

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

Viktor Smolej

ODGOVOR KRITIKU

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

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

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

Ne trdim, da ni v kritiki nekaj sprejemljivih opomb in koristnih opozoril na spodrsiljaje, ki se primerijo vsakemu piščemu človeku, posebno če mora pregledati take kupe dokumentov in prebrati toliko zapiskov z nasprotujočimi si podatki in trditvami, da ne ve, za katere bi se odločil, kaj bi vzel za verodostojno, ko marsičesa skoraj ni več mogoče ugotoviti in preveriti. In Smolej, ki se sam ubada s podobnim delom, bi moral to vedeti ter znati ceniti tudi napore drugih. V 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 izvirni 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 priklicinal 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 vlekale 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 prisluhnil 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 izviranosti 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

klopedija Jugoslavije, Pomorska enciklopedija, Opća enciklopedija, Enciklopedija likovnih umetnosti, Muzička enciklopedija, Medicinska enciklopedija, Šumarska enciklopedija).

Sedaj smo dobili novo delo te vrste, Slovenski dramski leksikon, ki ga je sestavil Viktor Smolej. Prikazuje osebe, ki so za slovensko dramatiko ali gledališče kakorkoli pomembne: dramatike, prevajalce, kritike, zgodovinarje, režiserje, igralce, komponiste, scenografe, kostumografe, organizatorje. Pri vsakem so navedeni osnovni življenjepisni podatki, opisana je dejavnost, zaradi katere je bil v leksikon sprejet, in dodana je bistvena literatura. Pri mnogih je objavljen tudi portret. Po abecednem redu so prikazani naši dramski in gledališki delavci od začetkov v XVIII. stoletju do današnjih dni. Kriterij izbora je zelo širok, bolj kot je pri sorodnih delih v navadi, saj je opisanih preko 900 oseb, kar predstavlja že samo po sebi bogat slovenski kulturni abecedarij.

V glavnem se avtor ne spušča v ocenjevanje, kar je za sodobnost primerno in za preteklost deloma tudi razumljivo spričo pomanjkanja izčrpane zgodovine slovenskega gledališča. Iz tega tudi sledi, da so dramatiiki, predvsem starejši, obdelani bolj jasno in zaokroženo kot gledališničniki. Opis je zgoščen, leksikalen, s poudarki zlasti na podatkih o prvih uprizoritvah in objavah, na vidnejših vlogah in režijah in podobnem. Zaradi varčevanja s prostorom se je zatekal k že ustaljenim okrajšavam, nekaj jih je dodal še sam. Ob tem naj opozorimo na uspel način citiranja dram in vlog, ki se v leksikonu večkrat omenjajo. Razumljivo, da se je avtor oprl na ustrezno literaturo, saj je osnovna naloga enciklopedij prav v registriranju že dognanih dejstev. Nekaj so mu nudile enciklopedije, več zgodovinske raziskave slovenske dramatike (Anton Trstenjak, Frank Wollman, France Koblar, Vladimir Pavšič, Filip Kalan, Dušan Moravec idr.), za gledališče pa je moral večino podatkov najti v gledaliških listih in drugem časopisju. Črpal je tudi iz arhivov in preko osebnih informacij. Tako je s težaškim garanjem zbral ogromno in dragoceno gradivo trajne vrednosti, v čemer je največja odlika SDL. Tehnično sta knjižici skromno prikupni in priročni, tisk je lep in pregleden.

Praksa bo preverila zanesljivost podatkov in morda dodala tudi kako izpuščeno ime. Za sedaj naj pripomnimo, da pogršamo Petra Božiča (mlajšega), Mira Štefanca in — preskromna skromnost — avtorja SDL samega. Morda bi zaslužili besedo tudi futurist izpred prve vojne, pozabljeni France Štajer. Pomislek imamo proti uvajanju ženskih priimkov v svojiljniški obliki (Baševa, Kvedrova, Petelinova itd. — vendar je nekaj imen tudi v nominativu: Ponikvar-Grmek, Miron-Borštnik, Stepančič-Gregorič), kar je uveljavljal že Janko Traven v Slovenskem gledališkem portretu proti praksi SBL. Tudi se ne strinjamo z uvrščanjem pod psevdonim, čeprav ga kdo pogosto ali večinoma uporablja (Kuhar pod Prežihov, Cerar pod Danilo, Daneš pod Gradiš itd.) in kljub temu, da se ta princip vse pogosteje pojavlja. Bolje je pri psevdonimu staviti kazalko in uvrščati pod priimek. Je pa vprašanje širše, kot se zdi na prvi pogled, in bi ga bilo potrebno načelno razčistiti, da ne bo ista oseba uvrščena v različnih enciklopedijah pod različni imeni, kot se sedaj dogaja.

SDL je zastavljeno nalogo izpolnil. Škoda je le, da niso upoštevani tudi film, radijska, televizijska in lutkarska drama in igra ter operno gledališče. Prav tako bi sodili v SDL dramski in gledališki pojmi, ki bi pojasnili marsikaj, kar ob biografijah ni moglo biti obdelano ali pa je ostalo raztreseno (na primer: slovenske gledališke hiše in šole, motiv celjskih grofov ali Miklove Zale v slovenski dramatiki, Shakespeare ali Ibsen na slovenskih odrih, gledališki tisk ipd.). Moramo pa takoj priznati, da so ta področja večinoma neraziskana in potrebujejo še vrsto študij, preden bodo zrela za leksikalno obliko. Morda bo nova izdaja SDL že mogla postreči tudi s tem.

SDL je kot biografsko dokumentacijska enciklopedija uspela dopolnitev zgodovine slovenske dramatike in za sedaj edini priročnik o slovenskem gledališču. Njegova vrednost je v množini zajetih oseb in bogastvu zbranih podatkov.

Jože Munda

ODGOVOR KRITIKU

Seveda tudi nisem precenjevala svojega dela in si domišljala, da bo ta študija odkrila nov svet, kot hoče nekje reči Smolej, čeprav z drugimi besedami (zopet protislovje!). Nobena taka kratka študija ne more zadostovati, če človek ne bere sam. Sicer pa bodo povedali praktiki, koliko jim bo knjiga v pomoč, ne pa kabinetna, in še povrh skrajno subjektivna ocena.

Smolej mi za izraz likovna umetnost vsiljuje termin upodablajoča umetnost. Izraz »upodablajoča« je v tisku in govoru v vseh zvezah zamenjala beseda »likovna«. In če je

nova oznaka prodrla v javnost, zakaj bi se je jaz otepala, posebno ker se mi zdi, da je to širši pojem. Celo Društvo upodablajočih umetnikov se je preimenovalo v Društvo slovenskih likovnih umetnikov. Ne vem, kje živi Smolej, da tega ne ve in okorno caplja za časom. »Upodablajoče umetnosti« se je nalezl od nekaterih, ki so jo že pred vojno in takoj po njej hoteli uveljaviti, vendar je nima pravice še danes ponujati javnosti in delati med nepoučenimi zmedo.

Nadalje me opominja, ko uporabljam za isto delo enkrat izraz drama, drugič igra. Smolej menda ne ve, da se sme uporabljati beseda drama tudi v širšem pomenu kot igra in da je to sinonim za igro, v ožjem pomenu besede je pa to resnejši odrski tekst (n. pr. Ibsenove drame). Izraz drama za Borovo »Težko uro« ustreza tudi v ožjem pomenu besede, če ga pa moti kratkost dela, naj se pomiri, kajti tudi kratko delo lahko imenujemo dramo, če ima zanjo značilne elemente. Sicer pa Smolej sam imenuje »Težko uro« govorno dramo in kaj je potem pri meni narobe, če pri sebi tolerira izraz? Prav tako širok pomen ima igra. Z igro lahko označujemo dramo, tragedijo pa tudi komedijo.

Smolej glosira mojo oznako Kajuhovih pesmi, ki jih imenujem »kitajske bisere«. Doslej je bilo še vsakomur, ki pozna kitajsko liriko, jasno, kaj sem hotela povedati; če pa Smolej nima toliko predstavnosti, da bi razumel tako preprosto primeru, to ni moja krivda.

O moji oznaki nekaterih pesnikov pravi:

»Niti informativne ne morejo biti besede, ki jih uporablja knjiga za označevanje nekaterih pesnikov, na primer: Brestova je napisala ‚neka dobrih pesmi‘; Šmit je ‚dober pesnik, občutljiv kot struna za vsak utrip življenja‘ itd.

Čisto na dlani je, da nekdo, ki iz celote iztrga stavke ali posamezne besede, vključene v večjo, točnejšo karakteristiko posameznega pesnika, hoteč s tem dokazati miselno ohlapnost dela, pri tem ni imel dobrega namena. Vendar sem prepričana, da celo tako iz teksta iztrgane oznake v moji študiji vsaj toliko povedo kot Smolejeve: »pesnik v najširšem pomenu besede«, »znal je pisati črtice«, »spretno pero kaže« ipd. (Glej njegovo predavanje z mari-borskega slavističnega zborovanja!)

Nasprotno pravi Smolej, da sem »s hvalo pesnikov po božji volji precej bolj skopa. Tako je Vipotnikova lirika izraz samosvoje močne osebnosti in nemajhne (!!) nadarjenosti«.

Tu je zmešal kritik dva problema: pomembnost pesnikov in oznako za njihovo kvaliteto.

Če se ne strinja s hvalo Minattija, Krakarja in še koga drugega, me to nič ne vznemirja. Kakor je lahko moja oznaka subjektivna, tako je tudi njegova. Označujem pač vsakega književnika s svojim estetskim odnosom, ki mi ga Smolej sicer odreka, čeprav se na vsakem koraku spotika obenj.

Kar se Vipotnika tiče, pa tole: ker ga kot umetnika in človeka visoko cenim, sem mu odmerila v slovenski literaturi dostojno in vidno mesto, kar potrjuje tudi ta iz celotne oznake iztrgani stavek. Očitno pa Smolej tudi za take besedne figure, kot je na primer »nemajhna nadarjenost«, nima poslušla in ne čuti, da sem z litoto, tropusom zanikanega nasprotja, dala Vipotniku veliko večje priznanje, kot če bi rekla velika nadarjenost.

Kljub vsemu bi pa rada vedela, zakaj n. pr. Minatti ali Krakar nista pesnika po »božji volji«, da uporabim Smolejevo, mlajšemu rodu tujo, metafizično metaforo, in kdo je po njegovem mnenju »božji izbravec«. Mimogrede: taka metaforika odmika predmet in ga prestavlja iz literarnozgodovinske problematike v sfero mistike.

Smolej glosira tudi moj izraz pesnitev, ki ga včasih uporabljam za daljše, po vsebini pridvignjene pesmi, čemur, mislim, ni moči oporekati. Verjetno bi Smoleju bolj ustregla, če bi imenovala take zanosne pesmi »velepesem« in pomembna dela »veleknjige«, kot jih označuje sam, čeprav poetika niti splošna raba teh terminov ne pozna (glej njegovo mari-borsko predavanje!).

Moj nasprotnik mi oporeka oznako »novela« za »Prebujenje« Cirila Kosmača in »Andante patetico« Vitomila Zupana. Izraz novela se lahko uporablja v ožjem, klasičnem smislu in predstavlja določen tip kratke pripovedne proze z značilno zgradbo in snovjo (Boccaccio, Maupassant, Čehov), v širšem pomenu kot novela ali noveletta (pomanjševalnica) pa se približuje oznaki za kratko zgodbo, ki pa je največkrat ne moremo točno opredeliti, ker ima elemente novele, črtice, včasih pa že tudi povesti.

Smolej je nekoliko dogmatičen in šolsko utesenjen ter hoče, da bi se ti literarnoteoretični pojmi uporabljali v tradicionalnem, standardnem pomenu, ne pa v širši, modernejši in izvirnejši razlagi. Poleg tega pa, kot razberem iz teksta, ne silijo Smoleja k taki opredelitvi toliko elementi, ki so značilni za eno ali drugo literarno zvrst, temveč dolžina zgodbe in prostor, kjer je bila objavljena, saj pravi »Prebujenju« časniški listek, »ki je izšel najprej pod črto«. Mislim, da dolžina zgodbe in kraj objave ne moreta odločiti o literarnoteoretični opredelitvi dela, še manj pa o njegovi umetniški sili. Enako velja za Jarčevo »Besedo o partizanski pesmi«.

O teh stvareh je bilo treba spregovoriti, »ker so pomote in potvare žilavo trdovratne in se vse prerade prenašajo«.

Vsakdo ima pravico, da ocenjuje in vrednoti, da hvali in graja, razmišlja in razsoja; toda kdor hoče biti kritik, mora imeti poleg trdnega strokovnega znanja visoko intelektualno raven, predvsem pa širino, jasna načela in občutek za odgovornost, ki izključuje vsak subjektivizem, porojen iz neznanja ali osebnih nagnjenj in zaverovanosti vase ter preprečuje osebne žalitve, ki niso daleč od obrekovanja, kot je trditev o neuporabnosti moje knjige!

Vera Jager

OB MENARTOVEM PREVODU COLERIDGEOVE PESNITVE

O vsebinskih, estetskih in drugih vrednotah Coleridgeove poeme »Pesem starega mornarja« je bilo v angleški literarni kritiki že precej napisanega. 1961. leta je pesnitev izšla v bibliofilski zbirki pri DZS, v opremi Vladimira Lakoviča in z zelo uspešnimi simboličnimi ilustracijami Mihe Maleša, poslovenil pa jo je Janez Menart. V spremni besedi je Menart spregovoril o kulturnem ozadju, iz katerega je zrastle Coleridge, o njegovem življenju in delu ter o sami pesnitvi. Zato o tem ne bi dalje razpravljajal. Ozrl pa bi se na nekatere formalne strani pesnitve in slovenskega prevoda.

Za prevajalca kot tudi za navadnega poznavalca angleščine besedilo pesnitve ne predstavlja posebnih težav, kot se to često dogaja pri modernih pesnikih Eliotu, Poundu, Whitmanu in drugih. Le v nekaj primerih je Coleridgeov izraz nejasen ali dvoumen, kot npr. na str. 35 v prvi kitici prevoda (in v originalu seveda), kar pa je omenil Menart v pojasnitvah. Pač pa je obilica metričnih elementov tisto, kar nas navda s spoštovanjem pred Coleridgeovo umetniško močjo in tehniško spretnostjo in strahom pred prevajanjem. Rima, asonanca, aliteracija so tiste osnove Coleridgeovega verza, ki bistveno prispevajo k muzikalnosti pesnitve. V »Pesmi starega mornarja« se v marsikateri kitici vsi ti elementi prepletajo, in če naj bo prevajalsko delo opravljeno tako, da bo pesem zaživela v tujem jeziku ne samo vsebinsko, ampak tudi oblikovno, se morajo ti elementi pojaviti tudi v prevodu. Janez Menart je za to delo pokazal vso potrebno sposobnost in zavzetost ter tako prevod pesnitve močno približal originalu. Mimogrede naj omenim, da se v zadnjem času v Angliji vse pogosteje pojavljajo izdaje pesmi v izvorniku, npr. v ruščini, pod črto pa je prost prevod v angleščini. Take izdaje pa bralcu, ki ne obvlada tujega jezika, še zdaleč ne morejo predstaviti pesnitve tako, kot to lahko stori kvaliteten prevod oziroma prepesnitev.

Menart lepo podaja vsebinsko stran pesnitve. Manj važno je, da je slika starega mornarja pri Coleridgeu toliko popolnejša, ker ga je pesnik že v začetku opisal z »dolgo, sivo brado« (spodaj omenjena paginacija je po izdaji »The Poems of Samuel Taylor Coleridge, edited by E. H. Coleridge, Oxford University Press, London 1945) in to na 187, 1, 3 (najprej navajam stran, nato kitico in vrsto); podobno tudi v tretji kitici istega speva: 187, 3, 3. Coleridge tudi večkrat namerno ponavlja besede, kar je važen kompozicijski element romantike, prav tako tudi Menart v slovenskem prevodu. Beseda tisoč ima prav gotovo še poseben ljudski prizvok za prikazovanje številnosti, množine, bolj kot pa števniki milijon. Najbrž je bil to vzrok, da je Coleridge pustil »milijon« le v prvi izdaji »Pesmi starega mornarja« v »Liričnih baladah« (»Lyrical Ballads«), ki jih je izdal skupaj z Wordsworthom 1798. leta in v prvem ponatisu 1800. leta, kasneje pa je ta števniki zamenjal s tisoč, da se poslednja dva verza četrte kitice v četrtem spevu sedaj glasita:

*And a thousand thousand slimy things
Lived on; and so did I. (197, 1, 1)*

V slovenskem prevodu pa:

*le jaz sem živel in z menoj
le sluzaste stvari. (41, 4, 3)*

Coleridge je povečal muzikalnost verza s pogosto uporabo notranje rime, ki so tudi v Menartovi prepesnitvi. Dejstvo, da se prevod pri tem ni bistveno oddaljil od originala, vtem ko je prevajalec obdržal zvočno strukturo pesnitve, je vsekakor zelo pohvalno. Tako je npr.:

*... češ da je ptič bil naš vodič (21, 3, 3), za angleško
For all averred, I had killed the bird (190, 2, 3)*