ki se je pod zelenimi pašniškimi pobočji Laneža in Mužcev kopala v zahajajočem soncu. Govor terskih Slovencev je razumljivejši

od rezijanskega in je seveda pristno slovenski, čeprav ga je Baudouin de Courtenay zmotno imel za sorodnika čakavske hrvaščine, kakor je v Rezijanih videl potomce Rusov in celó Hunov. Tudi v Teru smo v pomenku z domačini spoznali, da je skoraj stoletno življenje pod Italijo opravilo svoje: slovenska govornica, seveda narečna, je še vsepovsod živa, neprebujena pa je njihova narodna zavest: večina ljudi je nezavednih ali preplašenih, nekateri pa so tudi oportunisti ali še kaj hujšega. Prav hudo nam je bilo, da se zaradi pozne ure nismo mogli povzpeti na Brdo, največjo vas Terskih Slovencev, zlasti pa, da nismo mogli obiskati še dolino Krnahte in njeno glavno naselje Tipano, ki pa za avtobuse ni dostopna preko divje romantične Viskorše, ampak le po asfaltni cesti iz nižinskih Nem.

Drugo noč smo prespali v modernem, a dosti cenenem hotelu v Vidmu, ki kaže veliko bolj mestni značaj kot n. pr. naša Ljubljana, dasi je po številu prebivalcev od nje za polovico manjši. Tu je preživel večji del svojega vsestransko plodnega življenja, kot profesor na gimnaziji in v bogoslovju predaval razne predmete, zlasti filozofijo, odkrival v mestnem arhivu stare slovenske listine in v pokrajinskem zboru zagovarjal pravice svojih rojakov Ivan Trinko. Naslednje jutro smo se povzpeli na videmski grad, od koder nam je pogled segel preko Furlanske nižine do hribovite Beneške Slovenije s Kaninom, Matajurjem in Krnom v ozadju.

Po gladkem asfaltu smo nato odbrzeli v Čedad, staro zgodovinsko mesto, ki ga je ustanovil Julij Cezar (Forum Julii — Furlanija), kasneje pa je spadalo pod oglejske patriarhe. Spore in boje med goriškimi grofi in oglejskimi patriarhi oziroma med tolminskim gradom in čedadskim kapituljem obravnavajo nekatera Bevkova in Pregeljeva dela: trilogija Znamenja na nebu, roman Plebanus Joannes. V Čedadu, Vidmu in Gorici se dogaja, seveda v novejšem času, tudi Erjavčeva vzgojna povest Ni vse zlato, kar se sveti. V mestu, kjer ob tržnih dneh še vedno živahno zveni beneškoslovenska govornica, smo si ogledali tudi sloviti Hudičev most, ki se v dveh lokih pne visoko nad Nadižo.

Beneška Slovenija, ki se širi v obliki alpskih dolin in predgorij za mestom, je siromašna deželica; konservativno poljedelstvo in živinoreja, nekoliko naprednejše sadjarstvo in pomanjkanje sleherne industrije prebivalcev ne morejo preživljati; zato odhajajo v zahodne države na sezonsko delo ali pa se tja izseljujejo za stalno, tako da je emigracija zavzela v zadnjem času že nevaren obseg. Politično so Beneški Slovenci živeli sprva pod oglejskimi patriarhi in beneško republiko, obojim so varovali severovzhodno mejo in zato uživali precejšnjo upravno in sodno avtonomijo (glavna skupščina njihovih zastopnikov je zasedala pri cerkvi sv. Kvirina); ko so se kasneje, l. 1866, odločali za mazzinijevsko Italijo ali reakcionarno Avstrijo, so v spominih na nekdanje svoboščine glasovali za prvo. Toda Italija jim nikdar ni priznala in dala slovenskih uradov in šol, materinščino so gojili le doma in v cerkvi, dokler je za fašizma l. 1933 niso preganili tudi iz cerkva ter zaplenili slovenske katekizme in molitvenike. Tudi po tej vojni je ostala Italija do Beneških Slovencev brezčutna in brezobzirna, mirno gleda njih gospodarsko revščino in emigracijo ter vsepovsod po vaseh zida šole in vrtnice, ki služijo potujčevanju domačih otrok. Slovensko besedo čislajo nekateri narodno zavedni duhovniki, ki jih je v Vidmu vzgojil Trinko, laične inteligence razen potujčene ni; za slovenske kulturne, gospodarske in politične pravice se odločno poteguje tudi v Vidmu izhajajoči štirinajstdnevnik Matajur; na krepitev slovenske zavesti ugodno vpliva še mali obmejni promet, ki je med Kobariškim kotom in Nadiško dolino zelo živahen.

Iz Čedada smo krenili z avtobusom do Sovodenj in Čepletišč, od tam pa nadaljevali peš po novi cesti mimo kostanjevih host in sončnih senožeti na Trčmun, naselje na obronku pod Matajurjem, rojstni kraj Ivana Trinko, pesnika in znanstvenika, ki je seznanjal svet z Beneško Slovenijo in je bil buditelj in vodnik. Tam smo pokramljali z njegovimi zavednimi in gostoljubnimi sorodniki, zlasti nečakom, zgaranim kmetičem, ki je zadnjo vojno prebil v nemški internaciji. Sloveščina tega dela Beneške Slovenije je povsem razumljiva in najbolj čista, tudi brez arhaizmov, govorijo jo pa spet le predvojne generacije; mladini je že italijanska šola sugerirala izgovor, podoben vindišarski teoriji: »Io parlo soltanto italiano e dialetto, ma non sloveno.« Mimo stisnjenih vaških hiš ter skozi siromašne vinograd smo se povzpeli na pokopališče (ki neverjetno spominja na Gregorčičevega Sv. Lovrenca) in se poklonili velikemu pokojniku.

Popoldne smo iz Čedada skozi Špeter s košatim učiteljiščem — potujčevalnico — poleteli še v rodovitnejšo Nadiško dolino. Obiskali smo znamenito Landarsko jamo s starinsko cerkvico Sv. Ivana v čelě (čelě = skala), kamor so se predniki Beneških Slovencev zatekali pred sovražnimi napadi in kamor je Aškerc postavil svojo romanco Atila in slovenska kraljica. S ceste na Landar smo zrla na niže ležečo vas Laze, kjer je pokopan pred leti umrl narodno zavedni duhovnik Anton Cuffolo (Kofol), ki je Bevku služil za glavni model pri oblikovanju Kaplana Martina Čedermaca. Ta roman slika položaj

Beneških Slovencev l. 1933, pisan je psihološko globoko in kompozicijsko pretehtano ter ga moremo ne le po idejni pomembnosti, ampak tudi po estetski kvaliteti postaviti ob stran Cankarjevemu Hlapcu Jerneju.

Šele pod večer smo se, bogati vtisov in občutij, preko Krmina napotili v Gorico in prenočili v znanem slovenskem gostišču. Naslednje jutro smo se povzpeli na stari grad, si ogledali potek nenavadne meje, ki s treh strani oklepa mesto, ter tesne in mračne ječe in mučilnice, kjer je preživljal svoje zadnje dni vodja tolminskih puntarjev Ivan Gradnik, med prvo vojno pa bil zaprt njegov soimenjak pesnik Alojz Gradnik. (Ta drugi tolminski kmečki upor sta leposlovno obdelala Alojzij Remec v Velikem puntu in Pregelj v Tlačanih ozir. Tolmincih). V mestu nas je med številnimi znamenitostmi iz slovenske kulturne zgodovine zanimala zlasti Gregorčičeva smreka na Katarinijevem trgu, kjer je nekdanj stala pesnikova hiša, na pokopališču zunaj mesta pa zapuščena grobova naravoslovca in pisatelja Erjavca ter politika iz dobe taborov dr. Lavriča, ki jima je v edini živi okras simbolično trpka bodljika. Kakor Celovec v šestdesetih letih preteklega stoletja, tako je bila Gorica pred prvo vojno malone slovensko kulturno središče: tu je delovala Gabrščkova založba, izhajali so časopis Soča ter reviji Naši zapiski in Veda.

Iz Gorice nas je vodila pot pod robom obširne kraško tegobne Doberdobske planote, kjer smo se spomnili Prežihovega vojnega romana in znane Jerebove žalostinke. Preko Furlanske nižine, letos močno prizadete po suši, smo dospeli v zgodovinski Oglej, nekdanj cvetoče rimsko mesto, ki so ga opustošili Huni. Iz Ogleja je znaten del Slovencev prejel, ne vedno prostovoljno, krščanstvo, o čemer piše Bevk v povesti Umirajoči bog Triglav. Podrobneje smo si ogledali veličastno baziliko z njeno arhitekturo, mozaiki in freskami, čeprav nas je odbijalo večkratno pobiranje vstopnine. Za oddih smo nato poleteli še v sosednji, na lagunah se razprostirajoči Gradež, svetovno znano kopališče, ki pa zanj ne bi zamenjal nobenega od naših mnogo slikovitejših letovišč ob vzhodni jadranski obali.

V Trstu, kjer se je Trubar navzel protestantizma, Levstik bil tajnik Slavjanske čitalnice, Kristan urejeval Rdeči prapor, Kvedrova pisala v Slovenko, Kette služil vojake in snoval pesmi, Cankar večkrat predaval delavcem, smo se mudili poldrug dan. Pri ogledu mestnih zanimivosti sta nas najbolj pritegnili monumentalna stavba Slovenskega kulturnega doma, nadomestilo za po fašistih požgani Narodni dom, katerega dokončno izgradnjo oblasti že dolga leta namerno zavlačujejo, ter svetla in zračna stavba Slovenskega dijaškega doma, opremljena s sodobnimi prostori in obdana z zelenim parkom. Vsaj toliko kot mesto nas je zanimala njegova slovenska okolica od zavedne Doline preko mučeniške Bazovice, razglednega Repentabora, Grudrove Nabrežine, Rebulovega Šempolaja do romantičnega Devina. Kakor nas je radostila sproščena, vedra in pojoča govorica tržaških Slovencev, ki so sami od sebe pristopali k našemu avtobusu, tako so nas grenila številna nova naselja istrskih beguncev — esulov, ki jih država načrtno gradi zlasti v devinsko-nabrežinski občini. Toda čeprav nas je ob slovesu od Trsta, svetlikajočega se v morju nočnih luči, navdajala zaskrbljenost ob pojavu rastočih italijanskih naselij, politične razcepljenosti ali narodne brezbriznosti Slovencev, številčnega nazadovanja naših učencev in dijakov itn., nam je bila vendarle v prijetno zadoščenje zavest, da v istem Trstu danes ustvarjata pisatelja Boris Pahor in Alojz Rebula, ki v formi sodobnega romana in novele z vso notranjo prizadetostjo obravnavata problematiko rodnega Trsta ter sta se s Cirilom Kosmačem, Ivanom Potrčem in Benom Zupančičem uvrstila med najpomembnejše predstavnike slovenske povojne proze.

Profesorji slovenščine iz ljubljanskega okraja so si na ekskurziji ogledali pokrajinske podobe zahodnega roba slovenske zemlje, se srečavali z živim in resničnim tamkajšnjim človekom, prisluhnili njegovi svojevrstni govorici in se seznanili z njegovim bolj ali manj bolečim gospodarskim, kulturnim in političnim položajem. Svoja doživetja, v mnogočem enkratno dragocena, bodo z vso potrebno toplino in odgovornostjo posredovali naši mladini, pa tudi širši javnosti, ki v nacionalnem problemu prenekaterikrat gleda preživelo romantiko, ne pa kot bi morala, perečo in žgočo sodobnost.

Joža Mahnič

## NEKAJ PRIPOMB K OCENJEVANJU SLAVISTOVEGA DELA V ŠOLI

Zborovanje slavistov na Bledu v dneh 1.—5. sept. 1962 je pokazalo zanimivo sliko, kako so na posameznih šolskih ustanovah v novem pravilniku ocenili delo učitelja slovenščine na šoli. Pokazale so se velike razlike. Medtem ko večina šol priznava slavistu za njegovo delo v krožkih (literarnem, recitacijskem, dramskem) in v knjižnici določeno nagrado v gibljivi

vem delu — bodisi določeno število točk ali določen odstotek plače ali enkratno nagrado ob koncu šolskega leta ali stalno mesečno nagrado od 1000 do 3000 din (za knjižnico) — pa zelo različno upošteva obremenilne korekture šolskih in domačih nalog.

Mnogo šol šteje slavistu učinkovitih 20 ur za 22 ur, tako večina ljubljanskih gimnazij, gimnazija v Gorici, Skofji Loki, Trbovljah, osnovne šole v Komendi, Sostrem, Preski, na Vrhniki, Rakeku, v Borovnici, Sodražici idr.

Drugod imajo slavisti 22-urno učno obveznost, prejemajo pa za korekture povprečen mesečni denarni dodatek, ki je po različnih šolah zelo različen, n. pr. v Ljubljani na osnovni šoli Toneta Tomšiča — 600 din, na osnovni šoli Fr. Kebeta — 600 din, na osnovni šoli v Domžalah — 1000 din, v Moravčah — 1000 din, v Ljubljani na Ledini — 1500 din, na osnovni šoli Toneta Čufarja — 3000 din. V Novem mestu štejejo za korekture 15 točk à 55 din na razred, za 5 razredov torej 4125 din, v Kranju 50 točk à 50 din, za 5 razredov 2500 din, medtem ko so priznali drugim lingvistom 40 točk (2000 din), matematikom pa 30 točk (1500 din). V Ravnah na Koroškem dobi slavist najvišje število točk, to je 420, medtem ko drugi strokovnjaki 390 točk.

Razlike v nagrajevanju so zelo velike. Poglejmo, koliko časa približno porabi slavist za korekture šolskih nalog: za 7. in 8. razr. osnovne šole od 5—10 minut za nalogo, vzemimo 8 minut, kar znese ob 4 nalogah letno in le 30 učencih v razredu po 16 ur na razred in na 5 razredov 80 ur letno. Tedensko torej 2—3 ure za korekture.

V 1. in 2. razredu gimnazije so naloge daljše in porabimo za korekturo najmanj 12 minut ali 24 ur na razred in na 5 razredov 120 ur letno oziroma nad 3 ure tedensko. V 3. in 4. razredu gimnazije, pri pretežno literarnih ali bolj problemskih nalogah, pa pride že do 20 minut za nalogo in za 5 razredov do 200 ur ali tedensko 4—5 ur za korekture.

Vsi ti računi pa merijo le na čas, porabljen za korekture šolskih nalog in pregled poprav. Koliko časa pa terjajo pregledi in poprave domačih nalog (čeprav ne vseh), zapiskov domačega berila idr., ki pa niso nikjer upoštewane.

Ali ne bi bilo mogoče po tem računom, ki pa je kljub vsej skrbnosti še zelo skromen, nekoliko enotneje oceniti in pri nagrajevanju upoštevati slavistovo delo?

Razen tega ni nikjer upoštevano, koliko časa izgubi slavist z iskanjem tekstov za šolo iz domače in svetovne književnosti (v gimnaziji), ker nimamo primernih priročnikov, in kako otežkoča njegovo delo dejstvo, da dijaki nimajo učbenikov (slovnice, jezikovnih vadnic, literarnega pregleda, celo primernih beril ne).

Vse to govori o veliki obremenjenosti slavistov, ki pa ni povsod pravilno nagrajena. Nasprotno, pojavlja se težnja po večji učni obveznosti tudi za slaviste, tako tudi v nekaterih šolah ljubljanskega okraja: v Grosupljem (26 ur), v Kočevju, Cerknici in na Blokah (24 ur), v Žireh (25 ur). Na industrijski kovinarski šoli pri TAM v Mariboru je učna obveznost slavistov celo 30 ur. Če je manj ur, n. pr. 18, ker je trenutno le 9 razredov, prejema učitelj za to le 60% plače. Učno obveznost povišujejo na šolah za kvalificirane delavce z motivacijo, da pouk slovenščine ne terja toliko priprav kot drugi predmeti.

Ti podatki so bili zbrani deloma na okrajnem slavističnem seminarju junija t. l. v Ljubljani, deloma pa na septembrskem zborovanju slavistov na Bledu.

*Milena Topolovec*

## OBČNI ZBOR SDS NA BLEDU DNE 5. IX. 1962

Po končanem slavističnem seminarju, ki je bil na Bledu od 1. do 5. IX., je bil občni zbor SDS, ki ga je vodil predsednik dr. Mirko Rupel. Po ugotovitvi sklepčnosti in po zakonskih formalnostih so poročali o delu SDS za poslovno leto 1961/62 predsednik, tajnik in blagajnik.

Iz predsednikovega poročila:

Preteklo leto pomeni uresničevanje nove organizacijske oblike: po odobrenih novih pravilih se delo SDS razvija predvsem v podružnicah, medtem ko ima osrednji odbor iniciativno in koordinacijsko vlogo. Prehod na nov način dela zaradi novega ustroja organizacije je zahteval časa. Podružnice so se v glavnem ustanovile in začele delati. Podružnice so zdaj v Celju, Kranju, Ljubljani, Mariboru, Novi Gorici in Novem mestu. Najbolj smotno in urejeno deluje Maribor. Za Gorenjsko se snuje podružnica še na Jesenicah (za gorenji konec Savske doline in za Bohinj). Posebna podružnica je mišljena tudi v Murski Soboti. V Kopru ni bilo doslej mogoče premakniti vprašanja o podružnici z mrtve točke, ker odboru ni uspelo, da bi dobil vsaj kakšen odgovor na svoje urgence. Vprašanja strokovne in gnotne narave terjajo utrditev podružnic in njihovo povezavo z republiškim odborom



v Ljubljani. Na zunaj se mora to pokazati v takih zunanjih ukrepih, kakor so včlanjenje slavistov v podružnice, plačevanje članarine in vsaj minimalno število letnih sestankov.

Republiški odbor je sklical dvoje plenumov: 17. II. o organizacijskih vprašanjih in 2. VI. o novih okvirnih učnih načrtih za slovenščino na gimnazijah in učiteljiščih. Prvi plenum ni uspel, saj so bili prisotni samo delegati štirih podružnic, to je Celja, Ljubljane, Maribora in Novega mesta. Drugi plenum je uspel in je rodil svoje sadove. Tretja akcija republiškega odbora, namenjena vsem članom, je bila organizacija slavističnega seminarja na Bledu od 1.—5. IX. Izreči je treba zahvalo referentom na seminarju in vsem, ki so organizacijsko in kako drugače pripomogli k uspehu. Udeležba na seminarju, ki se je dnevno sukala vedno okrog števila 150, obljublja, da bo imel seminar pozitiven vpliv na pouk našega jezika in slovstva v občeizobraževalnih in strokovnih srednjih šolah.

Odbor je sodeloval pri pripravah za zborovanje jugoslovanskih slavistov v Ohridu spomladi 1963 in vseh slavistov v Sofiji jeseni 1963.

Od slavističnih publikacij je redno izhajal mesečnik Jezik in slovstvo, izšel pa je tudi nov letnik Slavistične revije. Odboru je doslej uspelo dobivati za reviji znatne subvencije.

Odbor je na sejah in v svojih intervencijah obravnaval in uravnaval številna vprašanja praktične in idejne narave (npr. o anketi o slavistiki in slavistih v Sloveniji, o pravilnikih za delitev osebnih dohodkov, o upoštevanju oziroma neupoštevanju slavistov in slavistike v javnosti in v šoli itn.). Pobuda za štirinajstdnevne radijske oddaje o slovenskih dosežkih posameznih znanstvenih panog in pobuda o obveznem tečaju slovenščine za slušatelje pedagoških strok na univerzi nista uspeli, Svet za šolstvo pa je sprejel pobudo, da se izdela terminologija posameznih predmetov za srednje šole. Uspešno je bilo opozorilo o testih za slovenščino pri Zavodu za napredek šolstva.

Po razpisu nagrad iz Kidrič—Prijetelj—Ramovševega sklada je predložil delo samo Jože Pogačnik, asistent iz Zagreba. Komisija za oceno dela (Boris Merhar, Dušan Pirjevec in Viktor Smolej) je ugotovila, da so bili sicer nekateri deli predložene razprave že objavljeni, da pa sicer delo prinaša obilico novega gradiva in odkriva nove vidike. Razpravo, ki nosi naslov: Odsevi evropskih literarnih gibanj v starejši slovenski književnosti, je odbor nagradil z vsoto 25.000 din.

Iz tajnikovega poročila:

Reorganizacija društva po novih pravilih ter spremembe, ki so nastajale na naših šolah posebno v zvezi z nagrajevanjem, so močno zavrle delo društva, katerega dejavnost je po pravilih usmerjena predvsem v gojitev znanstvenoraziskovalnega oziroma v organizacijo in pospeševanje strokovnega dela. Z uvajanjem novih načinov nagrajevanja so se pojavile številne zahteve, naj kot organizacija z nekim svojim družbenim in moralnim potencialom zavarujemo člane tudi eksistenčno. Tako se je pojavila dilema o strokovnem oziroma stanovskem društvu. SDS je vztrajalo po duhu svojega statuta pri svoji strokovni fiziognomiji, vendar je skušalo nastopiti tudi v obrambo gmotnih in moralnih koristi svojih članov. Odbor je skušal zbrati ustrezno gradivo, vendar se podružnice na njegov poziv niso odzvale v dovoljni meri. Temeljito dokumentacijo je prispevala le mariborska podružnica, nekaj gradiva pa še podružnice v Kranju, Ljubljani in Novem mestu. Morda odbor res ni storil vsega, kar bi bil mogel, res pa je tudi, da bi se za ta vprašanja morale precej bolj in sprti zavzemati in jih reševati podružnice, ker laže posegajo v decentralizirani upravni ustroj.

Tudi sicer zadene podružnice glavna krivda za pomanjkljive stike z republiškim odborom. Tako npr. odbor ni prejel od dveh podružnic niti poročil o občnih zbiorih — če sta jih sploh imeli! — od ene izmed podružnic, ki smo jo želeli oživiti, pa smo dobili dva dopisa, ki sta vsebovala zgolj prijavo za blejski seminar. Tako seveda nimamo nobenega seznama članstva, urejene niso članke članarinske obveznosti itn.

Uspešnejše je bilo društvo v zaščiti članstva po strokovni strani. V tem smislu je začelo intenzivneje in uspešneje sodelovati z nekaterimi organi ozir. ustanovami, ki do neke mere sooblikujejo pouk v naših šolah, zlasti na gimnazijah (prim. stik z Zavodom za napredek šolstva, organizacija II. plenuma, ki je bil posvečen vskladitvi učnih načrtov, blejski seminar ipd.).

Odbor je imel osem rednih sej in dva plenarna sestanka; drugi plenum je bil razširjen s predavatelji slovenščine na gimnazijah.

Knjiga prispelih in odposlanih dopisov je dosegla številko 202, vendar je bilo administrativnega poslovanja zaradi sedmih podružnic več, ker se kopije navajajo kot ena številka.

Iz blagajnikovega poročila:

V celoti je bilo prometa 18,377.974 din. Prebitek od lanskega leta je znašal nekaj manj kot dva milijona (v različnih skladih, v fondih za neplačane račune ipd.). Dohodki od članarine so znašali v celem 65.000 din, kar predstavlja malenkosten odstotek vsote, ki so jo člani dolžni. Novi odbor bo moral urediti vprašanje članarine s podružnicami, ki bodo

v prihodnjem poslovnem letu že redno delovale. Večji dohodki so bili: za seminar na Bledu 250.000, za SR 1.400.000 din, za JiS 1.700.000 din, razne podpore okoli 700.000 din. Porabljeno je bilo: za JiS 1.480.000, na račun za SR 271.625 din, za predavanja 123.230, za potne stroške približno enaka vsota, dalje za administracijo, za kipe slavnih slavistov pred NUK, za različne podpore slušateljem slavistike ipd. Saldo v blagajni znaša 5.569.283 din. V tem so zaobsežene vsote kakor: nekaj čez milijon in pol za SR (ki je vtem izšla), 470.000 za JiS (ki začne z jesenjo nov letnik), nekaj manj je v Kidrič—Prijetelj—Ramovševem skladu, 238.981 din je namenjenih seminarju na Bledu, 188.671 din je v skladu odbora za postavitev kipov slavnim slavistom pred NUK, preostanek pa je še na drugih skladih. Največja denarna bremenitev našega proračuna sta SR in JiS, ki ju izdaja SDS le ob pomoči družbenih subvencij.

Po poročilu nadzornega odbora so govorili delegati in zastopniki podružnic. Podali so podobo dela in nakazali vprašanja, ki se zastavljajo na terenu. Predsednik SDS je opozoril, da so hodili posamezni člani odbora k podružnicam in da je SDS oskrbelo zanje več predavanj in predavateljev. Novi odbor naj oskrbi čim več predavateljev z različnih področij, da bodo podružnice, ki si same ne morejo pomagati, lahko z njihovimi predavanji zapolnile svoj program za člane. Tov. Podgornikova z Zavoda za napredek šolstva je govorila o svetovavcih za slovenščino v okviru okrajev in občin. Podružnice naj pomagajo, da dobimo tudi pomožne svetovavce za osnovne šole, gimnazije, učiteljišča in strokovne šole. Sestankov teh svetovavcev v Ljubljani naj se udeležuje tudi zastopnik SDS. Tako bo stik med zavodi za pedagoško službo in SDS koristen po pedagoški in strokovni plati. Opozorila je tudi na potrebo, da skušajo slavisti odpraviti neskladja v nagrajevanju za delo v okviru svojih podružnic, vskladiti nesoglasja v učnih načrtih ipd. Tov. Paternu je grajal odbor SDS, ker je zanemarjal probleme znanstvenega raziskovanja. Medtem ko druga društva organizirajo debate o perečih vprašanjih, pa je pri nas prišlo do pasivizma in do popolne izolacije z drugimi republikami. SDS mora skrbeti za povezavo med pedagoško prakso in univerzo. Tudi povezava med slušatelji slavistike in SDS je čisto opešala; novi odbor mora najti obliko trajnega sodelovanja med SDS in študenti. Paternujevim besedam je odgovarjal tov. Pirjevec: Iz poročil, ki vsa sicer niso bila optimistična, je razvidno, da je čas nekdanjega mrtvila minil. Društvo se je utrdilo. Akcije društva so organizirane in nimajo več značaja izoliranih intervencij. Prav zaradi reorganizacije je društvo zanemarilo nekatera tradicionalna področja delovanja. Problem, ki ga je nakazal tov. Paternu, je res aktualen: ali se bomo ukvarjali s splošnimi vprašanji prakse na terenu ali s problemi stroke. Vendar tu ne gre za dilemo, ali prvo ali drugo, pač pa je treba najti takšno organizacijsko strukturo, ki bo omogočala prvo in drugo. Tudi tov. Rupel je ugovarjal tov. Paternuju, češ da so slavisti na univerzi sami krivi, če ni bilo sodelovanje s SDS tako, kot bi moralo biti. Tov. Paternu je na to opozoril, da je prav oddelek za slovanske jezike in književnosti na fakulteti v veliki meri izdelal program za blejski seminar in v veliki meri dal tudi referente. Zeli nadalje podnega sodelovanja.

Po razrešnici, ki je bila po debati izglasovana staremu odboru, so bile tajne volitve z listki. Izvoljen je bil z večino glasov nov odbor pod predsedstvom dr. Dušana Pirjevca.

Po zahvalnih besedah novega predsednika za izvolitev in tov. Darje Kramberger organizatorjem seminarja in dosedanjemu predsedniku SDS dr. Ruplu se je občni zbor končal.

## ODBOR SLAVISTIČNEGA DRUŠTVA SLOVENIJE

Na občnem zboru SDS na Bledu dne 5. IX. 1962 je bil izvoljen odbor, ki se je na svoji prvi seji 14. IX. 1962 konstituiral takole:

predsednik dr. Dušan Pirjevec, znanstveni sodelavec SAZU;

I. podpredsednik dr. Mirko Rupel, upravnik NUK;

II. podpredsednik dr. Tine Logar, docent;

tajnik Viktor Smolej, univ. lektor;

blagajnik Stane Suhadolnik, asistent SAZU;

člani odbora: Marija Jamar, učiteljišče, Ljubljana; Štefan Kališnik, časnikar, uredništvo Dela; dr. Bratko Kreft, predsednik Jugoslovanskega slavist. komiteja; Mira Medved, gimn., Maribor, predsednica podružnice SD v Mariboru; Stane Mihelič, Svet za šolstvo; Dana Petrovič, Tehn. srednja šola, Ljubljana; Pavle Vozišč, osemletka, Ljubljana, predsednik podružnice SD v Ljubljani;

člani nadzornega odbora: Karel Arko, učiteljišče, Celje, predsednik podružnice SD v Celju; Janez Logar, bibliotekar NUK; Milena Topolovec, gimn., Ljubljana.

Naslov SDS: Ljubljana, Aškerčeva 12.

## OKVIRNE TEME ZA JUGOSLOVANSKI SLAVISTICNI KONGRES V OHRIDU

Konec maja 1963 bo v Ohridu zborovanje jugoslovanskih slavistov, ki ga organizira Zveza slavističnih društev Jugoslavije (zdaj s sedežem v Makedoniji). Prihodnje leto poteče 1100 let, kar sta začela delovati brata Konstantin-Ciril in Metod v Veliki Moravski. Da se podčrta jubilejni značaj, bo 24. maja, ko se kongres začne, slovesno plenarno zborovanje s predavanjem o življenju in delu solunskih bratov. Trajanje kongresa še ni natančno določeno. Razdeljeno bo v dopoldanske plenarne in popoldanske sekcijske sestanke in zborovanja. Posebna pedagoška sekcija se to pot ukine in se predavanja in referati iz pedagoške prakse vključijo v program lingvistične in slovstvenozgodovinske sekcije.

Na predhodnem sestanku delegatov republiških slavističnih društev so bile določene naslednje okvirne teme:

### I. Plenarna sekcija:

1. Cirilmetodijsko vprašanje v znanosti danes;
2. Staroslovanski jezik in drugi slovanski jeziki.

### II. Lingvistična sekcija:

1. Cerkenoslovanski jezik v južnoslovanskih pokrajinah in njegov vpliv na oblikovanje sodobnih južnoslovanskih jezikov;

2. Problem klasifikacije narečij v zvezi z izdelavo jugoslovanskega dialektološkega slovarja;

3. Razvoj jugoslovanskih književnih jezikov s posebnim ozirom na vlogo umetniškega slovstva;

4. Vprašanje v zvezi s tipološko karakteristiko južnoslovanskih jezikov (pota in metode);

5. Problemi jugoslovanske leksikologije in onomastike;

6. Problemi sintakse slovanskih jezikov;

7. Problemi pouka slovnice v naših šolah;

8. Stanje pismenosti v naših šolah in neki uspehi dela na tem področju;

9. Problemi pouka slovanskih jezikov na naših šolah.

### III. Literarnozgodovinska sekcija:

1. Problemi proučevanja književnosti;

2. Medsebojne zveze med jugoslovanskimi književnostmi;

3. O primerjalnem proučevanju jugoslovanskega ljudskega slovstva;

4. Primerjalno proučevanje slovanskih literatur;

5. Današnje naše slovstvo in današnja naša stvarnost;

6. Problemi interpretacije književnega teksta;

7. Pouk književnosti v srednjih šolah:

a) Sodobne smeri in pojavi v književnosti in njihova ocena;

b) Novi rezultati v znanosti o književnosti in njihova uporaba;

c) Jugoslovanske književnosti (ustne in pismene) v šolski praksi s posebnim ozirom na učne programe v posameznih republikah.

### OPOMBE:

1. Vse teme so okvirne;

2. Slavistično društvo Slovenije mora sprejete teme sporočiti Zvezi v Skoplje najpozneje do 15. XII. 1962;

3. Dokončane referate, po obsegu največ 10—15 strani, je treba predložiti do 15. II. 1963, ker hoče Zveza vse gradivo tiskati v posebnem zborniku (pred začetkom kongresa).

## RAZPIS NATEČAJA

Slavistično društvo Slovenije razpisuje iz Kidrič-Prijatelj-Ramovševa sklada tri nagrade v skupnem znesku 100.000 din za najboljše še neobjavljena dela s področja slavistike. Pravico udeležiti se natečaja imajo slavisti do starosti 30 let.

Rokopise je treba oddati do 1. septembra 1963 na naslov: Slavistično društvo Slovenije, Ljubljana, Aškerčeva 12.

Izid natečaja bo razglašen na občnem zboru SDS jeseni 1963.

Ljubljana, 25. septembra 1962.

Tajnik:  
Viktor Smolej

Predsednik:  
dr. Dušan Pirjevec

