

UDK 22.0:886.3.09

Janko Kos

Filozofska fakulteta, Ljubljana

PROBLEM ČASA V SLOVENSKI LIRIKI

Razprava izhaja iz pojmovanja, nastalega in utrjenega že v tradicionalni literarni teoriji, da je čas lirске poezije sedanjost; nato pa to pojmovanje notranje razčleni in nakaže različne možnosti za časovno zgrajenost lirskih besedil. Na tej podlagi raziskuje slovensko liriko od V. Vodnika do G. Strniše, da bi se pokazalo, kakšne časovne oblike je realizirala ta lirika in kako si sledijo v razvojnem zaporedju.

The study takes up the conception, originated and entrenched in the traditional literary theory, that the time of lyric poetry is the present time; it proceeds with an internal analysis of this conception and points at the various possibilities of the temporal structure of a lyric text. Using this as background it investigates the Slovene lyric poetry from Valentin Vodnik to Gregor Strniša to reveal what temporal forms, and in what evolutionary sequence, were realized in these lyrics.

Vprašanje o tem, kako je s časom v liriki – ali natančneje, katera časovna razsežnost je zanjo bistvena, je postalo za slovensko literarno teorijo zanimivo šele v zadnjih letih, čeprav ga je tradicionalno pojmovanje lirike poznalo že od svojega začetka v romantični dobi in ga že tudi bolj ali manj ustrezno opredelilo. Ko je F. Schlegel v letih 1797–99 postavil prvič liriko ob epiko in dramatiko kot eno od temeljnih literarnih vrst, jih še ni primerjal na časovni ravni.¹ Res sta že pred tem, leta 1797, Goethe in Schiller v spisu *Über epische und dramatische Dichtkunst* trdila, da epik predstavlja dogodke kot nekaj popolnoma preteklega, dramatik pa kot sedanje, vendar sta pri tem mislila na epe in drame, ne pa na splošne pojme pripovedništva ali dramske umetnosti; lirskih besedil v tej zvezi sploh še nista omenjala, in če bi jih, bi seveda ostalo odprto, kakšno časovno razsežnost bi jim lahko pripisala. Zdi se, da je prvi določil čas lirike Schelling v predavanjih *Philosophie der Kunst* (1803), ki so izšla šele 1859 – tu je epiko zapisal preteklosti in lirsko pesem sedanjosti. Dokončno je časovno shemo za vse tri vrste izdelal Jean Paul v delu *Vorschule der Aesthetik* (1804), vendar šele v drugi izdaji leta 1813. Tu je ugotovil, da epika predstavlja dogajanje, ki se razvija iz preteklosti, drama dejanje, ki se širi v prihodnost, lirika pa čustvo, omejeno v sedanjost. Odtlej je v tradicionalni teoriji lirike, kot jo je ustvarila romantična doba, veljalo za samoumevno, da se lirska besedila govorijo v posebnem časovnem modusu sedanjosti, v nasprotju s pripovedništvom in dramatiko, ki sta naravnana v preteklost oziroma prihodnost. Tako je mislil tudi Hegel, ko je liriki posvetil natančnejšo

¹ Za splošen pregled evropskih teorij o liriki je mogoče primerjati delo H. Wiegmann a n n a *Geschichte der Poetik* (Stuttgart, 1977), predvsem pa razpravo R. Wellck a *Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis*, objavljeno v knjigi *Discriminations* (New Haven – London, 1970), namenjeno polemiki z E. Staigerjem in K. Hamburger. Med najnovejšimi deli se s problemom »lirske pesmi«, vendar ne lirike kot take, ukvarja knjiga *Das lyrische Gedicht* D. Lampinga (Göttingen, 1989).

analizo v svojih predavanjih o estetiki (*Vorlesungen über die Aesthetik*, 1835–38); tu je času v liriki namenil sicer samo bežno oznako, v tem smislu, da se v lirskih besedilih duhovna vsebina pojavlja ne kot zunanja realnost, ampak kot »sedanjost in resničnost v subjektivni čudi (Gemüt)«, kar bi pomenilo, da je čas lirike predvsem in samo sedanjost.²

To pojmovanje se je kot najprimernejše ohranjalo skozi ves nadaljnji razvoj literarnoteoretičnih pojmov in je veljavno še danes. Omajati ga nista mogla niti oba odločilnejša poskusa E. Staigerja in K. Hamburger, da bi spremenili tradicionalno shemo temeljnih literarnih vrst. Staiger je v knjigi *Grundbegriffe der Poetik* (1946) namesto lirike, epike, dramatike uvedel pojme lirični, epični in dramatični slog, pri čemer je epičnost povezal s sedanjostjo, dramatičnost s prihodnostjo, liričnosti pa kot poglavitno časovno razsežnost pripisal »preteklost«, ki pa je bolj podobna nekakšni brezčasni »sedanjosti«, obseženi v trenutku, ki še ne pozna časovnega razmika med subjektom in objektom.³ Hamburgerjeva je v knjigi *Die Logik der Dichtung* (1957) epiki in dramatiki, ki da sta »mimetični« ali »fiktionalni«, postavila nasproti liriko kot »eksistencialno« literarno vrsto, kar je pomenilo, da gre v lirskih besedilih za dejansko resničnost subjekta, njegovih izjav in tudi časa. S časovno razsežnostjo lirike se sicer ni ukvarjala posebej, vendar se zdi, da ji je to bila vsekakor predvsem sedanjost, v katero sta kot realna časovna modusa vpleteni tudi preteklost in prihodnost.⁴

Po vsem tem se mora razpravljanje o času lirike – bodisi da se z njim problemsko ukvarja literarna teorija ali ga historično raziskuje literarna zgodovina – slej ko prej opreti na tezo, da je pravi lirski čas sedanji, ne pa pretekli, ki pripada pripovedništvu, ali prihodnji, v katerega po besedah Jeana Paula, pa tudi po Staigerjevi shemi teži dramatika. Seveda se na obeh ravneh izkaže, da je časovna razsežnost lirskih besedil precej bolj večstranska in v sebi razčlenjena, kot pove tradicionalna formula o sedanjem času lirike – na literarnoteoretični ravni je potrebno natančneje opredeliti, kaj je pravzaprav »sedanjost« lirskega časa in z ozirom na kaj se določa; na literarnozgodovinski ravni pa je mogoče v razvoju evropske in posebej še slovenske lirike odkrivati vrsto zelo različnih postavitev lirske sedanjosti, različnih glede na literarna obdobja, smeri in stile, ki šele kot celota zaokrožujejo podobo lirskih časovnih struktur.

Z literarnoteoretičnega stališča je problem časa v liriki ta, da obstajajo v nji različne časovne ravni in da nastaja sedanjost, ki naj bi bila za lirska besedila temeljna, šele iz zapletenega razmerja med njimi. Podobno kot epska in dramska dela je tudi liriko mogoče razčleniti na troje temeljnih sestavin – tu je najprej lirski subjekt, ki govori besedilo; iz njegovega govora nastaja posebna lirska realnost; in

² Heglovo omembo lirskega časa je najti v 3. delu njegove estetike (*Vorlesungen über die Ästhetik*, III., Reclam jun., Stuttgart, 1971, str. 201).

³ E. Staiger: *Grundbegriffe der Poetik* (Zürich, 1968), zlasti str. 51 isl.

⁴ K. Hamburger: *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 1957), str. 144 isl.

končno je tretji člen lirskega besedila bralec ali poslušalec, ki sprejema subjektov govor in v njem govorjeno realnost. Vsaka teh treh instanc se dogaja na svoji posebni časovni ravni, pri tem pa se vendarle opira na drugi dve. Šele v tem kontekstu je mogoče ugotoviti, kakšna sedanost je za liriko bistvena. Temeljna razsežnost, iz katere nastaja časovni paralelogram lirike, je seveda čas bralca. Ta je dvoplasten – bralec je z ene strani empirična, zunaj besedila obstoječa oseba, ki bere tekst v toku svojega realnega, objektivnega, merljivega sedanjega časa; na to plast bralčeve sedanosti se opira čas njegovega subjektivnega, modalnega branja, ki ne izvira iz empirične bralčeve osebe, ampak pripada vlogi bralca, kakršno vsebuje in določa samo besedilo. Tudi ta čas je sedanji, saj teče vzporedno z realno sedanostjo bralčevega življenjskega položaja, vendar se z njo ne sklada, ampak poteka po svojih posebnih, od besedila danih zakonih. Na drugačno raven je postavljen čas lirskega subjekta, ki govori besedilo. Bralec njegov govor sprejema sicer tako, kot da poteka vzporedno z njegovo bralno sedanostjo, vendar se hkrati bolj ali manj jasno zaveda, da je ta govor že nekaj preteklega, zlasti če gre za besedilo, ki po vsebini, obliki in posebej še z jezikom opozarja na svojo historičnost. Sedanost lirskega subjekta je s tega stališča navidezna in fiktivna.

Z vsem tem se časovna sestava lirskega besedila seveda še prav nič ne loči od časa v pripovedništvu, saj je tudi tam izhodišče časovne strukture realna bralčeva sedanost, nanjo se pa tako kot v liriki naslanja znotrajbesedilna sedanost njegovega branja; in navsezadnje je tudi s pripovednimi teksti tako, da njihov bralec dojema čas, v katerem govori pripovedovalec, kot navidezno sedanost, ki je v resnici že historična preteklost. To pa pomeni, da se razlika med časovnima strukturama lirike in epike odpre šele z razmerjem med časom govorečega subjekta in časom dogajanja, o katerem govori. Za pripovedovalca epskih del je realnost, ki jo ustvarja s svojim govorom, že preteklost; nasprotno pa lirski subjekt zmeraj govori o nečem, kar se dogaja hkrati z njegovim govorom. S stališča lirskega subjekta je čas realnosti, ki jo priklicuje s svojimi besedami, prava sedanost; ne pa seveda s stališča bralca, ki kot navidezno, fiktivno, po besedah R. Ingardna kvazirealno sedanost dojema ne samo čas govora, ki mu je izvor lirski subjekt, ampak tudi čas lirske realnosti, na katero se ta govor nanaša. Bistvena za liriko je sočasnost obojega, in ta sočasnost je tisto, kar se imenuje sedanji čas lirike.

Iz takšnega zornega kota se potrjuje tradicionalna teza o tem, da je pglavitni čas lirskih besedil sedanost. Z njeno pomočjo je mogoče natančneje razločevati med lirskimi in epskimi besedili tudi takrat, kadar se zdi opredelitev kake zvrsti ali oblike – na primer balade, vložne pesmi ali pa predmetne pesmi (Bildgedicht) negotova.⁵ V teh primerih se zdi odločilno, ali je realnost, o kateri se v delu govori, s stališča govorečega subjekta nekaj sedanjega ali pa je pretekla, od njegovega

⁵ Ustrezni prevod za nem. Bildgedicht bi bil pesem podoba; predmetna pesem je primerna toliko, kolikor gre pri takšni obliki zmeraj za podobo določenega predmeta (slike, kipa, pa tudi živega bitja, nazadnje celo situacije in prizora).

govornega časa ločena z večjim ali manjšim razmikom. Toda vse to so za razumevanje časa v liriki že obrobna vprašanja, poglavitno ostaja vprašanje o tem, v kakšnih možnih različicah se lahko realizira sedanost lirike in kako se iz njih oblikujejo posamezni tipi lirske poezije. Za pojasnitev tako postavljenega vprašanja pa ne zadošča več splošna literarna teorija s svojimi spoznanji o bistvenih določilih lirike, ampak je treba njena dognanja o lirskem času prenesti na konkretno gradivo lirske besedil, kot so nastajala v posebnem zaporedju literarnega razvoja, obdobij, smeri in slogov. Pri tem se seveda izkaže, da so različni tipi časovnega sestava lirike v marsičem določeni prav z značilnostmi takšnih zgodovinskih obdobij. Verjetno se je lirska sedanost v razsvetljenski poeziji oblikovala drugače kot v romantični; v drugi polovici 19. st. spet drugače kot v pesmih nove romantike in simbolizma, še bolj seveda v modernističnih pesniških tokovih po prvi in drugi svetovni vojni. Skozi ta obdobja je potekal tudi razvoj slovenske lirike od J. D. Deva in V. Vodnika do generacij po letu 1950, zato se v njihovih delih dá slediti skoraj vsem možnim oblikam časa, ki strukturira liriko kot posebno literarno vrsto.

Prvo izrazito časovno sestavo je slovenski liriki podelil že V. Vodnik, predvsem s svojimi daljšimi pesmimi, kot so Zadovoljni Kranjec, Vršac, Ilirija oživljena ali pa Moj spominik. Ko bralec bere ta besedila, se seveda zaveda, da je za bralno sedanost govor njihovega lirskega subjekta že pretekkel, hkrati pa opaža, da je ta subjekt v posebnem časovnem razmerju do dogajanja, o katerem pripoveduje. V Zadovoljnem Kranjcu in Iliriji oživljeni, ki sta vložni pesmi, govori fiktivni lirski subjekt, medtem ko je v Vršču in Mojem spominiku subjekt bolj ali manj avtorski. Razlika med temi besedili je še v tem, da v Zadovoljnem Kranjcu in Vršču gramatikalno prevladuje sedanjik, medtem ko se v drugih dveh v obilni meri pojavljata tudi preteklik in prihodnjik, vendar nikoli ne prevladata, saj se na odločilnih mestih obrneta v uporabo gramatikalnega sedanjega časa. Podrobnejši pregled razmerja med temi rabami kaže, da je pri Vodniku pretekli čas zmeraj uvod v sedanjega, prihodnji pa njegovo nadaljevanje. Toda odločilna je predvsem časovna razsežnost sedanjosti, o kateri govori Vodnikov lirski subjekt, in pa mesto, ki v nji pripada subjektovemu govoru. Vse štiri pesmi pojejo o času, ki je sedanji v tem smislu, da še traja ali pa se neprestano ponavlja, sega nazaj v preteklost in se nadaljuje v prihodnost. Lirski subjekt se umešča v takšno trajno ali ponavljajočo se sedanost kot člen njenega trajanja, sedanost subjektovega govora je samo točka na premici neprestane ali ponavljajoče se sedanjosti. Zato sedanji čas, v katerem govori Vodnikov lirski subjekt, ni zares konkreten, trenuten »zdaj«, ampak je splošna, abstraktna sedanost, o kateri lahko ta subjekt govori daljši čas, neprestano ali ponovno. To velja zlasti za Zadovoljnega Kranjca, kjer je postavljenost govorca v neprestano navzočo sedanost, ki traja in se ponavlja iz preteklosti v prihodnost, izhodišče za abstraktno, splošno in v tem smislu atemporalno sedanost njegovega govora. V Vršču je govor lirskega subjekta pogojen sicer z njegovo konkretno navzočnostjo v gorskem okolišu, vendar je ta navzočnost mišljena kot neomejena iterativnost, omogoča jo trdna, trajna, zunaj spreminjajo-

čega se časa obstojna stvarnost narave, pokrajine in zemeljskih oblik. V Iliriji oživiljeni je govor »Ilirije« večidel obrnjen v preteklost, na koncu tudi v prihodnost, iz tega spominskega obnavljanja pa je očitno, da je temelj dogajanja v pesmi neprestano trajajoča sedanjost. »Ilirija« kot lirski subjekt pesmi govori o preteklosti lahko zato, ker je v nji neprestano navzoča kot v svoji atemporalni sedanjosti. Časovna razsežnost Mojega spominika je časovno ožja, saj se skozi zarisuje Vodnikovo konkretno življenje, začenši z rojstvom in prvimi otroškimi vtisi, vendar je središče pesmi v sedanjosti, iz katere nam subjekt govori; ta sedanjost ni trenutna, pa tudi ni omejena v en sam življenjski položaj; konec pesmi jo podaljša v neomejeno prihodnost, kar pomeni, da je trajna in v tem smislu atemporalna.

Medtem ko bi časovnost Vodnikovih pesmi kazala na povezave z razsvetljenko podobo sveta, njenim racionalizmom in empirizmom, dobiva v Prešernovi liriki problem časa drugačne poteze. Te so od pesmi do pesmi sicer različne, tako da bi v njih lahko odkrili več različic istega tipa, vendar se ob teh dovolj razločno odkrivajo vsem skupne značilnosti, ki so za Prešernovo oblikovanje časovnosti morda reprezentativne. Vsebuje jih že ena najkrajših Prešernovih lirskih pesmi Prosto srce.

Sem dolgo upal in se bal,
slovó sem upu, strahu dal;
srcé je prazno, srečno ni,
nazaj si up in strah želi.⁶

Časovna sestava pesmi je večplastna: najprej govori o trajajočem stanju, ki je s stališča lirskega subjekta že preteklo, nato se premakne k enkratnemu dogodku, ki je prav tako že preteklost, konča pa s trajajočim stanjem v sedanjosti subjektovega govora. Težišče časovne strukture je v sedanjem času, ki pa je drugačen od Vodnikovega – pri Prešernu ne gre za sedanjost, ki bi se širila neomejeno v preteklost in prihodnost, ampak za stanje, ki je enkratno, povezano s konkretnim »doživetjem« in obstojno samo v njem, kar seveda pomeni, da je z njim tudi omejeno in torej ni atemporalno. Z nekaj spremembami se takšna časovna struktura vrača v drugih Prešernovih pesmih, v zgodnjih ali poznih, v takšnih z avtorskim lirskim subjektom kot tudi v vložnih pesmih, kjer je subjekt fiktiven. V Mornarju ali Nezakonski materi je časovno zaporedje dopolnjeno tako, da se teksta začneta v neposredni sedanjosti subjektovega govora, se obrneta nato k pripovedi o preteklih dogodkih, nazadnje se vrneta nazaj v sedanjost. Iz teh in drugih primerov je razvidno, da je za Prešerna sedanjost rezultat preteklosti, ki lahko poteka skozi več stopenj in se včasih zaokroža v pravcato »zgodbo«; sedanjost, v katero preteklost rezultira, pa ni splošna, abstraktna, trajajoča ali ponavljajoča se sedanjost Vodnikovega tipa, ampak je enkratna sedanjost subjektovega »doživetja«, zato je obstojna samo znotraj tega doživetja, z njim omejena in

⁶ Cit. po izdaji: France Prešeren, *Zbrano delo*, 1. knjiga (Ljubljana, 1965), str. 7.

najbrž tudi minljiva. To velja tudi za tiste Prešernove lirske pesmi, ki govorijo zgolj o sedanjosti, brez retrospektiv v preteklost ali razvijanja njenih zaporednih stopenj. Ko se v pesmi *Pod oknam* lirski subjekt s prošnjami in bolečinami bliža svoji ljubljeni, je sedanjost njegovega govora sočasna s sedanjostjo konkretnega položaja, o katerem govori, in s tem skoraj prava »čista« sedanjost, brez elementov preteklega časa. Pa tudi takrat, kadar dobi ta sedanjost obliko daljšega trajanja ali večkratnega ponavljanja, to ni abstraktna, splošna, atemporalna sedanjost, kakršno oblikuje Vodnikova poezija, ampak je zmeraj določena s konkretnim doživetjem, omejenim v sklenjen izsek »doživetega« sedanjega časa. Tega tipa je večina pesmi v *Sonetih nesreče*, na primer sonet *Življenje ječa*, čas v nji rabelj hudi, kjer so trditve prve kitice na videz atemporalne, označujoče splošno, zmeraj enako in trajno sedanjost, a se v nadaljnjih kiticah izkaže, da gre predvsem za neposredno, enkratno sedanjost subjektovega doživetja smrti, ki ni veljavno za katerikoli čas, ampak za subjektov doživljajski »zdaj«.

Prešernova lirika pozna še drugačne, včasih zapletene različice takšnega časa. V pesmi *Kam?* uvaja časovno perspektivo celote prva kitica z verzoma:

Ko brez miru okrog divjam,
prijatljji prašajo me, kam?⁷

Sporočilo kitice bi bilo mogoče razumeti v tem smislu, kot da gre za enkratno dogodek, ki bi seveda kot tak moral biti že pretekkel. Vendar je verjetnejša razlaga, da misli avtorski subjekt na dogodek, ki se v sedanjosti ponavlja, seveda ne v neomejeni abstraktni sedanjosti, ampak v tej, ki traja, dokler traja doživetje, ki jo napolnjuje in o katerem natančneje spregovorijo besede »prijateljem«, citirane v nadaljevanju pesmi. Spet se izkaže, da je časovna struktura Prešernove lirike postavljena v sočasnost subjektovega govora in dogajanja v lirski realnosti, o kateri govori; ta ni atemporalna v pomenu trajajoče sedanjosti, ki sega daleč v preteklost in se širi v prihodnost, ampak je zožena na doživljeni izsek konkretnega časa, ki je temporalen; ni pa še trenuten v pravem smislu, saj zavzema dlje trajajoče doživetje, ki se je začelo že pred subjektivim govorom in bo po njem še trajalo, vendar ne neomejeno. To je razvidno zlasti iz dejstva, da položaj lirskega subjekta v Prešernovih pesmih večinoma ni podrobno določen niti s časom niti s prostorom; izjema so njegove vložne pesmi in pa pesem *Pod oknam*, ki bi jo bilo mogoče razumeti kot vložno. Vendar je tudi za te pesmi značilno, da so natančneje opredeljene predvsem s prostorom, v katerem subjekt govori, medtem ko bi lahko čas njegovega govora razumeli ne kot čisto enkratno, trenutno sedanjost, ampak kot ponavljajočo se in večkratno.

S temi omejitvami je mogoče časovno strukturo Prešernove lirike v nasprotju z Vodnikovo imenovati romantično-klasično. Na tej ravni se čas slovenske lirike

⁷ N. d., str. 17.

oblikuje tudi po Prešernu do moderne, kar je v skladu s pretežno postromantičnim in ob prelomu stoletja novoromantičnim sestavom te lirske poezije. Ker pa se v nji romantična podoba sveta spreminja, pogloblja in intenzivira, se to pozna tudi njeni časovni oblikovanosti, ki se v primerjavi s Prešernovo še bolj približuje konkretnemu, doživljenemu sedanjiku ali pa se od njega odmika v nanovo občuteno atemporalnost. Najzanimivejši so ti odmiki pri S. Jenku, ki pozna obe različici. Med njegovimi ljubezenskimi pesmimi zbudajo pozornost zlasti tiste, ki so gramatično v celoti napisane v pretekliku, na primer pesem *Pred durmi* ali pa prva pesem iz cikla *Obujenke* (*Slabo sveča je brlela*). Medtem ko se v Prešernovih pesmih lirska »pripoved« o preteklih dogodkih na koncu znajde v sedanjosti, se v teh Jenkovih besedilih začne in konča v preteklosti. Na videz je s tem porušeno temeljno lirsko pravilo, da lirski subjekt govori o nečem, kar je sočasno z njegovim govorom in v tem smislu živa sedanjost. Vendar pa je tak samo videz, Jenko s prenosom celotne pesmi v preteklost doseže ravno nekaj nasprotnega – pretekli dogodek mu oživlja v spominu, ta spomin je pa čista spominska sedanjost in ne več dalj časa trajajoče doživetje, o katerem govori praviloma Prešernova pesem. Takšno neposredno, zgolj v času spominjanja trajajočo sedanjost dosega Jenko še na druge načine, večidel z ravno nasprotnimi sredstvi od Prešernovega podaljševanja preteklosti v sedanji čas. V pesmi *V travi* Jenko razmerje med preteklostjo in sedanjostjo obrne: pesem se začneja z orisom večernega razpoloženja v sedanjiku, vendar se v drugi kitici, napisani v pretekliku, izkaže, da gre pravzaprav za doživetje v preteklosti in da je pesem samo spominska oživitvev nekdanjega doživetja; s tem se čas pesmi skrči na sedanjost, trajajočo s samim govorom. S tem ni rečeno, da v Jenkovi liriki sploh ni najti tistega tipa trajnejše sedanjosti, ki ga je izoblikoval Prešeren; pač pa je zanjo bolj bistven opisani premik k trenutni, konkretniji sedanjosti, ki se ujema s časom subjektovega govora.

Z druge strani pozna Jenkova poezija številne primere lirskega govora o času, ki ga ni mogoče razumeti drugače kot neprestano trajajočo ali ponavljajočo se in v tem smislu atemporalno sedanjost. Takšno časovno razsežnost je mogoče najti zlasti v ciklu *Obrazi*. V drugi pesmi cikla toži lipa nad neizbežno smrtjo, ki jo od znotraj razžira; v peti se govoreči subjekt pogovarja s soncem in zvé za usodo vsega živega; v sedmem se ob pogledu na razvaline zavé minljivosti vsega človeškega, v desetem objokuje mati hčerino smrt, v enajstem prisluškuje pesnik ljubezenskemu sanjarjenju kamnov; v trinajstem »obrazu« gre za podobo sredi tujega sveta samorasle breze, v štirinajstem za pogovor zaljubljenega vrabčjega para in v šestnajstem za primerjavo med ponižno delavnostjo mravlje in ponosom višinskega orla. Vsaka teh podob je postavljena pred bralca tako, da jo vidi v času subjektovega govora, kot da gre za enkratno, konkreten dogodek ali položaj. Vendar je hkrati očitno, da je ta konkretna sedanjost več kot samo zaokrožen subjektov doživljaj v času njegovega govora, saj je v vsaki od opisanih situacij mogoče videti splošen vzorec za potek človekove usode. Pri tem ne gre za racionalno trajnost življenjskega sveta, o katerem govori Vodnik in ki je dejansko neodvisen od

posameznikovega doživljaja, sam na sebi stvaren in obstojen. Namesto tega se Jenku atemporalna sedanost kaže kot neprestano ponavljanje zmeraj istih doživljajev, katerih zaporedje je sicer določeno z veljavnostjo naravnih zakonov, njihova vsebina pa je zgolj subjektivna in s tem trenutna. Čas, o katerem govorijo te pesmi, torej ni v nasprotju s sedanostjo tistih Jenkovih pesmi, v katerih se mu je zgostila v konkretnost spominsko trenutnega doživetja, ampak je pravzaprav nanizanka takšnih doživetij v vračanje zmeraj enake sedanosti. Literarnozgodovinsko bi takšno podobo časa lahko razumeli kot ustrezno postromantični liriki, ki je romantično subjektivnost oslabilila s tem, da jo je podvrgla nepremagljivi sili stvarnega sveta.

Nedvomno se premiki v obravnavi lirskega časa sredi 19. stoletja najnazorneje izkažejo prav na primerih iz Jenkove poezije kot najbolj reprezentativne za ta čas. Vendar niso nič manj ilustrativne podobnosti pa tudi razlike, ki jih odkriva primerjava zelo oddaljenih besedil, na primer Prešernovih in Murnovih ali pa Levstikovih in Župančičevih, se pravi med »klasično« liriko prve polovice oziroma srede 19. stoletja in poezijo moderne. V obeh primerih je skoraj nujno, da se v časovni sestavi takó oddaljenih besedil pokažejo ne le razlike, ki jih povzroča menjava literarnih smeri, ampak tudi kontinuiteta, ki je posledica romantične pesniške tradicije in njenih razvojnih premen.

Prešernova pesem *Kam?* in Murnova *Ko dobrave se mračé* sta si podobni v tem, da obe začenjata svoj govor z orisom subjektovega položaja, postavljenega v sedanost z veznikom »ko«. V obeh gre za položaj, ki se lahko večkrat ponovi, njegov čas je torej ponavljajoča se sedanost. Podobnost je tudi v tem, da temu orisu sledi citat subjektovega govora, izrečenega vsakokrat, ko se zarisana situacija ponavlja. Murnova pesem se konča tako, da se iz citiranega govora vrne v oris začetne situacije, medtem ko v Prešernovi pesmi ta konec umanjka. Bistvena različnost obeh besedil se skriva v različni časovni strukturiranosti dogajanja, ki se sicer v obeh enako ponavlja, ne da bi bila ta iterativnost natančneje opredeljena. V Prešernovem primeru gre za dogodek, ki je moment dalj časa trajajočega doživetja – subjektovo srečevanje s prijatelji in pogovor z njimi sta izsek iz takšnega trajajočega stanja in s tem posebna oblika trajne sedanosti. Pri Murnu je subjektov samogovor vezan na položaj nočne osamljenosti, sočasen z njo in torej omejen na konkretno trenutnost. Hkrati je pa doživljaj, o katerem govori Murnov subjekt, trajnejši in stalnejši od dogajanja v Prešernovi pesmi, ki zajema enkratno ljubezensko doživetje – Murnu gre za splošno stanje subjekta, njegovo usodo in eksistenco, ki časovno ni omejena, ampak se lahko neprestano ponavlja; to pomeni, da gre za »trenutke«, ki so obenem momenti »večnosti«. Sedanost Murnove pesmi je konkretna trenutnost, kar ustreza novi romantiki, obenem pa je abstraktno atemporalna, kar bi kazalo na simbolistično časovnost. S tem se potrjuje, da pesem *Ko dobrave se mračé*, verjetno pa še mnoge druge Murnove pesmi, spada na prehod iz neoromantične v simbolistično poezijo.

Razumljivo je, da bodo razlike med časom Levstikove pesmi *Dve otvi in*

Župančičevega *Zvečer* manjše od teh, ki ločijo Murna od Prešerna. Obe sta napisani na isti motiv in tudi podloženi z enako témo, zato bodo rezultati primerjave še toliko bolj značilni. Levstikova pesem je v primerjavi s Prešernovimi že očitni primer »samotne« doživljajske lirike, katere čas je praviloma trenutna sedanjost. Prav to velja tudi za Župančičevo besedilo, to pa je razlog, da je razlika v njuni časovni perspektivi zelo majhna in opazna le v podrobnostih. V obeh tekstih govorita subjekta o nečem, kar je bolj ali manj sočasno z njunim govorom, če že ne kot realen dogodek, pa vsaj kot spominska predstava. Levstik začne svojo »zgodbo« o dveh pticah tako, da njun prilet na jezero predstavi kot trenuten dogodek, ki se v hipu spremeni v preteklega; nadaljuje ga trajnejše dogajanje, tj. njuno mirno plavanje po jezeru, in na to se naveže subjektov govor o lastnem zunanem in notranjem položaju, ki je statično dogajanje v sedanjosti, ne sicer v obliki daljšega trajanja, gotovo pa kot stanje, ki časovno presega trenutek samega govora. V Župančičevi pesmi *Zvečer* so faze skoraj enakega dogajanja razvrščene drugače: najprej pesem zariše podobo mirujočega zunanjega sveta kot trajajoče sedanjosti; vanjo se z létom dveh ptic vključi hipen dogodek, ki se pa že v trenutku svoje izvršitve spremeni v preteklost; hkrati z njim se v subjektu sproži začetek novega hrepenenjskega stanja, ki se bo nadaljevalo še po izzvenu subjektovega govora. Iz takšne perspektive se obe pesmi pokažeta kot primer lirskega časa, v katerem se subjektov govor dogaja sočasno s časom lirske realnosti in se torej bliža modelu čiste, neposredne sedanjosti. Župančičeva pesem gre v postavljanju sočasnosti še za korak naprej; z razvrščanjem časovnih stopenj od trajajoče sedanjosti k njeni strnitvi v trenutek, ki ga subjekt registrira z vprašalnim stavkom, ne več z opisno izjavo, se nedvomno močno približa pesniškemu govoru, ki hoče biti sinhroniziran s potekom lirske realnosti, na katero se nanaša. Toda res je, da je ne doseže docela, saj se subjekt v koncu pesmi znajde na točki, ki sledi že nekaj časa trajajočemu stanju zunanjega sveta, sledilo pa ji bo novo stanje v samem subjektu, kar seveda pomeni, da njegov govor ni popolnoma izenačen s stanjem realnosti, o kateri govori, ampak ga ta presega.

Župančič je čisto lirsko sedanjost oblikoval v svojih pesmih s celo vrsto postopkov, od katerih so bili nekateri tradicionalni, čeprav prenovljeni, drugi pa inovatorski ali vsaj radikalnejši v izrabi že znanih modelov. V več pesmih je obnavljal postopek, ki ga je poznal že Prešeren, na primer v pesmi *Ukazi* – pesem se začne kot pripoved o preteklosti in se na koncu približa sedanjosti, v kateri se dogaja subjektov govor. Ta postopek je najti v Župančičevem sonetu *Pogled na Montmartre*, prvič objavljenem leta 1906 – pesem se začne s spominom na mladostno doživetje božjega groba, konča pa se podobno kot pesem *Zvečer* z vprašanjem, izrečenim v neposredni sedanjosti – v pesmi o Montmartru se subjekt obrača h Kristusu »zdaj«, tj. v trenutku, ko gleda pred sabo sijaj montmartrskih kupol. Razlika v uporabi enakega časovnega stopnjevanja pri Prešernu je očitna – v pesmi *Ukazi* čas polagoma iz preteklosti napreduje v sedanjost in je z njo v tesni vzročni zvezi, pri Župančiču je med preteklostjo in sedanjostjo vrzel, pravzaprav je

sedanjost nenadna obuditev že zdavnaj preteklega doživetja; poleg tega je v Prešernovi pesmi sedanjost trajnejše stanje, v Župančičevi pa trenutek, v katerega se zgosti doživetje, o katerem govori pesem kot o spominu na preteklost. S tem se Župančiču sedanjost spremeni v konkreten doživljaj, »tu« in »zdaj«, kot ga evocira subjekt v času svojega govora; drugače Prešeren, ko v sklepu Ukazov opredeli stanje, ki presega njegov govorni čas, saj sega nazaj v bližnjo preteklost in naprej v prihodnost.

Istega leta kot Pogled na Montmartre je bila prvič objavljena Župančičeva ljubezenska pesem Melanholija, ki uporablja nekoliko drugačen časovni vzorec. Pesem je v celoti izpisana v pretekliku; dogajanje v nji je minulosť, o kateri govori lirski subjekt kot o spominu, ki mu stopa pred duhovne oči v času njegovega lirskega govora. Postopek je isti, kot ga je uporabljal med prvimi Jenko, na primer v pesmi Slabo sveča je brlela. Navidezni umik iz sedanjosti v preteklost ima tudi pri Župančiču ravno nasproten učinek – ne distanca do nečesa zgolj preteklega, kar bi imelo epsko funkcijo, ampak spominska obuditev preteklega doživljaja, ki se spreminja v čisto, neposredno sedanjost subjektovega spominskega govora. V Župančičevem primeru se takšna perspektiva še stopnjuje, kajti medtem ko je v Jenkovi pesmi šlo za spominsko oživitev konkretnega dogodka v realni preteklosti, se Župančičeva Melanholija spominja nečesa, kar je bilo le duhovna vizija, privid in izmišljija. Prav zato v pesmi ni čisto jasna časovna razdalja, ki loči to vizijo od subjektovega sedanjega položaja; izključena ni niti možnost, da gre samo za navidezno preteklost, za nekaj, kar se je zgodilo v neposredni bližini subjektovega časovnega položaja. Tudi s te strani se torej v Župančičevi uporabi tradicionalnih časovnih perspektiv kaže težnja, približati čas subjektovega govora času govorjene realnosti in s tem ustvariti vtis njune neposredne sočasnosti. V tej smeri je Župančičeva lirika razvila še druge, manj tradicionalne, včasih izrazito inovacijske postopke, ki jih smemo imeti za bistven prispevek slovenske moderne k časovnim strukturam lirske poezije. Reprezentativen primer takšnih postopkov je ustvaril v pesmi Z vlakom iz leta 1904. Besedilo je napisano v menjavi preteklega in sedanjega časa, vendar tako, da prevladuje sedanjik, pa ne samo gramatikalno, ampak tudi po svojem pomenu za časovno strukturo celote. Lirski subjekt govori o potovanju »z vlakom« tako, kot da se podobe, ki jih razvršča v pesem, prikazujejo v njegovi zavesti v času samega potovanja, ali morda celo tako, da je pesem njegov notranji samogovor, v katerem sproti beleži predmetnost, nanjo reagira in jo poetično razlaga. Ob takšnem razumevanju besedila bi bila upravičena domneva, da je Župančič z njo ustvaril že pravi primer čiste lirske sedanjosti kot popolne sinhronizacije subjektovega govornega časa s časom govorjene lirske realnosti. Vendar je zoper takšno razlago mogoč tudi ugovor, da realnost pesnikovega potovanja »z vlakom« v pesmi ni predstavljena kot zares enkratno doživetje konkretne sedanjosti, ampak jo je potrebno razumeti kot nekaj večkratnega, kar torej ni prava trenutna, ampak ponavljajoča se, s tem pa atemporalna sedanjost. Zdi se, da sta v pesmi Z vlakom obe časovni perspektivi enako udeleženi, kar pa ni

presenetljivo, saj bi širša analiza časa v moderni liriki 20. stoletja pokazala, da se je ta poezija z ene strani nagnila v dosledno realizacijo trenutne sedanjosti, z druge pa v abstraktno atemporalnost, veljavno tako za subjektov »zdaj« kot za vse mogoče pretekle ali prihodnje časovne položaje.

Prva možnost se je v slovenski liriki 20. stoletja najprej zares dosledno uresničila v številnih pesmih S. Kosovela. Že v njegovih »impresionističnih« tekstih je vrsta takih, ki v primerjavi z Župančičem predstavljajo skoraj popolno uresničitev sočasnosti lirskega govora in njegove predmetnosti. Takšna je pesem Slutnja, ki jo je mogoče primerjati z Župančičevo Z vlakom že zato, ker prav tako ustvarja svoje podobe iz vtisov, ki se nudijo potniku skoz okno drvečega vlaka. Pri Kosovelu se te podobe s pomočjo nominalnega sloga razvrščajo v sedanjost, ki ni nič drugega kot niz posameznih trenutkov ali premičnih točk na ravni neprestano tekočega časa. Zato se ne povezujejo v »zgodbo« z začetkom in koncem, kot jo zajema Župančičevo potovanje »z vlakom«. V tem smislu je Kosovelova pesem notranji samogovor subjekta, ki govori o svojem lirskem dogajanju res sočasno, tako kot se mu kaže v zavesti, pri čemer seveda ni nujno, da so vsebina te zavesti realne čutne zaznave; lahko da gre za duhovne predstave, ki so sočasne subjektovemu govoru. Druga posebnost Kosovelovega besedila je ta, da se zdijo podobe, s katerimi se napolnjuje subjektova zavest, konkretne, enkratne, značilne za čisto posebno situacijo, medtem ko so pri Župančiču splošno tipične, tako da lahko kažejo na večkratno ponovitev istega »popotovanja« in na njegovo domovinsko »bistvo«. S tem se potrjuje, da je realizacija čiste sedanjosti kot pogloblitve časovne perspektive v liriki povezana z izločitvijo vsakršne »zgodbe«, ki vnaša v realnost, o kateri govori lirski subjekt, poleg sedanje tudi preteklo ali celo prihodnjo časovno razsežnost.

Zadnjo stopnjo tako izdelane časovne perspektive je mogoče videti v Kosovelovih »konstruktivističnih« pesmih, pozneje objavljenih v zbirki Integrali (1967). Med najbolj znanimi je Pesem št. X. Besedilo je sestavljeno iz kratkih stavkov, pogosto brez glagolskih oblik, sicer pa ves čas v gramatikalnem sedanjiku. Še pomembnejše za njeno časovno sestavo je dejstvo, da ti stavki ne tvorijo smiselne celote v obliki »zgodbe« z začetkom, sredo in koncem, ampak se zlagajo v nanižanko izjav, ki so veljavne le za trenutek, ko so izrečene. S tem se v njih dosledno realizira čista trenutna sedanjost. Sočasje med govorom lirskega subjekta in časom, v katerem se dogaja realnost, o kateri govori, je skoraj popolno. Posledica je ta, da iz pesmi izginjata pretekla in prihodnja razsežnost, ki sta bili v najrazličnejših oblikah odločilni za časovno strukturo lirike od Vodnika prek Prešerna do Murna in Župančiča; pač pa ju je najti še v številnih drugih Kosovelovih pesmih kot tudi v besedilih njegovih ekspresionističnih sodobnikov. Toda vsaj v osrednjih Kosovelovih »konsih« iz leta 1925 je dosežena tista oblika trenutne sedanjosti, h kateri je že v 19. stoletju težil del slovenske lirike, začenši z Jenkom, in se ji močno približal v času moderne. S tem je bil dokončno dodelan model, ki je postal odločilen za modernistično liriko po drugi svetovni vojni.

Druga smer te lirike je že od Jenka naprej težila v čisto atemporalno sedanjost,

kar je najustreznejša časovna perspektiva moderne miselne, reflektivne, filozofske in parabolične poezije. Enega od vrhov v novejši liriki je ta časovna perspektiva dosegla s soneti, ki jih je B. Vodušek objavljala po 1930 in jih zbral v zbirko *Odčarani svet* (1939). Ti soneti so večidel primer t.i. pesmi-podobe in torej v novih različicah nadaljujejo časovno strukturo, ki jo je z nekaterimi svojih »obrazov« zastavil že Jenko, samo da je pri Vodušku dobila še izrazitejšo obdelavo. V teh sonetih – na primer v Oljčnem vrtu, prvič objavljenem leta 1938 – se večidel pripoveduje o dogodkih, ki postavijo v ospredje kako temeljno človeško situacijo in v nji vsebovano vprašanje o smislu ali nesmislu – na videz konkretno, dejansko pa s splošno veljavo. Sonet o Jezusu v getsemanskem vrtu zariše v preteklem času položaj »boga-človeka« ob srečanju s smrtjo, tako da gre na prvi pogled za enkratno, že zdavnaj pretekel dogodek epskega ali vsaj napol epskega tipa. Vendar je iz pesnikove interpretacije oljskogorskega motiva razvidno, da vsebine pesmi ne smemo razumeti kot spomin na nekaj, kar je zgolj historično, ampak kot prisodbo za človeško situacijo, ki se lahko ponovi kadarkoli, v naši lastni sedanosti ali prihodnosti. Čas pesmi je torej ponavljajoča se, pravzaprav že čisto atemporalna sedanost, kar je seveda pogoj, da podoba takšnega na videz minulega dogodka dobi lirski pomen, ne pa epskega.

V slovenski liriki po drugi svetovni vojni predstavljata trenutna in atemporalna sedanost, ki sta ju v najdoslednejši obliki že pred vojno izdelala Kosovel in Vodušek, poglavitna modela, med katera se razvršča heterogena časovna struktura sodobne lirske poezije. Kolikor ostaja pripeta na tradicionalne smeri in tokove, je seveda v nji najti v najrazličnejših obdelavah še vse tiste vzorce lirskega časa, ki so se začeli uveljavljati že v 19. stoletju od Prešerna do Župančiča in so nato ohranili veljavo tudi v liriki po moderni. V modernizmu, kakršen se je razmahnil po letu 1960, je praviloma temeljni lirski čas trenutna sedanost, vsaj od Šalamunove zbirke *Poker* (1966) naprej; zgrajena je po enakih določilih kot v nekdanjih Kosovelovih »konsih«, v podrobnostih pa še radikalnejša, saj absurdnost, irealnost in fiktivnost stavkov, izjav in povedi v Šalamunovih besedilih postavlja njihovo vsebino v časovno perspektivo, ki se ne razvršča v realno trajanje, v katerem bi zaporedne časovne točke sestavljale pravi potek, čeprav še tako kratek in bežen. Edini čas, ki ga lahko pripišemo tem izjavam, je res samo čas, v katerem so izrečene, kar pomeni, da je sinhronost med govorom lirskega subjekta in stvarjo, o kateri govori, popolna. Čas se je skrčil na najmanjšo mogočo količino, razpadel je na posamezne trenutke, ti pa ne sestavljajo več časovnega poteka, ki teče iz preteklosti proti prihodnosti. Čas se je spremenil v čisti trenutek in ta je najbrž tista vrsta sedanosti, ki najbolj ustreza modernistični liriki, zato je v nji dobila svojo dokončno obliko.

Nasproti temu stoji čista atemporalnost, s čimer je treba misliti na sedanost, ki se neprestano ponavlja, ostaja zmeraj ista, veljavna za vse čase in zato zunaj realnega časa. V najizrazitejši obliki jo je najti v pesniških ciklih G. Strniše, na primer v *Infernu* (1963) ali pa v *Brodingnagu* (1965). Lirska realnost, o kateri

govorijo ta besedila, je mitična, pravljlična ali preprosto fantastična, čas, v katerega je postavljena, je fiktiven, irealen in hkrati neprestano ponavljajoč isto stanje ali dogajanje. Ker je mogoče podobe teh Strniševih ciklov imeti za prisposodbo, simbol ali alegorijo konkretnih človeških situacij, ki ostajajo v vseh časih iste, gre za permanentno sedanost, ki ostaja zunaj realnih časovnih sprememb, s tem pa se spreminja v čisto atemporalnost.

Problem časa, kot ga je mogoče odkrivati v razvoju slovenske lirike od V. Vodnika do G. Strniše, je torej v skladu z izhodiščno tezo, da je čas lirskega pesništva sedanost, da pa se znotraj takšne sedanosti odpirajo liriki najrazličnejše možnosti za strukturiranje časovnega toka. Slovenska lirika je v svojem dvestoletnem razvoju preskusila večino teh možnosti, obenem pa sledila svoji notranji razvojni logiki v tisto smer, ki jo je nazadnje pripeljala do najradikalnejših oblik lirskega časa, značilnih za modernistično poezijo 20. stoletja.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Abhandlung wählt sich jene Stellungnahme zur zeitlichen Strukturiertheit der Lyrik als Ansatzpunkt, welche sich schon zur Zeit der Romantik eingebürgert hat (Jean Paul, Hegel) – nämlich daß die typische Zeit der Lyrik die Gegenwart ist.

Diese Auffassung ist noch immer gültig, obwohl sie durch neuere Versuche einer anderen Darlegung des lyrischen Grundmodells angefochten worden ist (E. Staiger, K. Hamburger). Wohl aber wird in vorliegender Abhandlung das lyrische Grundmodell genau zergliedert und in drei Zeitebenen zerlegt: die des Lesers, des lyrischen Subjekts und der lyrischen Realität, in welcher sich das lyrische Subjekt bewegt. Daher rührt auch das Komplexe der zeitlichen Strukturen in der Lyrik, andererseits bietet sich uns aber auch die Möglichkeit zur Differenzierung verschiedener Typen der lyrischen Gegenwart. In der Abhandlung werden diese Typen an Hand der slowenischen Lyrik vom 19. Jh. an untersucht. In den Gedichten V. Vodniks dominiert der rationale Typus der dauernden oder sich wiederholenden Gegenwart, während durch Prešeren das Modell der konkreten Gegenwart eingeführt wird, welche sich mit dem Erlebnis konstituiert, mit ihm andauert und deshalb den rein momentanen Aspekt der Aussage des Subjekts übersteigt. Diese erlebte Gegenwart verbleibt das zeitliche Grundmodell bis hin zur Moderne. Schon S. Jenko, F. Levstik u. andere suchen in ihr eine Annäherung zur Zeit des sprechenden lyrischen Subjekts, womit die Zeit der lyrischen Realität konkreter wird, synchron mit der Rede selbst. Mit der Lyrik der Moderne wird die Entwicklung in dieser Richtung fortgesetzt und erreicht ihren Höhepunkt in der Lyrik von J. Murn und O. Župančič. Die endgültige Form wird der momentanen lyrischen Gegenwart durch S. Kosovel in seinen »konstruktivistischen« Gedichten verliehen, wo sie der modernistischen Lyrik adäquat wird; hier reduziert sich das Erlebnis auf den Sprechakt selbst, damit aber wird die Zeit des sprechenden Subjekts identisch mit der Zeit der lyrischen Realität. In den dreißiger Jahren tritt vor allem mit B. Vodušek eine neue Form der atemporalen Gegenwart auf, geeignet für verschiedene

