



Akademik prof. dr. Janko Kos v Narodni in univerzitetni knjižnici,
3. marca 2011 (foto Milan Štupar).

O čem govorimo, ko govorimo o literaturi.

Pogovor z Jankom Kosom*

Začnimo kar pri naslovu, da opraviva s tem nadležnim vprašanjem, ki pa je temeljno, saj se v njem skrivata dve vaši zanimanji: literatura nasploh (Literatura je bil eden prvih literarnih leksikonov, ki ste jih napisali, že konec sedemdesetih let, in v njem govorili prav o bistvu literature, o tem, kaj naredi literaturo za literaturo) in pa postmodernizem, kajti sam naslov pogovora asociira na Raymonda Carverja in njegovo zgodbo O čem govorimo, ko govorimo o ljubezni, prav Postmodernizem pa je bil zadnji vaš literarni leksikon v tej zbirki, napisan leta 1995, tako da se krog s tem zaključuje (istega leta ste objavili tudi knjigo Na poti v postmoderno).

Če se najprej ustaviva pri literaturi: o čem govorimo, ko govorimo o literaturi? Vi ste imeli raje pojem umetniškost kot literarnost – kot tisto, kar izraža bistvo literarnega dela –, ampak kaj pravzaprav ta umetniškost oziroma literarnost je?

Jaz bi začel z Ocvirkom. Anton Ocvirk je utemeljitelj slovenske komparativistike in seveda je bila njegova naloga razmišljati o literaturi in nam študentom razlagati, kaj to je. Ampak bil je zelo previden duh, pristaš empirizma, racionalnega opiranja na dejstva, in zato ni bil naklonjen zelo teoretičnemu razmišljanju. Prejle ste omenili, da sem napisal za literarni leksikon posebno razpravo z naslovom *Literatura*. Do tega je prišlo zato, ker Ocvirk sam ni hotel govoriti o tem – splošnem, abstraktnem, na pol filozofskem vprašanju. Kot mi je rekel, se je imel bolj za pripovedovalca o dejstvih, zato je razlagal literarna dela biografsko, psihološko, deloma socialno ali vsaj iz dobe, obdobj; izogibal pa se je tem velikim vprašanjem in zato jih je prepustil meni. Tako je težava bila že v tem, kje najti izhodišče.

Ocvirkovo izhodišče je bilo izrazito estetsko: po njegovem mnenju so literarna dela estetski organizmi – to je seveda precej tradicionalno stališče – in takoj, ko ugotoviš, da je neko besedilo estetsko, naj bi to bila literatura. Ne vem, ali sem že takrat tako razmišljal, ampak to izhodišče

* Pogovor je potekal 3. marca 2011 v Veliki čitalnici Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

ni najboljše. Izhaja seveda iz Kanta, ampak dejstvo je, da je evropska filozofija že na začetku 20. stoletja prišla do prepričanja, da je vendarle treba razlikovati med umetnostjo, umetnostnimi tvorbami, in estetskimi objekti. Kajti estetsko je marsikaj. Imate mogoče uhanе?

Imam.

No, to je estetsko. Literatura, pa tudi slike, glasba, simfonije, to je nekaj drugega. Je seveda tudi estetsko, ampak ne samo to. Se pravi, literatura je tisto, kar je nekaj več kot zgolj estetsko. Zato se strinjam z Dessoirjem, ki je leta 1906 razlikoval med teorijo umetnosti in estetiko. Estetika je lahko čisto znanstvena veda, psihološko, sociološko, fiziološko se da utemeljevati, zakaj se nekomu nekaj zdi lepo. To je počel že Plehanov, ko je razlagal, zakaj se zdi črncem v Afriki neka ženska lepa, kar pri nas ne bi bila – se pravi, lepota se določa socialno, praktično, produkcijsko. To je bilo zame problem in že takrat, v razpravi *Literatura*, sem skušal najti drugačno rešitev: da je treba poleg estetske funkcije vsekakor všteti v umetniško strukturo literarnih del še nekaj drugega. Tu je, jasno, etična dimenzija, čeprav moramo to etičnost razumeti zelo na široko, ne samo kot kakšno ideologijo in moralko, ampak še kot nekaj bolj bistvenega. Navsezadnje sta pa literatura in umetnost tudi nekakšna mimezis. To je bil v sedemdesetih letih za vse nas velik problem, ker sta prav takrat naša avantgarda, naš ultramodernizem šla v boj zoper mimetičnost, češ, zdaj bomo delali nemimetično umetnost, nemimetično literaturo; in v nekem smislu jih je Pirjevce podprl s teoretičnimi izhodišči. Čeprav je vsaj zame bil velik problem, ali se ne da tudi v abstraktnih slikah odkriti mimetičnost. Ali so res čisto nemimetične tvorbe? Ali je možna besedna umetnina, ki je – če temu tako rečemo – popolnoma nemimetična? To se mi je zdelo nelogično, kajti kakorkoli se umetnik umika iz stvarnosti, zmeraj vendarle iz nje nekaj povzame, pa čeprav samo glasove, črke in besede brez smisla. Vse to se vendarle nanaša na stvarnost in v tem smislu je vsaka, tudi najbolj avantgardna tvorba mimetična. No, to je bil eden takih problemov in po tej logiki je bilo treba priznati, da moramo v umetniškost, če je to bistvo literature, šteti tudi spoznavno dimenzijo. Tako, kot je mislil Aristotel. Toda po Aristotelu je poezija samo mimezis, to pa ni edino niti ni glavno, vendar je prisotno v vsakem literarnem delu. Iz tega je sledilo, da je treba razumeti bistvo literature kot strukturo, v kateri je ali naj bi bilo prisotno vse troje, se pravi estetsko, kognitivno in etično, ne pa samo estetsko. Če to imenujemo umetniškost ali ne, je stvar besednega okusa. Sam sem bržkone prevzel ta pojem od Pirjevca, samo da je bila pri Pirjevcu umetniškost razumljena drugače, ker je izhajal iz Heideggra in je oprl umetni-

škost, pravzaprav poezijo na heideggerjanske pojme, ki jih je sicer oprl še na kaj drugega, tudi na Cankarja.

Če zdaj preskočim še na drugo asociacijo, na postmodernizem, s katerim ste se dolgo ukvarjali: ali se vam zdi – po petnajstih letih, kar jih je minilo od tega leksikona –, da bi danes rekli kaj drugega o tem pojmu, ki ga je mogoče kot prikladno oznako nadeti čisto vsemu, pač v skladu z znano Feyrabendovo krilatico anything goes? Vem, da ste že takrat imeli predavanja o nedorečenosti tega pojma – kako danes gledate nanj, ali je sploh še uporaben glede na to, da je že ves čas v obtoku in pokriva kar celo drugo polovico 20. stoletja?

Mislím, da sem v spisu *Postmodernizem*, ki je izšel v literarnem leksikonu, stal predvsem pred terminološkim problemom. Z ene strani je postmodernizem -izem tako kot vsi drugi: realizem, simbolizem itd., z druge strani imamo pojem postmoderne. In zdelo se mi je nujno, da moramo zaradi jasnosti samih pojmov razlikovati med obojim. Eno je postmodernizem, ki pomeni literarno smer, celo program, z druge strani je postmoderno, ki je nekaj širšega, bolj epohalnega; očitno gre za postmoderno epoho ali postmoderno dobo, kar so znameniti sociologi, Daniel Bell in drugi, razložili z razvojem postindustrijske civilizacije, informacijske družbe itd. To dvoje je treba torej razlikovati; s tem ostane postmodernizem oznaka za literaturo, ki se pojavlja v omejenem času in prostoru, traja verjetno nekaj časa, recimo deset, dvajset let, mogoče niti ne več. Tu je nastal problem: kako ločevati to literarno smer, če jo tako poimenujemo, od modernizma. Kajti izraz postmodernizem pomeni »nekaj« po modernizmu ali pa je celo modernizem »po« modernizmu; lahko se zapletamo v logiko teh pojmov. Ampak s tem seveda opuščamo pojem postmoderne dobe, ki je stvar za kulturne filozofe, za filozofijo sploh, za sociologe in celo politologe; ostane nam torej skromnejši pojem postmodernizma, ki ga je treba določati predvsem v razmerju do modernizma. S tem nastane problem, kaj je modernizem. In to so problemi, ki se v naši literarni vedi še zmeraj obnavljajo kot nerazčiščeni. Ker skušam razumeti t. i. literarne smeri in obdobja duhovnozgodovinsko, je zame problem, kaj se je zgodilo ob zatonu modernizma – če o čem takem sploh lahko govorimo, in o nekakšnem prehodu v postmodernizem. Če imamo modernizem za literaturo prve polovice 20. stoletja, v kateri je bilo konec s simbolizmom, dekadenco, neoromantiko, in se je duhovni temelj spremenil v tem smislu, da je literatura postala zgolj sporočilo o duhovnih stanjih, ki nimajo več nobene metafizične substance – transcendence tako ali tako ni več, pa tudi v samem človeku ni več imanentne substance, se pravi, ostane zgolj zavest kot edina

realiteta; ta zavest je tok zavesti, ki nima v sebi nič trajnega, nič stalnega, nič vrednostno najvišjega –, in tako se za tem skriva t. i. nihilizem. Zame je bil problem, ali postmodernizem pomeni obrat stran od tega stanja. Ali je postmodernizem premaganje nihilizma – če seveda uporabljamo pojem nihilizma strokovno, filozofsko, ne kot navadno psovko. To je problem in mislim, da je bila v tistih razpravah, kolikor se jih spominjam, moja misel v glavnem ta, da postmodernizem tega ni presegel in da se v njem to celo stopnjuje. Zlasti v tem smislu, kot da za postmoderniste pravzaprav ni nič več resnično, niti sama zavest s svojimi vsebinami ni več resnična, za kar se je imela pri Kafki, pri Joyceu, pri Virginii Woolf, kjer je bilo to, kar teče skozi zavest junakov, vendarle resnično. Zato se ne da reči, da je bila to neka igra, kot da se delaš nekaj, kar v bistvu nisi. V postmodernizmu je res marsikaj samo še igra, recimo s preteklostjo. Čeprav je seveda tudi o postmodernističnih piscih treba razmišljati tako, kot da so med sabo vendarle različni. Če naj imamo Borgesa za postmodernista, je to nekaj drugega kot kakšen ameriški metafikcionist ali Italo Calvino. To je seveda problem, ampak mislim, da se tudi pri Borgesu v ozadju vendarle skriva nihilizem, da ta ni premagan ali kakorkoli presežen. Se pravi, tega presežka ni.

Kakšen pomen pa nasploh prisojate oznakam za literarna obdobja? Poleg Postmodernizma ste za literarni leksikon napisali tudi naslove Razsvetljenstvo, Romantika, Predromantika. Ali so za vas te oznake zavezujoče ali so bolj nekakšna pojmovna mreža, ki jo vržemo čez literarna dela, ta pa se ji bolj ali manj uspešno izmikajo, skratka nekakšen zasilen pojmovni aparat, s katerim si pomagamo?

Mislim, da gre seveda za pojmovni aparat, ampak treba je vedeti, čemu služi. Spet se moramo obrniti k Ocvirku in Pirjevcu, ker skozi nas, skozi vas, skozi vse mlajše vendarle teče problematika, ki je bila že za Ocvirka pomembna in vprašljiva: kako pisati literarno zgodovino. Pri Ocvirku je bilo takole: imel se je za predstavnika historičnega empirizma. To se pravi, da je literaturo treba razumeti zgodovinsko, ampak strogo empirično; gre za indukcijo, za to, da vidiš posamezne avtorje, posamezna dela, posamezna dejstva – kako jih pa povežeš med sabo, v kaj, je ostalo problem, kajti indukcija sama ne pelje do resnice o nečem, kar se zdi, da je treba imeti za resnično. To je bil Ocvirkov problem, zato nikoli ni pisal literarne zgodovine. Pisal je študije o posameznih delih, o Gidu, Proustu itd., razlagal jih je v glavnem psihološko, iz osebnosti tega ali onega pisatelja, nekoliko tudi estetsko, ampak tudi to je izvajal iz osebnosti; ostajal je torej problem, kako zgodovinsko zagrabiti in predočiti literaturo. Edini pripomoček za to pa je postavitve avtorjev in njihovih del v časovni tok. Ta časovni tok

je treba seveda razrezati na posamezne izseke; po kakšnem principu to storiti, je pa velik problem. Dušan Pirjevec, kot vemo, je šel prek historičnega empirizma; na začetku je sledil Ocvirku, recimo do leta 1962, kasneje je našel drugačna izhodišča, prek Husserla, prek Lukácsa, in potem je prišel k Heideggru, vse to pa je združil v razumevanje literature, ki je bilo sicer zgodovinsko, ampak vprašanje je, ali ni bilo preveč dvignjeno nad empirijo. Svet literature je bil zdaj postavljen na najvišjo raven, kjer se odloča o bivajočem, o biti, o ontološki diferenci itd. Skoznje je odkrival zgodovinski proces, v posameznih romanih – vsaj tako se mi zdaj zdi – je videl stopnje v zgodovini biti, se pravi mišljenja biti: to je bilo v pozni antiki, recimo v antičnih romanih, drugačno kot v naturalističnih romanih kakšnega Zolaja, in ta bitna misel je spet drugačna pri Kafki, Robbe Grilletu itd. Samo vprašanje je, ali ni ta raven previsoko nad literaturo, nad njeno empirično eksistenco, kajti s tem mišljenjem ne prideš do tega, kako razrezati literarne tokove na sklenjena obdobja, da bi lahko rekel: aha, to je romantika, to je bistvo romantike, to je recimo postmodernizem. Tega Pirjevec ni počel, ker ni imel instrumenta za takšne operacije.

Zdaj pa, da se vrnem k Ocvirku. Ocvirk je seveda mislil, da so Prešeren, Byron itd. romantiki, in tako je tudi predaval. Ampak ti pojmi so ostali pri njem samo empirične vsote posameznih lastnosti. Na primer, če si romantik, obožuješ srednji vek, uporabljaš nekatere forme srednjeveške ali renesančne poezije itd. Ampak to je samo vsota posameznih empiričnih danosti, nikoli pa ne prideš do bistva – kaj je sedaj romantika kot pojem, za katerim se skriva neka splošnost, tisto splošno, tisto bistveno. Do tega je torej treba priti s posegom onstran empirije z duhovnozgodovinsko metodo. Da razumeš, da je bila romantika literatura posebnega duhovnega stanja in to duhovno stanje je treba razumeti tudi filozofsko, ne pa z indukcijo posameznih empiričnih potez, ki jih najdeš na tem ali onem pesniku; Puškinu, Lermontovu itd. Ne, treba je seči pod te empirične lastnosti. Tam se skriva neka struktura, poseben strukturiran življenjski svet. Mislim, da so zanj bistvene tri stvari: najprej, kako človek samega sebe razume – recimo, ali se ima za subjekt ali ne, kako se razume v odnosu do transcendence (če ta sploh obstaja), ali se ima za svobodnega ali se ima za determiniranega. Potem seveda, je tu transcendenca: kako si jo predstavlja, kaj pomeni za človeka transcendenca. To so kategorije, ki jih je treba uvesti v razmišljanje o literaturi nekega časa. Recimo, če sedaj razmišljam o slovenski literaturi v naših časih – na primer o prozi Andreja Blatnika, Mojce Kumerdej ali še koga –, bi se spraševal, kaj je tu človek, kaj je z njegovo subjektivnostjo, v kakšnem razmerju je ta subjektivnost do t. i. objektivnega sveta, ali je za njim zadaj neka transcendenca, in če transcendence ni, ali je tu t. i. nič, in torej ni smisla, kot bi dejal Nietzsche – kajti

kot vemo, Nietzsche je formuliral nihilizem kot razvrednotenje najvišjih vrednot, hkrati pa dejal, da v nihilizmu prihaja do tega, da ni več cilja in da ni več odgovora na vprašanje »čemu«. Se pravi, da ni smisla. Če v tej prozi ni smisla, potem je to nihilistična proza in zdaj lahko razložimo, ali je modernistična ali postmodernistična. Mislim, da je to odločilno, čeprav bova še enkrat povedala, da izraz nihilizem tu ni negativna oznaka. To je oznaka nekega sveta, v katerem ni transcendence, v katerem ni veljavnosti t. i. najvišjih vrednot, v katerem ni smisla. Zdaj je seveda bistveno vprašanje o literaturi kot umetnosti, o umetniškosti tole: ali je možno, da je neka literatura umetniška, če ni v nji kaj več kot samo odslikava tega negativnega stanja. Saj pri Kafki tudi ne veš, ali je nad njegovimi junaki transcendenca ali je ni. Pri Proustu kot da je sploh ni, je samo čas, ki teče in ki ga lovi s svojo literaturo. A za vsem tem se vendarle skriva vsaj zavest, da transcendence ni in da je njena izguba usodna. Ampak že ta zavest dviga literaturo nad to danost. V tem je verjetno problem umetniškosti v sodobni literaturi.

S tem ste že odprli vprašanje metodološkega pristopa. Če si s tega vidika pogledamo slovensko literarno vedo, je recimo Ocvirk zastopnik historičnega empirizma in pozitivizma, potem sledi Pirjevčev obrat k Husserlu in Heideggru, vi sami pa ste vedno zagovarjali pluralizem metod. V času, ko sem poslušala vaša predavanja, je bilo veliko govora o Ingardnu, pa o eksistencializmu, verjetno sta vam danes blizu kakšen novi historizem ali recepcijska estetika; toda ali lahko kljub temu pluralizmu metod rečemo, da je vaša glavna metoda vendarle duhovna zgodovina, ki vpenja literaturo v kulturo, filozofijo in idejno zgodovinske tokove (navsezadnje ste napisali tudi knjigo z naslovom Duhovna zgodovina Slovencev)?

Ja, čeprav če se ozrem na to, kar sem počel, ali pa tudi drugi, saj nas je bilo več, je očitno, da smo se morali v svojem delu zatekati k različnim metodam. Konec koncev smo urejali zbrana dela tega ali onega pesnika ali pisatelja. Jaz sem urejal Prešerna, urejal sem – po Slodnjaku – Čopova pisma, urejali smo Cankarjeva zbrana dela itd. Pri tem smo morali uporabljati zelo empirične metode, tekstno kritične in druge. To je dejstvo in te metode so nujne. Če pa se ukvarjaš s čisto literarno teorijo, kaj je stil, kaj je verz, kaj je to ali ono – tu najbrž duhovnozgodovinska metoda ni tako zelo nujna, tu so potrebne druge, formalistične metode. Drugače je z literarno zgodovino, tu je res, kot pravite, moja glavna metoda duhovnozgodovinska. Mislim, da brez tega literarna zgodovina, se pravi zgodovina, ki na daljši rok gradi podobo neke literature, pravzaprav ni mogoča. Seveda je drugače, če se ukvarjaš z eno samo literarno stvaritvijo, z enim samim

literarnim delom. Recimo s kakšnim romanom. Te moje študije o svetovnem romanu, o različnih romanih, ki smo jih prispevali za zbirko Sto romanov – te študije so bile različne in kot je ugotovil Tomo Virk, sem šele polagoma vpeljal vanje duhovnoznogodovinsko metodo. Recimo, ko sem pisal o Grimmelshausnovem *Simpliciusu Simplicissimu*, sem ga postavljaj v razvoj pikaresknega romana od renesanse naprej, in moral sem ugotoviti, v čem se Grimmelshausnov roman, ki je pikaresken, razlikuje od španskih romanov 16. stoletja, pa z začetka 17. stoletja. In tu je bilo potrebno uporabiti duhovnoznogodovinsko metodo, da bi bilo jasno: tu je še renesansa – seveda zakaj, ne samo čisto empirično, ampak iz globljih temeljev –, tu pa je že barok. Se pravi, treba je bilo razmišljati o tem, kaj je renesansa, kaj je barok itd. Ni pa tako pri vseh mojih študijah o evropskem romanu. Ko sem pisal o Wildu, *Sliki Doriana Graya*, nisem uporabljal duhovnoznogodovinske metode. Ta roman ali pa tudi dramo *Saloma* sem razlagal bolj iz njegove osebne eksistence, deloma iz homoseksualnosti, ali pa iz formalno-estetskih trendov tistega časa, zlasti dekadence, da bi ugotovil, zakaj je to tako. Se pravi, ni nujno, da duhovnoznogodovinsko metodo uporabiš v interpretaciji nekega literarnega dela, ampak lahko to storiš tudi drugače. Pri Hemingwayu, ko sem pisal o romanu *Komu zvonji* – Hemingway mi tako ali tako ni posebno simpatičen –, me prav tako ni zanimal duhovnoznogodovinski pogled, ampak socialnoznogodovinski, ker sem Hemingwaya razumel kot ameriškega pisatelja in se je postavljalo vprašanje o tem, kaj je v ameriški mentaliteti, v ameriški družbi, v ameriških socialnih strukturah takšnega, da iz tega nastaja taka literatura. To je bilo bolj vprašanje o ameriškem srednjem sloju. Od kod ta sloj, kakšna je njegova morala, njegova etika, njegovi življenjski zgledi. To ni bilo duhovnoznogodovinsko.

... to je bolj literarna sociologija.

To je bolj literarna sociologija. Jaz sam sem vendarle precej nagnjen tudi k literarni sociologiji, to moram priznati. Samo vprašanje, h kakšni; dejstvo je, da smo vsi po vojni – recimo komaj dvajsetletni – začenjali z marksizmom. In ta nas je naučil vsaj tega, da gledamo literaturo, njene posamezne pojave, kadar je to mogoče ali celo potrebno, tudi sociološko – se pravi v okviru družbenih, razrednih, ideoloških odnosov. To se mi zdi še danes koristno, samo ne v obliki, kot so jo gojili marksisti, ki je zastarela, ampak s pomočjo drugih, modernejših sociologov, recimo Maxa Webra, ki ga zelo cenim, ali pa Parsonsa in Luhmanna. Ampak mislim, da sociološka metoda, če jo tako imenujemo, ali pa socialnoznogodovinska, je seveda nujna – pri nekaterih avtorjih in delih bolj, pri drugih manj. No, iz tega bi lahko povzela, da je pri meni, ali pa še pri kom, duhovnoznogodovinska

metoda zelo osrednja, da pa je vendarle odvisno od samega predmeta, ali bo nujna še kakšna drugačna metoda. Fino, da imamo več metod na razpolago ... to pa je pluralizem, kajne? (smeh)

Vse vaše študije iz zbirke Sto romanov so izšle tudi v knjigi Svetovni roman; mislim, da jih je več kot dvajset. Tudi s tem projektom se spet uvrščate v to veliko trojico: Ocvirk, Pirjevec in vi. In Ocvirk je izdal vse svoje študije iz te zbirke v knjigi Evropski roman in Pirjevec je izdal vse svoje študije v knjigi z identičnim naslovom (konec sedemdesetih let). Vaša knjiga se imenuje Svetovni roman, ker obravnavate tudi japonsko in ameriško književnost. Še pred leti ste v nekem intervjuju s Tomom Virkom izrazili pomisleke, da bi izdali takšno knjigo z vašimi študijami, prav zaradi različnih metodoloških pristopov. Zakaj ste se zdaj vendarle odločili za to?

No, spodbuda, odkrito rečeno, je prišla od zunaj in ne iz mene. Čeprav se mi je navsezadnje zdelo primerno, da te študije izidejo v knjižni, zaključeni obliki. Je pa bila stvar drugačna kot pri Ocvirku in Pirjevcu. Ocvirkovih študij je bilo malo (šest) in so bile časovno precej omejene: mislim, da segajo od Wertherja pa recimo do Prousta in Gida. To je v glavnem 19. stoletje, majhen konec 18. in začetek 20. stoletja, se pravi, od romantike prek realizma do modernega romana. Med sabo pa vseeno niso zgodovinsko povezane, ker je pač njegov način bil ta, da je razlagal posamezna dela iz osebnosti avtorja, psihološko, biografsko itd. Pri Pirjevcu je bila stvar drugačna. Tisti, ki je njegove študije urejal – verjetno je bil urednik Tone Pavček ali še kdo drug –, jih je urejal kronološko tako, kot so nastajale. To pa iz preprostega razloga, ker je Pirjevec pisal svoje študije o romanih kot refleksije, ne samo o samem romanu, ampak o problemu, ki je bil v romanu zanj pomemben in ki je bil njegov lastni problem. V glavnem je šlo za etično problematiko, saj vemo, za kaj je šlo pri Pirjevcu – problem NOB, problem partije, problem revolucije ... zlasti revolucije. In to problematiko je šele polagoma razkrival v sebi – tako rekoč sebi. Verjetno mu je bilo celo mučno, da je te stvari ozavestil; vemo, da se je prav do zadnjega mučil s temi problemi, zlasti potem, ko je Kocbek leta 1975 dal objaviti ta, zdaj že znameniti intervju v Trstu. No, pri Pirjevcu je šlo torej za to. Njegove študije so refleksija o bistvenih problemih eksistence, etične eksistence človeka, ki segajo od Sartrovega *Gnusa* na začetku, to je bila prva študija, pa do *Bratov Karamazovih*. Mimogrede, kot smo brali v *Pogledih*, je o študiji o *Bratih Karamazovih* Tomo Virk napisal, da ni njegova najboljša. In mogoče ima prav, čisto s pisateljskega stališča, da je zasnovana preširoko, da se vleče itd. Ampak po lastnem, Pirjevčevem mnenju, je tu svojo refleksijo o literaturi, o evropskem romanu in o problematiki, ki ga je mučila, se pravi

o sodelovanju v revoluciji, nasilju itd., s pomočjo Dostojevskega pripeljal do konca. Pustimo zdaj to, ali je konec čisto razviden – kaj pomeni tisto, da je Bit isto kot Bog, itd. ... to je problem za filozofe. Ampak njegove študije o evropskih romanih so dejansko pot skozi temeljno problematiko, in zato so jih morali urediti po kronološkem zaporedju samega avtorjevega ukvarjanja z evropskim romanom.

Kar pa zadeva moje študije, teh je menda enaindvajset, se jih je dalo urediti po kronološko zgodovinskem principu. Začenjajo se z japonskim romanom *Zgodba o Gendžiju* iz leta 1000, končajo se z *Modifikacijo* Michela Butorja. To se pravi, treba jih je bilo postaviti v enostavno zgodovinsko zaporedje. Koliko je zdaj logika tega zaporedja čisto evidentna in upravičena, je posebno vprašanje. Mislim, da je, kot ste prej rekli, Tomo Virk opozoril, da niso vse napravljene po isti metodi. To je verjetno res, kajti na začetku sem pisal o Hemingwayu čisto, kako bi rekel, empirično, psihološko, socialno ... pa o Wildu tudi. Ampak to je seveda bilo primerno sami snovi. Wildova dela se da razlagati iz njegove osebnosti, v nekem smislu je bil on sam kot osebnost zanimivejši od svojih del. V tej študiji citiram Gida, češ da je bil Wilde sijajen, ko je v kakem bolj ali manj salonskem ali mondenem umetniškem okolju pripovedoval zgodbe ali aforizme, ko pa je to prenesel v literarna dela, je bilo to manj sijajno. Se pravi, da je pri Wildu literatura morda bolj ilustracija njegove osebnosti in jo je treba razlagati iz te.

No, ampak mislim, da čeprav so metodološki pristopi v teh študijah različni, se nekako vklaplajo v kontinuum, ki se kaže kot razvoj svetovnega oz. predvsem evropskega romana. Če prav vidim – zdaj ko pogledam nazaj, takrat se tega nisem zavedal –, je zanimivost v teh študijah ta, da se tiste iz šestdesetih let, preden sem se premaknil v duhovnozgodovinsko motrenje teh del, gibljejo zlasti okoli problema volje do moči. Takrat sem, recimo, napisal študijo o Balzacu, o *Očetu Goriotu*, tam gre za voljo do moči, Vautrin itd. Potem sem pisal študijo o *Davidu Copperfieldu*. Tudi tu se mi je pokazalo, da se skriva v tej ljubeznivi, bidermajerski resničnosti volja do moči pri samem junaku, Davidu Copperfieldu. Potem, jasno, v *Očetih in sinovih* Turgenjeva, kjer gre za nihilizem in bistvo tega nihilizma, ruskega, je bila volja do moči. Se pravi, da sem se takrat tudi sam, nehote in nevede, ukvarjal z refleksijo volje do moči in njenega etičnega pomena. Mogoče bi moral te študije primerjati s študijami, ki jih je sočasno objavljala Pirjevec, in videti, kaj je bilo v njih podobno. Verjetno je bilo to nujno v ozračju političnega dogajanja po koncu *Perspektiv*, do članov te generacije seveda nasilnega, in da je to bilo v nas kot nekakšna refleksija: kaj je zdaj s to politično voljo do moči in kam to pelje? Kaj je z revolucijo? No, to je bil Pirjevčev problem, on se je odrekel volji do moči in je »ljubezen za nič« razglasil za tisti princip, ki naj jo nadomesti. Ampak to je bilo tudi v meni,

v teh študijah – ampak samo v nekaterih. Kasneje, v sedemdesetih letih, sem začel dojemati te romane kot duhovnozgodovinske tvorbe.

Za vaše delo je značilna velika univerzalnost, a čeprav ste napisali toliko študij o romanu in bi lahko rekli, da je ta zvrst v ospredju vašega zanimanja, ste se ogromno ukvarjali tudi s poezijo – recimo Prešeren je stalnica vašega ukvarjanja –, sestavljali ste antologije in pisali o dramatiki, o tragediji, komediji; poleg tega še danes redno hodite v gledališče. Prav tako ste se ukvarjali z vsemi literarnimi obdobji. Pa vendar je človek v skušnjavi, da bi vam prisodil romantiko kot tisto obdobje, ki vam je najbližje, pa ne samo zaradi Prešerna; radi imate tudi Baudelaira, pa Hölderlina ...

Absolutno, zlasti Hölderlina, ja.

... ki sta seveda spet romantika, in tudi za Literarni leksikon ste napisali Romantiko. Ampak prav v temle katalogu [ki je izšel ob avtorjevi 80-letnici v NUK-u – op. S.K.] ste sami demantirali, da bi to bilo obdobje, ki bi vas bolj zaznamovalo od drugih. Po drugi strani se mi zdi, da vam realistična literatura ni bila tako blizu, ampak Dickens bi pa vendarle vzeli s sabo na »samoten otok«, kajne?

Tudi, absolutno.

Zdaj me zanima, glede na to vašo radovednost, ki je segala povsod, kaj pa je bil ključ zanjo oziroma: kje se je ustavila? Kako ste izbrali te vaše preference? Vidimo, da ste se ukvarjali z vsemi obdobji, z vsemi literarnimi zvrstmi ... kaj vas je potem pripravilo do tega, da ste se nečemu vendarle bolj posvetili?

Zdaj bi o tem težko kaj rekel in je vprašanje, ali nisem do neke mere vendarle – prilagodljiv. Grobo rečeno.

Prilagodljiv?

V temle smislu: te študije o evropskih romanih so se razdeljevale med avtorje, ki smo bili najbolj zraven; midva s Pirjevцем sva pravzaprav spadala v ožji uredniški krog, skupaj z Ocvirkom smo razmišljali, katera dela bi izdali in kdo bi kaj napisal. Pri tem je bilo značilno: Ocvirk je vzel tista dela, ki so mu tako rekoč ležala. To je bil Gide, to je bil Proust, nenadoma se je izkazalo, da ga tudi Dostojevski zanima, pa celo Werther in še kaj. To so

bile zelo osebne preference in si vedel približno, kaj mu je blizu. Pirjevec si je izbiral – zelo svojevoljno, tako rekoč – dela, zelo pomembna, ki so ustrezala problemu, ki ga je hotel razviti v svojih refleksijah. Tako da so ta dela bila res njegov osebni izbor. Pri meni je bilo rahlo drugače. Jaz sem si nekatera dela res izbral za interpretacijo, ker so me zelo osebno nagovarjala. Priznam, to je recimo *David Copperfield*, pa tudi Hoffmann mi je zelo blizu – *Žvljenjski nazori mačka Murra*, pa še marsikaj drugega. Pri tem sem pa, kako bi rekel, iz čisto literarnozgodovinskega interesa vzel v obravnavo tudi kaj drugačnega, kar mi morda ni bilo blizu. Recimo Grimmelshausen mogoče ni ravno tip mojega literarnega zanimanja. Voltairov *Kandid* je ljubko delo, ampak tako zelo blizu mi spet ni. Tako sem nekatere študije napisal ne ravno po naročilu, ampak vendarle po dolžnosti, češ da je treba sprejeti v to zbirko vsa dela, ki so bila za Evropo res bistvena. Tudi *Kandid* je zelo bistveno, čeprav na videz skromno delce. Ampak v tem je bila neka razlika in zdaj seveda težko rečem, kdaj in kje sem bil zelo osebno pripet na neko problematiko, kdaj pa sem si jo jemal iz literarnozgodovinskega interesa; saj lahko te nekaj zanima zgodovinsko, ne da bi bil osebno zelo zraven. Ali pa iz literarnoteoretičnega interesa. Tako sem, recimo, o dramatiki napisal nekaj stvari, ki pa so izrazito teoretične – s tem sem se zapletel z Ivanom Mrakom v debato o slovenski tragediji, kar je bilo zelo zanimivo, ampak s tem sem se ukvarjal enostavno iz radovednosti, ali ima Mrak prav, ko svojim igram reče »himnične tragedije«. In potem sem problemsko začel razmišljati, kako je s slovenskimi tragedijami, ali so to tragedije ali ne, in iz tega je nastal spis, na katerega je potem Mrak reagiral. Reagiralo je tako, da me je povabil k Zlati ladjici na pogovor, kjer je zelo učeno govoril, jaz pa sem mu seveda kimal; nisem verjel v njegove teze, ampak bil je ljubezniv in zelo razgledan gospod, in je potem napisal v svoj dnevnik, kot smo lahko brali (ti dnevniki so izšli pred nekaj leti), da se je ta dan pogovarjal z mano in da je bil kar zadovoljen. Očitno zadovoljen s sabo.

Ste kimali zadosti ...

Ja ... (smeh)

Preskočiva zdaj malo k Prešernu, s katerim ste se veliko ukvarjali. Pet knjig ste napisali o njem, če se ne motim?

Točno pet!

Zdaj bom postavila splošno vprašanje, glede na študentsko populacijo, ki danes tukaj sedi in je marsikdaj zasičena s Prešernom,

saj je ta zanje samo še en v šoli kanoniziran avtor, s katerim ne ve kaj početi. Kako lahko Prešeren, sploh če ga vzamemo kot ljubezenskega lirika, kar je pretežno bil – in ljubezen naj bi bila brezčasna –, danes še nagovarja to populacijo?

No, jaz nisem *ta* populacija in bi težko rekel, da me nagovarja kot *to* populacijo. Lahko rečem samo, kako je nas, starejšo populacijo, nagovarjal.

No, pa povejte ...

Zdaj se bom spet spomnil na Ocvirka. Dejstvo je, da sam ne morem presoditi, kako sem že kot študent prišel do Prešerna in napisal prvo diplomsko nalogo o Čopu, drugo pa že kar o *Krstu pri Savici*. Ampak če se prav spomnim, je bilo vendarle tako, da je bil Ocvirk, naj se to še tako čudno sliši, silen ljubitelj Prešerna. Seveda predvsem estetski. Zlasti pri svojih predavanjih o verzju se je nenehno vračal k Prešernu, k strukturi njegovih verzov, estetskosti tega verznege jezika, in mislim, da je to učinkovalo tudi na nas, vsaj name, čeprav se mi zdi, da me Prešeren že od vsega začetka ni nagovarjal zgolj z estetiko verzov in forme, ampak tudi z vsebinskimi problemi in da sem pisal diplomsko nalogo *Krst pri Savici* ravno v zvezi s tem. In *Krst pri Savici* je od takrat, se pravi približno od leta 1955 naprej, ostajal konstanta v mojem ukvarjanju s Prešernom, čeprav sem se ukvarjal z njim na mnogih nivojih, in to vse do zadnje knjige, se pravi knjige *Prešeren in krščanstvo* iz leta 2003. No, že ta naslov opozarja na to, da me pri Prešernu ni zanimala samo estetska plat, ki je bila za Ocvirka pravzaprav kar glavna ali edina; pri meni je očitno šlo tudi za t. i. duhovno, etično in drugačno problematiko Prešernove poezije. Ta se pa, kot vemo, zgosti v *Krstu pri Savici*.

Zdaj bi se seveda lahko vprašala, kakšen je odnos mlade populacije do *Krsta pri Savici*. To je pa velik problem, kajti v tem delu gre seveda za temeljni konflikt slovenstva, v Prešernovem času in verjetno še kasneje, in to je konflikt med krščanstvom in svobodomiselnostjo. Ta konflikt traja približno od Linharta naprej, kajti Linhart je bil prvi, vsaj med znanimi, javnimi kulturnimi in literarnimi delavci, ki se je odločil proti krščanstvu. Jasno je povedal, da mu sploh ni do tega, da bi *Sveto pismo* prevajali v slovenščino – kvečjemu zaradi jezika, da pripomoremo narodnemu prepородu, ampak drugače pa ne. Se pravi, poleg Zoisa, ki je bil zelo zmeren, je to svobodomiselstvo, kot radikalno obliko razsvetljenstva, uvedel Linhart. Mogoče ne kot ateizem – da se debatirati, ali je bil bolj deist ali ateist –, ampak na splošno bi se dalo reči, da se je z Linhartom zelo izrazito začelo svobodomiselstvo na Slovenskem. Jasno, tudi Prešeren je bil »frajgajstovec«, svobodomislec, ampak vendarle v odnosu do krščanstva drugačen od Linharta. Linhart je

odraščal v okolju, ki je bilo verjetno že zelo zgodaj izven krščanskega obzorja, njegov oče je bil Čeh, Čehi pa so že od husitskih časov naprej nenaklonjeni katolištvu, medtem ko je bil Prešeren doma iz zelo katoliškega, verjetno janzenističnega okolja. No, v knjigi *Prešeren in krščanstvo* sem vendarle prišel do tega, da je treba pogledati, koliko je krščanstva v Prešernu in to, jasno, v *Krstu pri Savici*. To je bil zame glavni problem – tisto, kar so starejši prešernoslovci, se pravi Prijatelj, Kidrič in tudi Slodnjak, zanemarjali. Gre seveda za tisto veroizpoved, ki jo sredi *Krsta* govori Bogomila. Zlasti France Kidrič jo je imel za zoprno reč, češ, kaj bomo zdaj poslušali propagando, v katero se spušča ta ženska in nas tako rekoč poučuje – no, to je bilo rahlo neresno, zato sta Prijatelj in Kidrič kasneje revidirala to stališče, češ da je kljub vsemu *Krst pri Savici* vrhunška umetnina. No, mene je zanimalo, kaj je s to veroizpovedjo in v kakšni zvezi je Prešeren s svobodomiselstvom. V njem je bil ta konflikt med obojim. Zdaj je bilo treba ugotoviti, zakaj se je ukvarjal s krščanskimi liki in situacijami, če pa je bil svobodomislec. V čem je torej krščanstvo *Krsta pri Savici* in Bogomile? Kot vemo, je Prešeren v zvezi s *Krstom pri Savici* omenil sv. Avgušтина, in zato je bilo treba teološko razložiti, v čem je bilo krščanstvo, ki ga sprejema Bogomila in ki se mu nazadnje ukloni tudi Črtomir. Sv. Avguštin, kot vemo, je bil vir za janzenizem, od njega je izvirala ideja o predestinaciji človeka – da so samo nekateri določeni za zveličanje, drugi pa ne –, medtem ko je v Bogomilini veroizpovedi dobesečno rečeno, da je Bog vse določil za nebesa. Hkrati pa je povedano, in to Črtomir ponovi, da je krščanski Bog bog ljubezni. To pa je druga podoba krščanstva, različna od janzenistične ali sploh od tradicionalne, in tu je bilo treba Prešerna postaviti na posebno mesto v konfliktu med krščanstvom in svobodomiselnostjo. Mislim, da je ta konflikt lahko razrešen, če razumemo Prešerna v kontekstu teh razlik ali napetosti med janzenizmom in drugačnim krščanstvom in da je na ta način pojasnjeno tisto, kar je v *Krstu pri Savici* za mnoge danes še uganka.

Nekje ste Krst primerjali celo s Faustom, češ da je Krst pri Savici za Slovence to, kar je za Nemce Faust.

Že Stritar je ugotovil v svojem eseuju o Prešernu leta 1966, da je Prešeren za Slovence to, kar je Dante za Italijane, Shakespeare za Angleže, pa Goethe za Nemce – to je res. Ampak če smo še bolj natančni: *Krst pri Savici* je za Slovence tisto, kar je *Faust* – zdaj bo to poklon vam kot raziškovalki, kajne – za Nemce, kar je za Italijane *Božanska komedija*, kar je za Špance *Don Kihot*, za Angleže pa kakšna osrednjih Shakespearovih tragedij – ampak teh je toliko, da spet ne veš, katera je najbolj reprezentativna –, mogoče *Hamlet* ali *Kralj Lear*? In kar je recimo za Ruse ... težko je sicer reči, *Jevgenij Onjegin* ali morda *Vojna in mir*?

Jevgenij Onjegin ...

No, vidite – romantiki so tukaj spet zelo bistveni. Ampak hočem reči samo: *Krst pri Savici* je za Slovence osrednje in reprezentativno delo, to pa zato, ker je v njem prikazan slovenski konflikt med svobodomiselnostjo in krščanstvom.

Če se ustavimo še pri eni lahkotnejši Prešernovi pesmi, ki jo vsi poznamo, tj. Zdravljici, ki je malo pivska, malo pa narodno osvoboditeljska – v pesmi je slišati vzdušje pomladi narodov, veliko je govora proti germanskim tujcem, pa seveda panslovanstva, celo nekaj kozmopolitizma je začutiti ... ali to danes še kdo sliši iz naše himne, ki sicer burka zelo različne strasti, celo društvo zdravljenih alkoholikov se pritožuje?

No, upravičeno, seveda. (smeh) *Zdravljica* je še zmeraj problem in sproža polemike, to pa zato, ker je, kot ste rekli sami, zelo raznolika. Prvič je to nekakšna zdravljica v razsvetljenem smislu, kajti kot sem ugotovil v *Primerjalni zgodovini slovenske literature*, gre za značilen tip razsvetljenkih, zlasti nemških zdravljic tam okoli leta 1750, ko so napijali zdaj temu zdaj onemu. S tega stališča ni kaj bistveno novega; zlasti ne za devetnajsto stoletje, res pa je vsebinsko značilna za predmarčno dobo. Mi smo za državno himno vzeli samo tisto kitico, ki je tako rekoč nadnacionalistična, kozmopolitska pa najbrž težko. So pa dve, tri kitice v *Zdravljici* precej nacionalistične, v dobrem pomenu besede seveda. In ta raznolikost je zelo zanimiva. Prešeren je bil v štiridesetih letih pod vplivom nacionalnih gibanj po Evropi – Mlada Italija, Mlada Nemčija, pa Čehi – in je svoj davek temu plačal tudi v *Zdravljici*, čeprav si človek ne more kaj, da je ne bi na koncu razumel predvsem kot izpoved humanizma, kar pa je bila bolj Čopova plat. Moja teza bi bila ta: Čop je bil zelo ... ne ravno kozmopolit, ampak – no, zdaj bi bilo fino reči, da je bil Evropejec, malo sicer pretiravava, ampak bil je tak – blazno razgledan in odprt za različne evropske literature in kulture, v tem smislu nagnjen k strpnosti, čeprav je bil zelo slovensko usmerjen. In tista kitica v naši himni je verjetno bolj čopovska, tako da mi pijemo (smeh), pijemo seveda, pa tudi pojemo po Prešernu in obenem po Čopu, pa še po Premrlu, saj je glasbena plat njegova.

Ko ste doktorirali na temo Prešerna, leta 1970, ste imeli okoli štirideset let. Drugače kot danes, ko študentje takoj po diplomi študirajo naprej, gredo na magisterij, doktorat itd., je bilo za vami že precej let delovnih izkušenj – še kot študent (diplomirali ste leta

1956) ste se posvečali literarni kritiki, tu so bile Beseda, pa Revija 57, kasneje Perspektive; nekaj let ste bili tudi v lutkovnem gledališču, potem pa profesor na viški gimnaziji – slovenščine in filozofije.

Sedem let.

Kar mimogrede ste napisali tudi gimnazijski učbenik za filozofijo, ki je bil pozneje večkrat ponatisnjen. Zanima me, ali ste filozofijo tudi študirali – glede na to, da ste diplomirali s Prešernom in Čopom?

Samo deloma. Mi smo imeli predavanja pri Almi Sodnikovi, ki je predavala antično filozofijo, mogoče še kaj novejšega. Pa na B diplomu je bil njen del tudi filozofski – zlasti se je dotikal estetike in estetskih problemov. Pri diplomu iz literarne teorije sta sedela Alma Sodnikova in Boris Zihelr kot moj polemični nasprotnik – zelo grdo me je gledal.

Že takrat sta imela polemiko v Besedi, mar ne?

Da, to je bila huda polemika; tudi rahlo politično poantirana. Verjetno je prav on predlagal, da bi koga od nas aretirali, ampak to so preprečili na internih partijskih sestankih., kjer je Ferdo Kozak dokazoval, da ni tako hudo z nami, ampak ... to je bilo ozadje, o katerem nisem takrat nič vedel.

Prav filozofije pa niste študirali?

Od vsega začetka, že kot dijak, sem se zanimal za filozofijo, jo dosti bral in študiral. Moji filozofi so bili v petdesetih letih Aristotel, Spinoza, potem pa seveda Hegel. Ta je prišel med nas s filozofskega oddelka prek Tarasa Kermaunerja, ki je bil takrat hegeljanec. Do Heideggra smo prišli prek Veljka Rusa – ta je leta 1957 prinesel v krog *Revije 57 Holznege*, ki so izšli malo pred tem. Za Sartra pa smo se ogrevali že pred tem in ga vneto študirali.

V petdesetih letih, obdobju vaše literarne kritike, ste bili združeni okrog treh prej omenjenih revij – o tem so zdaj posneli film Kritična generacija. Težko si je predstavljati, da bi bilo mogoče danes posneti film o ljudeh, ki se zbirajo okrog revije Problemi ali pa Literatura, čeprav gre prav tako za močne interesne skupine. (No, o Šumiju so ga tudi posneli – spet malce v pivskem vzdušju, kakršnega smo prej omenjali.) Torej: kaj je bilo tisto, kar vas je tako držalo skupaj? Je bila to res ta kritičnost in odpor do oblasti ter vizija druge prihodnosti?

No, v glavnem je bil vendarle odpor. Do ideologije, do ideološke kulture, ki naj bi jo obvezno ustvarjali. Mi smo pa mislili, da je bolje ustvarjati čisto drugačno kulturo, in dejansko smo šli v to smer. Najprej s *Pesmimi štirih*, drugačno poezijo od tiste, ki so jo zahtevali pred tem razni oblastni forumi in ideologi. Čeprav so bile *Pesmi štirih*, to se je kmalu izkazalo, še mila zadeva. To, kar je napisal Lojze Kovačič že leta 1953 z *Ljubljanskimi razglednicami*, je bila hujša stvar, pravcati sunek v to ideologijo in njeno prikazovanje stvarnosti. Potem sta prišla Dane Zajc, od dramatikov Dominik Smole z *Antigono* leta 1960. In to je bila ne samo zelo kvalitetna, ampak duhovno odločilna literatura. Nas kritike in publiciste je doletela naloga, da smo jo ne samo ocenjevali, ampak prav propagirali. Vse naše teorije in teoretična razmišljanja so šla v to smer, da bi dokazali, da je, recimo, Kovačičeva proza tisto pravo, resnično stanje duha v tem času. Zato sem pisal o tej prozi v primerjavi z uradno priznanim Benom Zupančičem, ki sem ga imel za nižjo obliko zavesti tedanjega časa. Ali pa sem, ko sem pisal o dramatiki, začel z Borom in njegovo dramo *Zvezde so večne* ter dokazoval, da gre v bistvu za videz, za laž tako rekoč, da bi potem pokazal, da sta vendarle Kozak z *Afero*, pa Smole z *Antigono*, povedala resnico o družbeni stvarnosti, kot smo tedaj govorili.

Kar pa se tiče kroga okrog, recimo, *Literature*, je socialno-politično situacija danes takšna, da mladih pravzaprav ne sili v ideološke konfrontacije – celo v konfrontacije z nekoliko starejšo generacijo ne. Pri nas pa je bil ideološki spor tudi generacijski. Da smo videli nosilce te bolj ali manj navidezne, lažnive kulture v srednji generaciji. Tam okoli štiridesetega, petdesetega leta se nam je zdelo vse to že staro in to niso bili samo Miško Kranjec, Bor in Potrč, ampak celo precej mlajši Beno Zupančič. Občutili smo jih kot generacijo, ki služi lažnivi ideologiji sentimentalnega humanizma. In to je ta generacija zelo boleče občutila. Mogoče nam je danes lahko žal, da smo jo napadali tako neprizanesljivo. Tega danes seveda ni. No, hvalabogu, da ne napadejo naši mladi nekoliko starejših ali sploh starih. To je hvale vredno, čeprav malce dolgočasno, ali ne?

Mogoče boste pa koga spodbudili ... (smeh)

Ne, to pa rajši ne. Nič nisem rekel ... (smeh)

Nekje ste rekli, da ste v času svoje literarne kritike zagrešili dva spodrsaljaja, med drugim tudi v zvezi s Kocbekovim Strahom in pogumom, češ da ste izhajali iz stališč socialnega realizma, ki je bil takrat edina zveličavna smer. Takrat ste imeli dvajset ali enaindvajset let, kritizirali pa ste uveljavljenega literata in revolucionarja, kar

je bilo pravzaprav zelo drzno. Kako danes gledate na ta čas in na polemike, ki so se potem razvnele?

V rokah imamo zdaj Inkretovo knjigo o Kocbeku, zelo obširno; nisem še pogledal, kako govori o kritikah, ki smo jih takrat pisali o Kocbeku. Jaz sem sicer že sedemnajstleten, osemnajstleten pisal zelo pozitivno kritiko o *Tovarišiji*. Prav navduševal sem se zanjo. To je bilo objavljeno ... mislim, da v *Mladinski reviji*. Potem smo začeli z *Besedo*, ki je hotela biti drznejša; vem, da smo v prvi številki hoteli objaviti neki Sartrov članek o Evropi – zelo političen in daljnosežen –, ampak smo ga potem hitro umaknili iz tiskarne, ker se je izkazalo, da so ga že prebrali na CK-ju in bi utegnili kaj slediti. Hkrati smo imeli načrt pritegniti k *Besedi* nekatere starejše avtorje, in tako sem se napolil h Kocbeku, ki je bil zelo ljubezniv, zelo pripravljen sodelovati. Potem je prišla v javnost knjiga *Strah in pogum*. Ko sem jo prebral, sem razmišljal, kaj naj njen avtor pomeni krogu okoli *Besede*; pri tem me ni dosti motilo, da so ga napadali politiki, Tone Fajfar, pa Vidmar, ki je napisal o delu dolgo kritiko, ki je bila na pol politična. Vidmar in Kocbek, to razmerje je bilo sploh precej zapleteno. No, z moje strani je bilo pa tako: ko danes prebiram svojo kritiko – napisana je bila v izrazoslovju tedanjega časa, z obrazci iz socialnorealistične estetike – in še enkrat pregledujem *Strah in pogum*, se mi zdi, kar sem že nekajkrat ponovil – da sem bil mogoče kot mlad kritik krivičen do Kocbeka, pa ne samo do Kocbeka, tudi do Antona Vodnika in njegove poezije; da pa je ta kritika vendarle zadela neko plat v *Strahu in pogumu*, ki je še zmeraj problem. In to je dejstvo, da je v tej knjigi zgodovinsko dogajanje prikazano skozi ideološka očala. Kajti vse te zgodbe, razen prve, *Temne strani meseca*, ki je psihološko-eksistencialistična, tako kot kakšna Sartrova kratka proza, so izrazito ideološke. Zlasti *Ogenj*, zgodba o duhovnikih, ki so taki in drugačni, pa *Blažena krivda*, ki spominja na Sartrovo novelo *Zid*, pa seveda *Črna orbideja*, zgodba o lepi izdajalki. Vidimo, da so vsi ti duhovniki in drugi izdajalci ali kaj so, prikazani stereotipno, in to v okviru ideologije, ki bi bila za partijo čisto sprejemljiva, če jih ne bi gnala volja, da Kocbeka izničijo, umaknejo iz političnega življenja, ker jih je motil. In to so dosegli z obsodbo te knjige. Ta je zame še zmeraj problem kot neresnična podoba nekega časa, za kar sem jo imel leta 1952. To sem ponovil že v *Duhovni zgodovini Slovencev*, kjer sem se znova vrnil k *Strahu in pogumu* in ga ocenil v tem smislu, da je to vendarle ideološka proza, medtem ko je Kocbekova poezija nekaj povsem drugega. V njegovi poeziji, kot v vsaki pravi poeziji, prihaja na dan resnica človeka in časa, in ta resnica je drugačna od ideološke propagande. Kocbekova poezija je kot kakšna Hölderlinova, kot kakšna Eliotova – kot govor o tistem najhujšem v nekem času. To je huda poezija o povojnem, pa o medvojnem dogajanju, pa o

vsem, kar se je dogajalo do njegove smrti ... To je velika poezija, ki razkriva resnico, ki je v svoji prozi ni hotel ali ni mogel povedati. Naj še dodam: s Kocbekom imajo mnogi na Slovenskem še zmeraj težave, ko hočejo, da je vse, kar je napisal, ali storil, za vse nas resnično in dobro. Ampak to je bolj politična drža, mislijo si namreč, da je Kocbek vendarle nekakšen dober model s svojim sodelovanjem v NOB. Ampak Kocbek je bil predvsem za revolucijo, njegova pot v NOB je bila vendarle določena z njegovo voljo do revolucionarnega preobrata in pretvorbe slovenskega narodnega značaja. Vemo, da je leta 1941 zahteval, da je treba slovenskega človeka spremeniti v novega človeka, v nov tip aktivnega Slovenca. To je bila velika iluzija, kot vse predvojne ideje o »novem« človeku v Italiji, Nemčiji ali Rusiji. To je bila slovenska utopija in Kocbek ji je podlegel.

Ko ste leta 1970 prišli na fakulteto, sta bila na oddelku Ocvirk in Pirjevec, ki sta bila že precej vsaksebi; kakor sami pravite, ste morali nekako uravnati odnose med njima. Poleg tega, da ste prišli med osebne nemire, pa ste obenem prišli tudi med študentske nemire, ki so bili leta 1971. Nekatere pridobitve teh nemirov še danes uživamo, na primer Radio Študent. Kako ste vi doživljali vzdušje tistega časa? Študentski nemiri so bili takrat kar velika stvar ...

Mislím, da sem jih doživljal nekako s presenečenjem. Leta 1970, ko sem začel predavati in sem se vključil v krog Ocvirka in Pirjevca, sem najprej presenečen ugotovil, da sta zelo sprta med sabo. Spor je bil dejansko tak, da je Pirjevec že kar zaničljivo gledal na Ocvirka kot predstavnika zastarelega pozitivizma, ki ga je treba zavreči. Toliko bolj se je odvrčal od Ocvirka, ker je bil v petdesetih letih – pa do leta 1962 – sam privrženec Ocvirkove smeri. V prvi polovici knjige *Ivan Cankar in evropska literatura* je ta pozitivizem še viden, v drugi ne več. No, ko se je Pirjevcu pokazalo, da mora pustiti za sabo Ocvirkovo znanost, je to storil zelo odločno, mogoče rahlo zaničljivo do Ocvirka. In to je Ocvirka zelo potrlo, saj je vendarle toliko let gradil na Pirjevcu. Ko smo prišli leta 1950 mi novinci v Ocvirkov seminar, je Pirjevec tam ravno bral svojo diplomsko nalogo. To je bila naloga o ritmu in verzu – čisto po Ocvirku koncipirana, in že se je videlo, da je Pirjevec izbran za Ocvirkovo nasledstvo. In tako je bilo skozi vsa petdeseta leta, vse do njegovega doktorata; Ocvirk si je prizadeval, da bi ga čim prej dobil na oddelek ... Potem se je izkazalo, da je Pirjevčeva pot drugačna in nasprotna. V času, ko sem jaz prišel na oddelek, nista med sabo niti govorila, kvečjemu sem jaz prenesel kakšno sporočilo od enega do drugega. Na izpitih je eden sedel bolj desno, drugi bolj levo, jaz nekako na sredi. Oba sta bila do mene diskretna, prijazna, itd., drug z drugim pa

nikakor ne. To je bilo presenetljivo, vendar sem vse to kar dobro prenašal. Z Ocvirkom sem imel dobre odnose. Včasih me je povabil k sebi, ker je težko hodil, včasih se je dal z avtomobilom pripeljati pred našo hišo. Potem sem prišel dol in sva se pogovarjala – o komparativistiki, recimo. (smeh) Sicer sva imela pa tudi z Ahacem zelo dobre odnose, čeprav sem mu v kakšnem spisu, objavljenem okoli leta 1970, tudi polemično – zaradi heideggerjanstva itd. – nasprotoval. To ni pustilo hujših posledic, čeprav seveda ... Pirjevec je bil po eni strani, če si dovolim to osebno opažanje, zelo prijazen, zelo odprt in sploh prostodušen človek – do mene vseskozi. Ampak včasih je iz tega le zaštrlela neka druga – komisarska narava. Vem, da je na nekem izpitu, ko sta s študentom sedela drug proti drugemu, jaz bolj ob strani, nenadoma v vojaški drži vzkipek kot komisar v partizanih. Bilo je prav grozljivo in ubogi študent pošteno prestrašen. Tako da sem si mislil: Ahac ima v sebi dve naravi in na žalost, ali pa hvalabogu, je eno naravo izživel v NOB. Za komparativistiko je pa obdržal svojo boljšo, drugačno naravo. No, to je bil njegov življenjski problem.

Kako je bilo pa s študentskim revoltom, približno vemo ... prejle sem rekel, da sem nekoliko presenečen prišel na fakulteto, kjer naj bi bil popoln študijski mir, a se je izkazalo drugače. Zborovali smo v veliki predavalnici spodaj. Študentski svet je bil nabit, mi nekako redki in pritisnjeni ob zid. Mislim, da je bil tam Ocvirk, pa tudi Ahac. Samo z Ahacem je bilo tako: jasno, bil je na strani študentov, ampak po svoji misli tistega časa vendarle odvrnjen od vseh teh akcij, saj je s Heideggrom vred spoznal, da se je treba umakniti iz turbulentnih, časovnih konfliktov, kjer gre vendarle za voljo do moči, za to, kdo bo zmagal, kdo bo koga pritisnil itd. Temu se je moral odpovedati, vsaki akciji, vsaki ideji akcije, vsaki revoluciji in najbrž vsaki revolti, čeprav na zunaj tega ni kaj dosti kazal, saj je bil s študenti vendarle povezan; med njimi so bili zelo odločilni ravno tisti, ki so šli z njim skozi Heideggra. Jaz sem stal ob strani, tako rekoč presenečen. Bil sem za to, da se kaj spremeni ... slišali smo o tem, da naj ne bi bilo izpitolov. Ocvirku se je najbrž to zdelo zelo čudno. Ahac bi na to pristal, jaz navsezadnje tudi. Ampak potem je šlo to mimo ...

In so izpiti še danes ...

Izpiti so še danes, tako da razen Radia Študent ni bilo kaj dosti rezultatov.

Kaj kmalu zatem, ko ste prišli na oddelek, se je Ocvirk upokojil (leta 1974), Pirjevec pa je že leta 1977 umrl. Tako ste ostali tako rekoč sami; potem ko je šel vaš asistent, profesor Kralj, v Ameriko, je

bil ob vas le še profesor Koren, pri čemer ste imeli na grbi levji delež – večinoma sintetično zastavljenih – predavanj. Sprašujem se, kako ste to zmogli: ne predstavljam si, da bi lahko danes kdo predaval kar vse po vrsti od arabske gazele do postmodernističnega fragmenta. Ste imeli dobro prakso iz viške gimnazije?

Verjetno je bilo res nekaj pedagoškega na tem – da se pač priučiš določenim veččinam pedagogike in predavateljstva že na nižji stopnji. Ampak zdajle ne morem reči, da je bilo vse to zame kaj težkega, mislim, da niti ne; ker sem se z interesom posvečal tako eni kakor drugi stvari, ni bilo težav. Seveda je pa tako, da so danes področja literarne vede tako zelo specializirana in vsebujejo tako veliko količino referenc, informacij itd., da je nemogoče, da bi nekdo vzel v zakup več teh področij skupaj. To bi peljalo v površnost in na nekaterih področjih v amaterizem.

Se vam zdi, da se je toliko spremenilo?

Zelo se je spremenilo, celotna literarna veda se je spremenila. Saj veste, govorilo se je o krizi literarne vede itd., preplavile so jo nekatere sosednje vede – ne samo filozofija, ampak tudi psihoanaliza, sociologija, feminizem itd.

Potem so tu še kulturne študije, ki zajemajo kar vse ...

No, saj ... in literarna veda se je zelo zadovoljna odprla tem trendom, čeprav se mi trenutno zdi, da se bo le treba malo zapreti in premisliti, kaj je iz tega prišlo in na čem se da graditi naprej. Tu so seveda velike možnosti, ampak vsekakor ne tako, da bi kdo hotel vse to zajeti v sintezo ali celoto. To je nemogoče.

Prav za vašo Primerjalno zgodovino slovenske literature, ki je remek delo slovenske literarne vede, bi lahko rekli, da ima marsikaj skupnega s kulturnimi študijami, glede na to, kako širok horizont upošteva, hkrati pa se izogne tudi nevarnosti kulturnih študij, za katere je literatura le še eden od diskurzov razmerja ideologije in moči v družbi. Ali je treba v tem duhu vzpostaviti razliko med literarno vedo in bolj »sockulturno« usmerjenimi študijami, ki danes literarno vedo nekako požirajo?

To je jasno in se popolnoma strinjam. Treba bo zelo paziti, kaj sprejmeš iz psihoanalize, kaj iz sociologije, kaj iz feminizma itd. Čeprav meni

se zdijo vse te vede zanimive in pomembne, in bi lahko s svojimi spodbudami vendarle usmerjale literarno vedo k novim problemom. To se da. Recimo feminizem se mi vsekakor zdi zelo plodna reč, zlasti če ga prenesemo na literaturo in razmišljamo tudi o moških, ki so avtorji, ki so liki in kako so liki v literaturi itd. To je vse zelo zanimivo.

Če se navežem na feminizem ... Prav danes je bil v Delu članek, v katerem je bil govor o prisotnosti žensk v slovenski literarni zgodovini; že zdavnaj naj bi recimo v zbirko Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev uvrstili Zofko Kveder, ki je zdaj končno izšla, pa je menda Ocvirk tedaj to odklonil.

Tega ne vem ... lahko pa, da je odklonil. Koliko pa je sploh žensk v Zbranih delih slovenskih pisateljev? Samo Zofka Kvedrova? No, o Lili Novy se še razmišlja ... drugih ni. Veste, kako je: zelo sem za to, da se upošteva avtorice in ženske, seveda ne kar tako, brez kvalitete. Na primer Josipino Turnograjsko so sedaj dali v učni program gimnazijskega pouka književnosti, ampak to je tako preprosto in naivno – morda za osnovno šolo. Fany Hausmann, prva slovenska pesnica – to tudi ni tako zelo ... Izbor takih avtoric bi bil poklon ženskam, galanten poklon, samo mislim, da to nikamor ne vodi. Sem pa za »velike« ženske, jasno. Gospa La Fayette je moja najljubša pisateljica, bolj od kakšnega pisatelja. Virginia Woolf – sijajno, Selma Lagerlöf tudi. In teh je veliko.

Kaj pa Svetlana Makarovič?

Tudi, kot pesnica zelo. *Sapramiška*, na primer, je sijajna. In tudi *Teta Magda*. (smeh) Gotovo, to je fino.

Če še kakšno besedo rečeva o literarnem kanonu, saj ste pravi naslov zanj: sodelovali ste pri marsikaterem učbeniku, literarni kanon pa se v dobršni meri vzpostavlja prav skozi šolske sisteme. V tem smislu ima tudi literarna zgodovina v sebi nekaj ideološkega in ni čisto nevtralna znanost.

Absolutno.

In tudi ne more pretendirati na to, kljub želji, da bi bila v času delitve znanosti na mehke in trde čim bolj objektivna in trda, znanstveno-empirična; vselej gre zraven tudi za interpretacijo. Kaj bi rekli o tem, kdo vse je bil spregledan v literarnem kanonu, kakor ga

je vzpostavila slovenska literarna veda? Mogoče Balantič? So bile tu storjene kakšne velike napake?

Kdo je bil spregledan in kdo ni prišel v kanon po zaslužnosti? Zdaj, kanon ... mislim, da je v slovenskem literarnem kanonu, pa tudi v evropskem ali svetovnem, vendarle v središču neko trdno jedro, ki je tu. Prešerna ne morete izmakniti iz tega kanona, Cankarja tudi ne. Pa tudi ne Tavčarja, Kersnika itd. – to je, to stoji. Jurčič je vsekakor nekaj drugega kot Alešovec ali kaj takega. Ali je treba tu še kaj dokazovati? Mislim, da ne. Pri novejših avtorjih je pa seveda drugače, zlasti, kadar gre za ideološke in politične probleme, kot v primeru Balantiča. Vemo, kaj je bilo z Balantičem takoj po vojni, da so njegove knjige, kolikor jih je bilo, umaknili iz knjižnic in tudi po šolah se o njem ni smelo govoriti. Spominjam se, da je po hodnikih klasične gimnazije leta 1949, ko smo bili v zadnjih letnikih, kakšen bivši domobranec šepetal – pa nismo vedeli, da je bivši domobranec, to se ni vedelo, vsaj jaz nisem vedel –, da je Balantič tisti, ki je res dober pesnik. To je bilo prikrito in kot sedaj slišim, so ga nekateri takrat brali. Mogoče tudi naši pesniki, mogoče Minatti. Jaz o tem nisem vedel skoraj ničesar, ker ga nisem dobil v roke. No, ampak Filip Kumbatovič, ki je bil predvsem esejist iz NOB, je potem nenadoma ugotovil – in to so mu zamerili –, da je Balantič vsaj enakovreden Kajuhu. Pri tem je seveda mislil, da je boljši od Kajuha. Potem je prišel Slodnjak s svojo *Geschichte der slovenischen Literatur*, zaradi katere je moral z univerze, in tam je postavil Balantiča na visoko ali celo višjo raven. Zato mislim, da se kanon vendarle vzpostavlja spontano. Enkrat bralci pritisnejo, češ mi rajši beremo tega ali onega, potem pride kritika in nekaj pove o tem, potem že kakšen esejist zaokroži vsa ta razmerja do pisateljev in pesnikov v novo konfiguracijo ... tako se kanon gradi. Zdaj imamo še zmeraj problem – o tem sem zadnje čase pisal – ali bomo dali v kanon Bartola, ali sme med Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. Za Voduška ni vprašljivo, da ne bi bil primeren za kanon; vsi smo prepričani, da je zelo velik pesnik, ampak določena, bolj – kako bi rekel – sentimentalna plat slovenske literature mu ni preveč naklonjena, češ da je to intelektualna, cinična poezija. Tu so še zmeraj zavore, čeprav se kanon spreminja in dobiva nove oblike. Kako pa je z današnjimi pisatelji in pesniki, je težko reči. O njih ne bralci ne kritiki ne esejisti še niso rekli zadnje besede. Popularnost kakšnega romana od danes do jutri je lahko kratka. Saj vidite, nagrade, kresnikove nagrade, to je problem – ali bodo ti romani čez pet let obstali ali ne?

Če za konec spet napeljem vprašanje na svoj mlin, namreč na Adorna. Ta je nekje dejal, da je umetnost obljava sreče – to je pov-

zel po Stendhalu in Baudelairu – in da je v njej shranjeno vse tisto, kar ni moglo priti do realizacije v vsakdanjem življenju. Ali bi lahko rekli, da je tudi to eno izmed določil umetnosti ali bi vi mogoče še kaj poetičnega k temu dodali?

Obljuba sreče ... včasih nas literatura in umetnost, zlasti glasba in pa slikarstvo, navdajajo bolj z žalostjo, se vam ne zdi?

Ampak tudi ta žalost je potopljena v neko drugo svetlobo ...

Lepo, da tako mislite. (smeh) Se bomo poskušali posvetiti tej svetlobi. Čeprav Adorno, kolikor ga poznam, je bil v glasbi zoper Stravinskega in za Schönberga. Jaz sem za Stravinskega. Čeprav ne vem, obljuba sreče ... no, mogoče nekaj je na tem. Samo kaj je sreča, je v tem primeru važno, kajne?

To bomo pa prepustili nadaljnjemu razpravljanju ... Jaz vas bom sedaj nehala nadlegovati, profesor Kos. Ali bi mogoče vi sami še kaj povedali?

Nič, samo pohvalil bi vas. Zadnje dni sem imel kar nekaj intervjujev. Nekateri so bili zelo dobri – mislim v obliki vprašanj –, drugi so bili majčkeno provokativni. Vaša vprašanja so bila zelo primerna, bila so na nivoju literature in literarne vede. Nisva se spuščala v dnevno politiko; to je zoprno vam in meni, ali ne? In mislim, da sem vam lahko zelo hvaležen za vprašanja, nekatera so me spodbudila, da sem začel razmišljati – ne o sebi, pač pa o stvareh, s katerimi smo imeli opravka.

In zdaj bom segel še v otroška leta; neka spraševalka me je namreč vprašala – lepo, da me je to vprašala –, kaj me je v otroških letih navedlo k literaturi. Potem sem začel razmišljati, kateri otrok, ki ima osem, deset let, se nenadoma bolj posveti literaturi kot pa igranju s pištolo. Mislim, če sodim po sebi, da so to otroci, ki so introvertirani. Zmožni ali nagnjeni predvsem v notranje predstave. In te nudi ali izziva zlasti literatura. Ker pri slikarstvu gre za zunanje predstave, medtem ko je literatura stvar za ljudi, ki so zmožni notranjega govora – če sodim po sebi – in sanjarjenja. Kot otrok sem bil absolutno sanjarski in sem celo zdaj še nekoliko tak (smeh), čeprav sem videti ekstravertiran, kajne? Ampak to pride z leti, ko se iz introvertiranosti naučiš biti majčkeno bolj ekstrovertiran.

Saj ste navsezadnje govorili že s toliko svetovi v književnosti ...

Seveda ... pa toliko predavaš in se vendarle navadiš govorjenja pred ljudmi, celo političnega. Zanimiva izkušnja. Človek se razvija, skratka.

Ampak v osrčju zanimanja za literaturo je vendarle to: neka ponotranjenost, fantazija, sanjarjenje, brez tega se skoraj ne moreš zanimati za literaturo.

Se pravi, da je literatura samotna dejavnost, kajti tudi ko pišeš, si sam ...

Absolutno.

Ima mogoče še kdo med poslušalci kakšno vprašanje?

[Marijan Rupert] Zanima me, kakšno je bilo pravzaprav razmerje med primerjalno književnostjo in slavistiko, ker je pač primerjalna književnost zelo odločno posegala tudi na področje slavistike. Kako je bilo to v praksi vidno v razmerju med oddelkoma – kolikor vem, je prišla v nekem obdobju slavistika v precejšnjo krizo.

To je pa posebno poglavje iz zgodovine literarne vede na Slovenskem. Slavistika ali slovenistika, pa še komparativistika ... prejšnje čase je bilo to povezano in združeno. Ocvirk je pred vojno predaval tudi na slovenistiki. Ločevati se je začelo po vojni, ko se je Ocvirk osamosvojil in ustanovil samostojen oddelek. Takrat je prišlo do konfliktnega razmerja, eventualno tekmovanja za študente, za znanost; prišlo je do simboličnega nasprotja med Ocvirkom kot osebnostjo in Slodnjakom. To razmerje je bilo deloma tudi metodološko, mogoče ideološko. Slodnjakov koncept slovenske literature je bil izrazito nacionalen ali celo nacionalističen, tako da je vsaj načelno zavračal vso to »vplivologijo«, kot naj bi jo gojili komparativisti. Po drugi strani pa je hotel Ocvirk dokazovati, da slovenska literatura vendarle ni tako samobitna, ampak je nastajala iz evropskih spodbud, vplivov itd. Hkrati je bil pa Ocvirk zelo nacionalno usmerjen, zadnja leta, ko sem prihajal k njemu, je bil že zelo razrvan; trpel je zlasti zaradi teh zadev z jugom in se je tresel, kaj bo z nami. Osamosvojitve ni doživel, ampak bi jo najbrž z veseljem pozdravil, vsaj tako kot Menart, če ne še bolj. Ali poznate Menartove dnevnike?

A te, ki jih ni?

So, so. (smeh) Kdor jih zna dobiti, jih ima v rokah ... To je bila ta razlika, čeprav seveda ne bistvena. Tudi Slodnjak je v resnici veliko govoril in pisal o vplivih, tako da je bila ta razlika mogoče osebnotna, kajti to so pred vojno vendarle bili tekmeči, študenti, asistenti. Slodnjak dolgo ni mogel priti na ljubljansko univerzo, šele po vojni, Ocvirk je pa kar samodejno postal naslednik Prijatelja in Kidriča. To so bila morda osebnotna rivalstva. Kasneje se je Slodnjak seveda uveljavil na slavistiki in je imel svoj krog štu-

dentov, tako kot Ocvirk svojega, ampak žal je potem prišlo do tega, da je moral Slodnjak z univerze, zaradi te zadeve v zvezi z Balantičem, verjetno še s čim drugim, mogoče je bil njegov vpliv na mlade sloveniste moteč za politiko. Koliko je komparativistika igrala kakšno vlogo pri tem, je težko reči, mislim, da Ocvirk prav nič, ker je bil s Slodnjakom v znanstveno korektnem odnosu, za Pirjevca je pa znano, seveda, da je leta 1959 igral neko vlogo na politični sceni v zvezi s tem. Ampak na splošno se je to rivalstvo polagoma utišalo; vsaj v mojem času, takrat, ko sem bil z Evaldom Korenom in Lodom Kraljem sam na oddelku, ni prihajalo več do kakšnih posebnih konfliktov. V novejšem času se je pa to sploh čisto umirilo, kolikor stvari poznam ... ampak spremenila se je seveda tudi slovenistika, tam so zdaj drugi ljudje, druge tendence.

[Marijan Rupert] Še nekaj bi vprašal: zanima me recepcija Janka Lavrina v slovenski primerjalni vedi. Tudi on je bil eden od uglednih slovenskih komparativistov, ampak ali ima danes sploh kakšno vlogo v njej?

Mislim, da je Ocvirk zavračal Lavrina, že v svoji *Teoriji primerjalne literarne zgodovine* ga je uvrščal med tiste nehistorične, tipološke, analoške primerjalce, kar se mu ni zdelo v redu, se pravi, da ga ni štel za pravega komparativista. Koliko je imel Ocvirk sam z Lavrinom kakšnih posebnih stikov, niti ne vem, je bil pa Lavrin zelo povezan s Slodnjakom, se pravi, da se je pripel bolj na slovenistični, slavistični krog, zlasti ker je bil sam vendarle slavist, njegova glavna dela so govorila o ruski literaturi. Ocvirk mu ni bil blizu, ni mu bil kakorkoli naklonjen, in tako se je zgodilo, da za komparativiste Lavrin ni bil zelo aktualen, čeprav bi bilo morda dobro. Tiste njegove študije o Nietzscheju, Dostojevskem, Tolstoju so bile za svoj čas pomembne in bi se jih dalo vpeti v kakšne komparativistične projekte. Do tega pa ni prišlo, verjetno zaradi teh osebnostnih razhajanj. Ne vem, če danes komparativisti kaj poznajo Lavrina, mi smo ga še brali. No, Lavrin je seveda zanimiv problem.

Vprašanj je sicer še veliko, že jaz sem jih cel kup pustila na papirju, ampak ura je že pozna. Profesor Kos, zahvaljujem se vam za pogovor, občinstvu pa za zbranost.

Pogovarjala se je Seta Knop.

Transkripcija zvočnega posnetka Aljaž Bašin.