

Kosova teorija lirike

Darja Pavlič

Teoriji lirike se je Janko Kos najbolj celovito posvetil v monografiji z naslovom *Lirika* (1993), kjer razlikuje med tradicionalnim (romantičnim) in modernejšimi pojmovanji te literarne vrste. V uvodnem poglavju opozori na problematičnost pojma, ki se je »oblikoval počasneje in z večjimi težavami od pojmov za pripovedništvo in dramatiko« (Kos, 1993, 2). Posebno težavo za teorijo lirike vidi v tem, da ne obstaja reprezentativna lirska zvrst, iz katere bi lahko izpeljali določila, veljavna za celotno vrsto, opozarja pa tudi na vrsto drugih odprtih problemov, kot so razmerje do glasbe, poezije, proze, liričnosti, pripovedništva in dramatike. V modernih teorijah lirike je po njegovem mnenju osrednja problematika lirskega subjekta, vsa odprta vprašanja pa je treba povezati z analizo zgodovinskega razvoja pojmov, na katere se opira teorija lirike. Prav dosledno upoštevanje geneze in etimologije ključnih izrazov je ob kritični presoji, primerjavi in sintezi obstoječih pogledov glavno metodološko orodje, s pomočjo katerega Kos polagoma in sistematično oblikuje to, kar bi lahko imenovali njegova teorija lirike.

Kosov pregled različnih pojmovanj lirskega pesništva se zaradi terminoloških povezav začne z antiko. Grki in Rimljani so pridevnik lirski od helenizma naprej uporabljali za označevanje pesnikov in pesmi, pogojno tudi pesništva. Lirske so bile pesmi, pete ob spremljavi na liro ali druga brenkala, lahko tudi

na piščali. Grki k lirskim pesmim niso prištevali elegij, jambskih pesmi in epigramov, Rimljani pa so poleg naštetih med nelirske šteli še satire in pesniške epistole. Kos ugotavlja, da je moderni pojem lirika po obsegu veliko širši in da večina antičnih lirskih form ni več živih, bistveno pa se mu zdi vprašanje, ali je povezava z glasbo ostala pomembno določilo lirike. Zametke za teorijo lirske poezije v antičnem pomenu besede je po njegovem mnenju mogoče odkriti pri Aristotelu, medtem ko se Platonov čisti govor ne sklada z antičnim pojmovanjem lirskega pesništva. Platon je razlikoval tri načine pesniškega govora: mimetični (tragedija in komedija); goli, čisti ali neposredni govor (ditirambi); mešani govor (epske pesnitve). Med besedila, ki jih pesnik govori v lastnem imenu, bi lahko poleg ditirambov uvrstili še druge zvrsti zborovskega pesništva, monodične pesmi, pete pesmi, jambске pesmi in elegije. Na Platonovo razlikovanje se je oprla Käthe Hamburger (*Die Logik der Dichtung*, 1957), ki je liriko razumela kot eksistencialni izraz realne pesnikove osebe, medtem ko je epiko in dramatiko razumela kot mimetično fikcijo. Kos opozori na dva zadržka, ki preprečujeta, da bi v Platonovem čistem govoru videli zameetek za novodobni pojem lirike: 1) številne pesmi so prvoosebni govor izmišljenih lirskih subjektov, tj. vlog;¹ 2) čisti govor ni posebna značilnost lirskega pesništva, saj je citirani govor v epih mogoče zlahka spremeniti v pripoved samega pesnika, tako da se premi govor zamenja z odvisnim. Aristotel je v *Poetiki* nekoliko spremenil Platonovo razdelitev na tri govorne načine, pri čemer bi lirske zvrsti tudi pri njem spadale v način, ko pesnik govori sam. Kos opozarja, da je Aristotel prvi utemeljil antično pojmovanje lirske poezije (čeprav je ni tako poimenoval), toda ne z razčlenitvijo pesništva po načinih, temveč po sredstvih posnemanja. Ditirambi in nomi (v širšem smislu pa vse zborovske in monodične zvrsti, ki so jih v helenizmu označili kot lirske) se namreč razlikujejo od tragedije in komedije po tem, da besedo, melodijo in ritem uporabljajo sočasno.

Poznoantično pesništvo se je sicer usmerjalo k recitiranju in branju, vendar so z nastopom zgodnjega krščanstva spet prevladale pete pesmi. Šele z novim vekom je prvenstvo prevzela bralno-govorna poezija, kar je omogočilo nastanek novoveškega pojma lirika. Za njegovo uveljavitev in teoretično utemeljitev, ki jo Kos označi kot tradicionalno, so poskrbeli nemški romantiki okrog leta 1800.

1 Najznačilnejši primer so pesmi vložnice, ki so jih pisali že v antiki, toda naj dodam, da je vloga lahko tudi prvoosebni jaz, kot je pokazal Paul Veyne ob svojih analizah rimske erotične elegije.

Kosova razlaga romantičnega pojmovanja lirike je oprta na duhovnozgodovinski pristop, saj ugotavlja, da je bila

podlaga, na kateri se je formiral romantični pojem lirike, [...] bistveno določena z duhovnozgodovinsko podlago romantike. [...] Temeljno merilo za določanje notranje strukture vsake od treh literarnih vrst je v romantični dobi postalo nasprotje med subjektivnim in objektivnim, notranjim in zunanjim, psihičnim in stvarnim, kar pomeni, da so temelj za določitev lirike bile kategorije novoveške filozofije, kakršne je vanjo vdela že Descartes, a so jih šele romantiki uveljavili tudi v razlagah umetnostnih, zlasti literarnih pojavov. (Kos, 1993, 32)

Kos ob pregledu spisov nemških estetikov izlušči njihove glavne poudarke: 1) lirika je v nasprotju z epiko in dramatikom zgolj subjektivna (F. Schlegel), 2) lirska pesem je muzikalni izraz čustvenih vzgibov s pomočjo jezika (A. W. Schlegel), 3) lirika predstavlja čustvo, vključeno v sedanost (Jean Paul). Iz nastavkov pri teh in drugih avtorjih je Hegel v svojih *Predavanjih iz estetike* izdelal teorijo lirike kot velike literarne vrste, ki je romantični teoretiki niso več bistveno spreminjali. »Sredi 19. st. je novo pojmovanje lirike bilo dovršeno. To se je kazalo zlasti v utečenosti kategorij, ki jih je uporabljalo: subjekt, subjektivnost, notranjost, izraz, izpoved, čustvo, občutje, doživljanje, muzikalnost itd.« (36)

Po Kosovem mnenju je tradicionalno pojmovanje lirike v 20. stoletju postalo neustrezno, vendar ostaja glavno izhodišče za modernejša pojmovanja. Njegove kategorije so še vedno veljavne zlasti za starejše tipe lirske poezije, z razvojem filozofije, psihologije in same lirike pa se je pokazala potreba po uvajanju novih pojmov, teorij in modelov. Med številnimi filozofskimi smermi 20. stoletja Kos posebej izpostavi vlogo fenomenologije, saj je za novo razlago lirike postala odločilna

zlasti fenomenološka zavrnitev psihologizma. Iz nje je bilo mogoče izpeljati stališče, da vsebina lirskih pesmi ni nujno istovetna s psihičnimi doživljaji samega pesnika, ki je dejanska, v življenjski

empiriji obstoječa realiteta. Še nekoliko dlje je segla fenomenološka teorija o tem, da subjekt, ki govori pesem, sploh ni isto kot realni pesnik, ampak je umetna tvorba, ki obstaja samo znotraj besedila. (39)

Kos opozarja, da so psihoanaliza, logični empirizem in strukturalizem pod vprašaj postavili celo temeljne pojme subjekta, njegove gotovosti in samoprezece v zavesti, kar je močno oslabilo instrumentarij, ki ga je literarna teorija prevzela od romantike, in mu dalo pečat neznanstvenosti. Pod vplivom fenomenologije in novejših filozofskih pogledov je Kos že v *Očrtu literarne teorije* (1983) poudaril, da izraz subjekt »pomeni v literarni morfologiji tistega, ki govori tekst, tj. nosilca govora v besedni umetnini, ne pa osebo v filozofskem ali psihološkem smislu. Subjekt literarnega dela je tisto, iz česar izhaja govor takšnega teksta, naj pri tem mislimo na človeško osebo ali pa na katerokoli drugo možno obliko, čeprav neosebno ali brezosebno« (Kos, 1983, 105).

Kot drugi razlog za modernizacijo pojma lirika Kos navede sam razvoj lirike. Lirska poezija, ki so jo pisali simbolisti od Baudelaira do Mallarméja, ni bila več izpoved avtorja; njen subjekt je »pretežno abstrakten, neoseben ali nadoseben, morda fiktiven, obstojen samo znotraj lirskega besedila. S tem so tudi čustva in misli, ki jih ta subjekt izreka v obliki lirskih izjav, izgubile realni status, ki jim ga je pripisovala romantična estetika« (Kos, 1993, 40). V zvezi z modernističnim pesništvom (kakršnega so pisali Apollinaire, Trakl, Majakovski, Benn, Eliot, Podbevšek, Kosovel) Kos omenja, da je njihove lirske izjave mogoče razumeti kot tok zavesti realnega avtorja, vendar opozarja, da gre lahko za »neosebno gibanje psihičnih, mentalnih in jezikovnih struktur, ki ne sestavljajo več notranje subjektivnosti, utemeljene v trdno postavljenem subjektu, v t. i. 'jazu', zato tudi ne morejo biti njegov izraz, izpoved in objektivna ponazoritev« (40). Na modernizacijo pojma lirika so po Kosovem mnenju vplivale tudi druge razvojne spremembe lirike: uveljavile so se nove lirske zvrsti (svobodnoverzna besedila in pesmi v prozi), od predromantike in romantike so nastajali lirizirani ali lirske romani in lirske drame.

V kritičnem pregledu modernejših pojmovanj lirike se Kos osredotoči na dognanja nemške literarne vede od začetka 20. stoletja dalje. Oskar Walzel (*Schicksale*

des lyrischen Ichs, 1916) je z empiričnimi analizami sodobne lirike ugotovil, da stopa v njej pesnikov »jaz« v ozadje, tako da »jaz« postane neoseben in čim manj subjektiven, vendar svojih spoznanj ni prenesel v teorijo. Emil Ermatinger (*Das dichterische Kunstwerk*, 1921) je bil še vedno odvisen od psihologistične tradicije, saj je liriko vsaj deloma razumel kot izraz pesnikovega empiričnega doživetja. Kos omeni, da je empirično psihološki vidik prevladoval tudi v novejših slovenskih razlagah lirike oz. pri Antonu Ocvirku. Primer modernejšega pojmovanja lirike je knjiga *Die Wissenschaft von der Dichtung* (1939) Juliusa Petersena, ki je opustil večino psihičnih kategorij. Liriko je razlagal s pomočjo pojmov monološkost, predstavljanje in stanje, ki pa »ne vzdržijo kritične presoje, saj ta lahko pokaže na njihovo logično ali empirično neustreznost, brž ko bi jih hoteli preverjati ob konkretnih primerih« (47), kar Kos ilustrira z izbranimi primeri. Kritičen je tudi do Emila Staigerja, ki se je v knjigi *Grundbegriffe der Poetik* (1946) oddaljil od problema literarnih vrst, s tem ko je predlagal opustitev pojmov lirika, epika, dramatika, namesto njih pa uvedel pojme za temeljne pesniške stile, med njimi lirični stil ali liričnost. Na razprave o bistvu lirike je Staiger vplival z ugotovitvijo, da se lirični slog lahko pojavi tudi v pripovednih in dramskih delih, za tipološke raziskave lirike pa je pomembno njegove dognanje, da se v lirskih besedilih poleg lirskega pojavljajo tudi drugi slogi, zlasti epični in dramatični. K problematiki literarnih vrst se je vrnila Käte Hamburger, ki je v knjigi *Die Logik der Dichtung* (1957) povezala ideje romantične estetike s Platonovim pojmom čistega govora ter uporabila fenomenološko in logično-jezikovno analizo. Subjekt lirike je po njenih dognanjih realen, eksistira v osebi živečega avtorja. Njegove izjave so resničnostne, ne pa fikcija. Subjekt takih izjav je pravi izjavni subjekt, njihov predmet pa so subjektivna doživetja objektov zunanjega sveta. Po Kosovem mnenju je teorija Käte Hamburger »bolj potrditev kot modernizacija tradicionalnih romantičnih pojmovanj« (50). Med njenimi kritiki omenja Romana Ingardna in Renéja Welleka in navede primere, zaradi katerih se ni mogoče strinjati z istovetenjem lirskega subjekta z realnim pesnikom, lirskih vsebin pa s psihičnimi vsebinami avtorjevega doživetja – poleg pesmi vložnic so take pesmi z množinskim prvoosebim subjektom.

Fenomenološko stališče, da je lirski subjekt v vsakem primeru znotrajbesedilna tvorba, Kos zavrne kot skrajno in poudari, da je zlasti v romantični poeziji

»obstajala zelo močna in za to liriko reprezentativna težnja, da bi se lirski subjekt neposredno spojil z avtorjevo osebo« (51). Ob tem opozarja, da je celo v takšnih primerih »težko potegniti jasno mejo med besedili, v katerih je lirski subjekt dejanski izjavni 'jaz' samega avtorja, in tistimi, v katerih istovetnost z njim ni popolnoma jasna, pač pa dvoumna ali celo fingirana« (51). Prepričanje, da mora moderna teorija lirike upoštevati vse možnosti, je močno vplivalo na Kosovo razlago lirskega subjekta. V *Liriki* ponovi stališče iz *Očrta literarne teorije*, da lirski subjekt kot literarnoteoretični izraz pomeni »zgolj tistega, ki je govorni osebek lirskega besedila« (53), pri čemer definicijo dopolni tako, da razlikuje med avtorskim in fiktivnim govorcem: »Lirski subjekt je tisto, kar govori v liriki, bodisi da se prikazuje kot 'podoba' realnega subjekta ali pa nastopa kot fiktivna oseba, ki se izrecno ločuje od avtorske« (53). V *Očrtu* je oseba lirskega subjekta razčlenjena na več tipov, saj je lahko »osebna, nadosebna, neosebna ali brezosebna, avtorska ali fiktivna« (Kos, 1983, 106). Nadosebni in neosebni lirski subjekt sta v *Liriki* omenjena v zvezi s simbolistično poezijo, neosebno gibanje psihičnih, mentalnih in jezikovnih struktur pa kot lastnost modernističnih pesmi, kar kljub na videz ožji definiciji nakazuje tako razumevanje oseb lirskega subjekta, kot je predstavljeno v *Očrtu*. Tam so kot primeri nadosebnega lirskega subjekta, ki je »nekakšen sublimiran, idealiziran avtorjev 'duh', ki ni isto kot njegov realno-empirični jaz« (107), navedeni subjekti pri Pindarju, Blaku, Novalisu, Hölderlinu, Rimbaudu, Mallarméju. Neosebni ali brezosebni lirski subjekt pa se

razmahne zlasti v modernistični liriki 20. stoletja, ki jo govori nezavedno ('id') ali pa nastaja tak govor kar iz struktur ali sistema samega jezika, po slučaju, igri ali avtomatičnem nareku nezavednega. Kadar je lirika samo še jezikovna igra, gre za brezosebni lirski govor. Vendar tudi v tem primeru ni mogoče trditi, da v takšnih tekstih sploh ni več lirskega subjekta in se pesem govori 'sama'; tudi zdaj obstaja v nji še zmeraj organ ali nosilec govora, naj je še tako brezoseben. (107)

Poleg osebe lirskega subjekta je Kos v *Očrtu* obravnaval tudi druge vidike, s pomočjo katerih ga je mogoče opisati, in sicer: čas in kraj njegovega govora,

kontaktno smer govora, njegov izvir, način in perspektivo. Čas in kraj govora sta lahko konkretna ali pa abstraktna, nedoločena ali irealna. Lirski subjekt lahko govori bralcu (neposredno z nagovorom ali implicitno), lahko nagovarja drugo osebo, predmet ali abstrakcijo; lahko govori tudi sam sebi ali pa besede izgovarja neusmerjeno, spontano, brezkontaktno; dva ali več fiktivnih lirskih subjektov lahko govori drug drugemu (primer so dialoške pesmi). Izvir govora, zlasti v tradicionalni poeziji, so lahko neposredno doživetje, zaznave ali čustva, pa tudi spomin, razmišljanje, refleksija in sklepanje. Za modernejšo poezijo je značilno, da govor prihaja iz svobodne domišljije, asociacij, vizij in predstav, pa tudi iz podzavesti, jezikovnih avtomatizmov ali igre z jezikom. »Pod načinom govora lirskega subjekta razumemo obliko govora, kot jo določata oseba in kontaktna smer – tak način je lahko notranji samogovor, glasni samogovor pred občinstvom, glasni govor v pravem pomenu besede, lahko pa tudi dialog« (109). Perspektivo govora Kos izenači s stališčem, glediščno točko ali glediščem, »s katerega se subjektu odpira poseben pogled na realnost, o kateri govori« (108). Gre torej za razmerje med subjektom in predmetom njegovega govora, pri čemer Kos izhaja iz predpostavke, da so predmet lirike subjektove predstave, misli in čustva. Kadar subjekt govori o svoji realnosti (tj. o svoji notranjosti) popolnoma neposredno, spontano in razumsko neoblikovano, je perspektiva notranja; značilna je za modernistično liriko. Pri zunanji perspektivi, ki je značilna za tradicionalno liriko, so predstave, misli in čustva postavljene pred govorečega iz distance, opredmeteno in logično organizirano. Opozoriti velja, da se izraza notranja in zunanja perspektiva ne ujemata z naratološkima pojmom notranja in zunanja fokalizacija, ki ju je leta 1972 uvedel Gérard Genette in sta v poznejših obravnavah doživela nove razlage. Pač pa bi lahko panoramsko in scensko perspektivo, prevzeto iz tradicionalne teorije pripovedništva, primerjali z Genettovo ničto (neomejeno) in notranjo fokalizacijo (omejena je na pogled izbrane literarne osebe). V obeh tipologijah gre namreč za količino informacij. Panoramska perspektiva daje lirskemu subjektu pregled nad celotnim lirskim dogajanjem, scenska, ki prevladuje v modernejši poeziji, pa ga postavlja pred izsek iz takšnega dogajanja.

Stališče, da je predmet lirskega govora subjektova notranjost, je Kos prevzel iz romantičnega pojmovanja lirike. To značilnost pripisuje liriki v celoti, čeprav

ugotavlja, da je za modernistično liriko značilen neoseben subjekt, psihoanaliza in novejša filozofija pa sta podvomili o obstoju subjekta. Problem modernističnega lirskega subjekta Kos reši tako, da izvir njegovega govora in s tem njegovo notranjost razširi na podzavest, svobodne asociacije, igro z jezikom ipd. Toda Kosova pozornost je usmerjena v teorije, ki notranjosti lirskega subjekta pripisujejo realno eksistenco, tako da jo enačijo z avtorjevo. Romantično teorijo modificira s popravkom, da je lirski subjekt lahko avtorski ali fiktivni, in iz nje prevzame temeljno razliko med liriko in pripovedništvom: medtem ko je predmet prve subjekt (njegova notranjost), epika govori o objektu (zunanji resničnosti). V *Očrtu* ugotavlja, da med lirskim subjektom in »objektom, o katerem govori, ni bistvene razlike pa tudi ne distance. Med obojim obstaja enakost, kar pomeni, da je subjekt lirike sam sebi glavni predmet in da torej govori zmeraj o sebi. [...] Kadar opisuje stvarne predmete ali dogodke, mu ti nujno postanejo pripodobne za doživljanje lastnega 'jaza'« (104). To stališče ponovi v *Liriki*, kjer se tudi ponovno distancira od romantične razlage, da je predmet lirike notranjost empiričnega avtorja:

Lirski subjekt lahko sicer izjemoma dobi tudi pomen zunajliterarnega, realno obstoječega avtorskega osebkca, vendar je ta pomen akcidentalen, za ustroj lirike nekonstitutiven. Prava specifičnost lirike je samo v tem, da lirski subjekt ustvarja realnost, ki ji ne pripada samostojna, od govorečega neodvisna eksistenca; lirska realnost se obrača nazaj k subjektu kot njegova zrcalna podoba. (Kos, 1993, 54)

Kos s tem argumentom zavrne tudi teorijo Käte Hamburger, po kateri naj bi bila eksistenca lirskega subjekta realna in s tem bistveno drugačna od fiktivnega obstoja pripovedovalca. Po Kosovem mnenju je v vseh treh literarnih vrstah bistveno razmerje med subjektom in objektom govora, ne ontološki status subjekta. Za pripovedovalca je značilno, da »govori zmeraj o nečem, kar obstaja neodvisno od njegove lastne eksistence. Celó kadar govori v prvi osebi o tem, kar je sam doživel, je tudi to opredmetena realnost, ki mora obstajati kot samostojen predmet v preteklosti in torej ločeno od pripovedovalčeve sedanosti« (54).

Pojem lirskega subjekta je, trdi Kos, nujen za opredelitev lirike, kajti »samo z njim je mogoče določiti razliko med lirskimi besedili in pripovedništvom [...] oziroma dramatikom« (52). Naslednja premisa, ki je po njegovem mnenju nepogrešljiva za moderno pojmovanje lirike, je posebna sestava resničnosti v lirskih besedilih. Vsaka literarna resničnost je jezikovna tvorba, ki nastaja iz različnih besednih prvin. Psihologija jezika te prvine deli na racionalno-idejne, emotivno-afektivne in imaginativno-materialne. V lirskih besedilih čustvene in miselne prvine prevladujejo nad snovnimi, »kar pomeni predvsem to, da so snovni elementi v liriki razpršeni po celotnem besedilu, brez trdnejših medsebojnih povezav, ki bi iz njih sestavljale kompaktno snovno stvarnost v obliki zunanega lika, dogodka, dogajanja ali zgodbe« (55). Problem, ki nastane, kadar snovne prvine v lirskih besedilih vendarle oblikujejo like, situacije, predmetne podobe ali celo zgodbe, Kos razreši tako, da jih razume kot prisposodbe, simbole in alegorije. Motivi v liriki so na ta način podrejeni temi, ki je bodisi miselna (ideja, smisel, problem) ali čustvena (občutje, razpoloženje ali čisto abstraktno duhovno stanje). Pojmi iz novejše literarne teorije so v teh formulacijah prekrili romantično idejo, da subjekt v liriki zmeraj govori o svojih mislih, čustvih in razpoloženjih.²

Za določitev lirike je po Kosovem mnenju poleg lirskega subjekta in posebne sestave lirске resničnosti pomemben še tretji element, tj. njena časovna struktura. Kosova osnovna ugotovitev je, da »modernejša pojmovanja lirike ohranjajo tradicionalno opredelitev lirskega časa, ki da je sedanost« (57). Medtem ko so tradicionalni pogledi to tezo utemeljevali z doživetjem in realnim časom avtorja, je Kos prepričan, da se dá sedanost v liriki obravnavati »samo kot specifična struktura fiktivnega časa, oprta na realni čas samo prek bralca« (58). Bralec z branjem vstopa v fiktivno (bralno) sedanost, ki traja, dokler je v stiku z besedilom. »Govor lirskega subjekta je na videz sočasen s časom branja, saj se bralcu zdi, da mu lirski subjekt govori tu in zdaj« (58). Ker podobna razmerja obstajajo tudi v pripovedništvu, Kos presodi, da

specifičnost sedanjega časa v liriki nastaja šele s posebnim razmerjem med časom subjektovega govora in časom realnosti, o kateri

2 O podobnosti med Kosovim in Heglovim pojmovanjem dogodka glej Darja Pavlič, 2021, 32.

govori. To razmerje je razmerje med dvema fiktivnima časoma, postavljenima kot stroga sočasnost in ne kot v pripovednem besedilu, kjer je čas epskega dogajanja v razmerju do pripovedovalca že pretekkel. Lirska realnost s svojim gibanjem in stanji poteka vzporedno z govorom lirskega subjekta. To velja tudi tedaj, ko govori o nečem preteklem ali prihodnjem. (58–59)

Povedano nekoliko drugače: lirski subjekt v vsakem primeru govori o svoji zdajšnji notranjosti, torej o svojih mislih ali čustvih, ki obstajajo »zdaj«, tj. v času njegovega govora. Motivi lahko segajo v preteklost (v obliki spominov) ali prihodnost (kot slutnja), tema (subjektova notranjost) pa je zmeraj sočasna s časom subjektovega govora. Posebna časovna sestava lirike je posledica tega, da subjektu predmet, o katerem govori, »ne stoji nasproti kot samostojna realnost, ampak je zmeraj že v njem samem« (Kos, 1983, 104–105). Kos v zgodovini evropske in zunajevropske lirike prepoznava več različic lirske sedanjosti.³ Nadčasovna in permanentna je »sedanjost v večini religioznih, filozofsko-refleksivnih, moralističnih in modrostnih lirskih besedil, če s svojimi motivi in temami ponazarjajo realnost, ki traja že od nekdaj in bo po izteku lirskega govora trajala naprej, se vračala in ponavljala« (59). Doživljajska sedanjost je omejena na čas doživetja, o katerem govori lirski subjekt. Doživljajski čas je praviloma daljši od časa subjektovega govora, lahko pa traja samo toliko časa kot govor. Skrajna oblika, značilna za modernistično liriko, je trenutna sedanjost, v kateri je »čas realnosti, o kateri govori lirski subjekt, zgolj trenutek, v katerem izgovarja besede, stavke in stavčne dele« (59). V razpravi »Problem časa v slovenski liriki« iz leta 1991 je Kos na konkretnih primerih analiziral, kako se lahko realizira sedanjost lirike, in s tem nakazal tipologijo, ki jo je strnjeno predstavil v *Liriki*.

V drugem poglavju *Lirike* Kos obravnava delitve lirike, pri čemer izhaja iz razlike med tipologijami in klasifikacijami. Medtem ko so členi v tipologijah v logičnih, največkrat protivnih razmerjih, in tvorijo zaprt sistem, ker so izpeljani iz enega samega deduktivnega načela, so klasifikacije odprto zaporedje členov, ki so pridobljeni po empirično-induktivni poti in jih je mogoče poljubno dopolnjevati in prerazporejati. Tipologije so postavljene na raven notranje in zunanje forme;

3 Z vprašanjem, v kakšnih različicah se lahko realizira sedanjost lirike in kako se iz njih oblikujejo posamezni tipi lirske poezije, se Kos ukvarja že v razpravi »Problem časa v slovenski liriki«.

klasifikacije se dogajajo na vsebinski ravni; na ravni izvora, funkcije in recepcije pa so možne tako tipologije kot klasifikacije. Med klasifikacije sodi tudi delitev na lirske zvrsti in oblike, vendar je obravnavana v posebnem poglavju, ker razvrščanje poteka »na več ravneh hkrati: včasih samo po notranji in zunanji formi, drugič tudi z upoštevanjem motivnih in tematskih značilnosti« (Kos, 1993, 60).

Notranjeformalne tipologije obsegajo dva ali tri člene, ki so načeloma mogoči v vseh obdobjih. Prvi poskus ahistorične tipologije je nastal v obdobju romantike in obsega dva člena, čustveno in miselno liriko. F. T. Vischer je med prvimi uvedel tričleno tipologijo, v kateri je mogoče prepoznati znano delitev na čustveno in miselno liriko, dodan pa je tip stopnjevane čustvenosti. »S tem je bil ustvarjen tipološki sestav, ki so ga pozneje na zahtevnejši ali popularnejši ravni razvijali številni teoretiki, vse do najnovejših, kot sta bila E. Staiger in W. Kayser; vendar tako, da so tričlenost včasih kombinirali s preprostejšo dvopolnostjo« (62). Kayser je v svoji tipologiji, ki je postala ena največkrat uporabljenih ali citiranih, uporabil pojme iz Staigerjeve slogovne tipologije: lirsko poimenovanje postavlja lirski subjekt v epično držo nasproti predmetu; lirsko nagovarjanje je po svojem načinu dramatično, ker sta subjekt in svet v nekakšnem spoprijemu; pesemski govor pa izhaja iz čiste notranjosti in je lirski v pravem pomenu besede. Po Kosovem mnenju je veljavnost Kayserjeve tipologije »omejena na tradicionalne oblike lirske poezije, pa še za te je preveč shematična« (65). Kritičen je tudi do tipologije Henryka Markiewicza, ki je preveč zapletena in hkrati preozka, da bi zajela vse različice lirike. Kos izhaja iz prepričanja, da temeljno usmeritev lirskih besedil določajo »pretežno čustvene ali racionalne sestavine, ne pa količina snovno-materialnih prvin sama na sebi, kar pomeni, da te ne morejo sestavljati posebnega lirskega tipa« (67). Čustvena in miselna poezija po njegovem mnenju nista temeljna, ampak skrajna tipa, saj vsaka lirska pesem nujno zaobjame obojne prvine. Rešitev vidi v sistemu, »ki bi ob skrajnih tipoloških možnostih obsegal še vrsto prehodnih tipov med njima, tudi mešanih ali sinkretičnih« (67). Ker svoje predloge preverja na konkretnem gradivu, se zaustavi ob vprašanju, ali bi v čustveno liriko lahko prištel tudi modernistična, na primer dadaistična in nadrealistična besedila,

v katerih ni več čustva ali razpoloženja v tradicionalnem pomenu besede, ampak samo še alogična asociativnost besed, predstav in pojmov. To bi bilo mogoče samo, če bi jih razumeli kot moderno

različico emotivno-afektivnega občutja, odprtega k nezavednemu, zato pa z racionalnostjo, skrčeno na najmanjši mogoči obseg. (68)

Kos čisto razpoložensko (čustveno) in čisto miselno liriko označi kot skrajnosti, ki sta mogoči samo teoretično. Posebna različica je čustveno-doživljajska lirika, ki zaradi refleksije in nazorno-predstavnih podob ni zgolj razpoložensko. Pesnim z močnimi patetično-dramatičnimi potezami bi lahko »priznali status posebnega tipa; mogoča pa bi bila tudi nasprotna odločitev« (69), torej vključitev tovrstne poezije v čustveno ali celo miselno liriko, pač glede na prisotnost ustreznih prvin. V območju miselne lirike je dodatna različica refleksivna lirika. Njen predmet »niso objektivne splošnosti, ampak subjektivni svet, ki ga ta lirika reflektira« (69). Poglavje se konča z opozorilom, »da je potrebno pojme iz notranjeformalnih tipologij uporabljati zmeraj s primerno opreznostjo, da se ne bi znašli v nasprotju z empiričnim gradivom« (70).

Pojme, ki omogočajo motivno-tematske klasifikacije, Kos označi kot empirične, zgodovinsko spremenljive in zato brez večje znanstvene vrednosti, vendar meni, da so potrebni, ker omogočajo pregled nad gradivom. Ob tem opozori, da razmejitev med motivno ali tematsko določenostjo pojmov pogosto ni dovolj jasna, in kot primer dvoumnega izraza, ki lahko označuje tako motive kot temo, navede ljubezensko liriko. Pojem osebnoizpovedna lirika se mu zdi problematičen, ker »dobi trden smisel samo, če so v besedilih, ki jih zajema, otipljivo zaznavni motivi in teme, ki se jih dá razumeti tako, kot da kažejo na realno avtorjevo osebo, njeno biografijo, značaj in doživljaje« (72). Osebnoizpovedna poezija brez avtorskega subjekta po Kosovem mnenju ni mogoča. Ker se individuum oblikuje v subjekt (dobi enkratno osebnostno jedro) šele v novem veku, je pojem historično omejen. Problematici se mu zdijo tudi motivno-tematski pojmi, katerih pomen ni natančno opredeljen, in kot primere obravnava filozofsko, religiozno in politično liriko.

Delitve lirike na večje skupine besedil po njihovem izvoru, okoliščinah nastanka, načinu izvajanja, socialni funkciji, distribuciji in sprejemu pri bralcih so po Kosovem mnenju sociološko obarvane, njihov pomen pa je po navadi historično omejen. Teoretično utemeljenih tipologij je malo, njihova vsebina je pogosto neprecizna. Tak primer sta dvojici ustna in pisna lirika ter ljudsko in umetno pesništvo. Delitve po funkcijsko-receptijskih vidikih so primeri

empiričnih klasifikacij; imena so prevzeta »večidel po socialnih okoljih, slojih, stanovih, poklicih in ustanovah socialnega življenja, tudi po starostni lestvici in spolni razliki;« ahistoričen pomen lahko pridobijo pojmi z »biološko-psihološko konstitucijo« (76). V nekaterih funkcijsko-recepcijskih delitvah je poudarek bolj na avtorju (npr. trubadurska lirika), v drugih bolj na sprejemniku, lahko pa je obseženo oboje, kot v pojmu viteška lirika. Kos opozori tudi na nejasno mejo med funkcijsko-recepcijskimi in motivno-tematskimi določili za oznake, kot so trubadurska, viteška, kmečka, proletarska, meščanska lirika.

Zunanjeformalne tipologije delijo liriko po treh vidikih: zunanji zgradbi, jezikovnem slogu ali ritmični oblikovanosti. Zunanja zgradba zajema obseg besedil; v liriki je po tem kriteriju mogoče razlikovati naslednje tipe: posamezna pesem, pesemski cikel, lirski pesnitev. Kosov pridržek je, da cikel določa tudi notranja forma besedil. Za delitev po jezikovnem slogu »manjkajo literarni teoriji potrebni pojmi in oznake, iz katerih bi bilo mogoče izdelati tipološke kategorije« (78–79). Najbolj običajna zunanje-formalna tipologija je delitev lirike na »‘poezijsko’, oblikovano v verzih ali vezani besedi, in na prozno« (79). Delež proze v liriki je razmeroma majhen, vanj spadajo krajše zvrsti z lirsko notranjo zgradbo (npr. pesem v prozi), pa tudi daljše pripovedne in dramske oblike. Prehodno območje med verzno in prozno liriko je obsežno, vanj spadajo predvsem pesmi, napisane v svobodnih verzih, in številne različice ritmizirane proze. Ritmično-formalna tipologija je najvažnejša med zunanjeformalnimi, vendar Kos tudi ob njej opozori na odprta vprašanja, saj ugotavlja, da v moderni literarni teoriji »še ni popolnoma opredeljena razlika med verzom, polverzom, številnimi različicami svobodnega verza, ritmizirano in pa čisto prozo« (80).

Zadnje poglavje v *Liriki* obravnava klasificiranje lirike s pojmi za zvrsti in oblike. Kos ugotavlja, da je tovrstna delitev starejša od samega pojma za lirsko poezijo, saj je nastala že v grški poetiki. Antične klasifikacije so bile podlaga za renesančne, baročne in klasicistične. Romantični teoretiki so jim dodali pojme za zvrsti in oblike, ki so se izoblikovale v Orientu, srednjem veku, renesansi, baroku in predromantiki; po romantiki pa je bilo malo bistvenih dopolnitev. Razliko med lirskimi oblikami in lirskimi zvrstmi Kos utemelji s pomočjo pojmov notranja forma, zunanja forma in vsebina. Za lirske oblike je bistvena lirski notranja forma, ob njej ima vsaka oblika posebno zunanjo formo, medtem ko

vsebinsko (motivno-tematsko) ni določena. Lirske zvrsti so opredeljene predvsem motivno-tematsko, pa tudi z notranjo formo, ki mora biti tudi pri njih lirski; zunanja forma je lahko določena, vendar to ni nujno. V historičnem pregledu, ki sega od antike preko Orienta in srednjega veka v novi vek, so predstavljene značilnosti najpomembnejših lirskih zvrsti in oblik. Med tipično novoveške pojave Kos šteje doživljajsko pesem, ki nastane neposredno iz avtorjevega doživetja, in razpoložensko pesem, ki se je razvila iz prve po letu 1800 in je posebna v tem, da ne predstavlja toliko »doživljajski potek, ampak razpoloženje subjekta« (102). Čeprav Kos obe pesmi opredeli vsebinsko in ne po zunanji formi, meni, da sta zaradi mnogovrstne tematike bolj lirski obliki kot zvrsti. Ob tem velja opozoriti, da pojma razpoloženska in doživljajska lirika obravnava tudi v okviru notranjeformalnih tipologij. Kot zanimivost naj omenim, da Kos k liriki prišteje tudi konkretno pesem, za katero ugotavlja, da je »zadnja nova lirski oblika, ki je je ustvarilo 20. st.« (106). Njegov argument je, da je takšno besedilo lirsko »samo še v svoji pomenski plasti, ki pa ni več edina plast konkretne pesmi« (106).

Kosovo teorijo lirike lahko razumemo kot velikopotezen in tudi v mednarodnem prostoru edinstven odgovor na pomisleke, ali je liriko sploh mogoče definirati.⁴ Gre za premišljen sistem, ki se naslanja na romantično tradicijo, vendar upošteva modernejšje poglede. Kos definira liriko s pomočjo treh premis: 1) Lirski subjekt kot izvor govora se vrača k sebi na način, da je lirski realnost njegova zrcalna slika. 2) Za posebno sestavo lirski resničnosti je značilna prevlada čustvenih in miselnih prvin. 3) Čas lirike je sedanjost, ker lirski resničnost obstaja sočasno z govorom o njej. V vseh treh točkah izstopa pojem lirski resničnost, vendar Kos kot nepogrešljivega za teorijo lirike obravnava lirski subjekt. Z doslednim poudarjanjem, da lirski subjekt ni nujno, lahko pa je tudi avtorski, se odmakne tako od romantičnih kot tudi od modernejših teorij. Medtem ko prve subjekt govora izenačijo z avtorjem in ga druge obravnavajo kot fiktivno osebo, Kos ponudi sintezo obeh pogledov. Da bi njegov teoretski model ustrezal tudi modernistični liriki, vanj pritegne še neosebni lirski subjekt, s katerim se sicer ne ukvarja toliko kot z osebnim. Prav razplatenost osebe lirski subjekta je točka, v kateri se Kosova teorija lirike (kljub jasni nameri po definiranju) močno približa sodobnim pogledom, ki ne ponujajo definicij, ampak liriko opisujejo s pomočjo prototipskih lastnosti.

4 Za opustitev takih poskusov se je mdr. zavzel René Wellek v *Discriminationes*.

Literatura

- Kos, Janko, 1983: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Kos, Janko, 1991: Problem časa v slovenski liriki. *Slavistična revija*. 39/1. 1–14.
- Kos, Janko, 1992: Pojem lirike in slovenski literarni razvoj. *Primerjalna književnost*. 15/1. 1–12.
- Kos, Janko, 1993: *Lirika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Literarni leksikon, zv. 39).
- Pavlič, Darja, 2021: Dogodki v novejši slovenski liriki: trije primeri. V: *Slovenska poezija. Obdobja 40* (ur. Pavlič, Darja). Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 31–38.
- Veyne, Paul, 1992: *Rimska erotična elegija*. Ljubljana: ŠKUC in Filozofska fakulteta.
- Wellek, René, 1970: *Discriminationes: Further Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press.