

Delni povzetek:

## **KAJ JE LITERATURA:**

1. Loči se od likovne, ki se izraža z barvami, in glasbe, ki se izraža s toni in akordi, po tem, da **se izraža govorno - z besedami**

2. V nasprotju s praktičnimi vrstami govora, ki se izražajo v prvi vrsti z algebraiziranim jezikom, se **izraža** besedna umetnina **tudi z ubeseditvijo čutno predstavljenih pojmov.**

3. S svojo posebno  
**slogovno urejenostjo,**  
**zmišljenostjo in**  
**organizirano težnjo v končni izpovedni**  
**oz. estetski namen,**

skuša v bralcu hkrati

**spodbuditi domišljjske**  
**pojmovno-čutne predstave, razpoloženja in mišljenja.**

## **ZVOČNI SLOG ALI EVFONIJA**

Slehera izgovorjena beseda je dvojne narave:

- niz različnih zvokov
- zaznamovanje nekega pomena.

*Človek je šele v teku dolgotrajnega civilizacijskega razvoja posameznim zvočnim kombinacijam dodelil stalne pomene.*

**(=postopek significiranja, označevanja)**

m-i-z-a (= kos pohištva , ki...)
----------------------------------

- Če le en zvok spremenimo, se z drugačno kombinacijo spremeni tudi označeni pomen:

*Liza, muza, mila...*

- Ali pa pomen izgine: (človek ni podelil vsakemu zaporedju zvokov službe pomenskega označevanja:

*žiza, moza....*

V sivi davnini, ko je človekovo obzorje tvoril predvsem **bližnji predmetni svet**, je bilo poimenovanje teh **ČUTENIH (torej slušnih, vidnih, otipljivih)** pojavov, kar se da preprosto:

če se le dalo, so jih označevali z oponašanjem zvokov, ki so jih ti pojavi oddajali sami od sebe. (= ONOMATOPOIJA):

<b><i>frfotanje, tiktakanje, kukavica, grom</i></b>
---

v novejšem času BUM, metaforično (metonimično) zvoku, ki spremlja eksplozijo: pomeni bliskovit, nenaden razmah.

Jezik tvori zmeraj nove onomatopejske besede (posebej pogosto **v literaturi za mlade bralce** )

(Župančič: Mehurčki)

(B. A. Novak:

Prebesedimo besede: Budilka)

Onomatopejska poimenovanja pojavov so že od začetka spremljale različne okoliščine:

predvsem **človekov osebni odnos do poimenovanih reči.**

Torej so bila poimenovanja v veliki meri odvisna

- od **akustičnih** zakonitosti človeškega govorjenja
- od razmerja med človekovo **duševnostjo in akustiko** njegovega govorjenja.

Če se opazujemo pri **izgovarjanju** različnih glasov, ugotovimo, da zahteva od nas izgovarjanje glasov različne **napore:**

- Z najmanjšim naporom izgovorimo A in široki O (odpremo usta, potisnemo zrak skozi glasilki in glasilki zazvenita)
- Pri **i** se je treba precej bolj potruditi: ustno odprtino razpremo v režo, , napnemo jezik in ga napetega približamo zobem in nebu – vsi govorni organi so napeti.

Velja torej zakonitost: bolj ko se bližajo glasovi v samoglasniškem trikotniku od a proti i (u), bolj napeti so govorni organi)

Če opazujemo skupine mišic, ki izgovarjajo glasove, v različnih duševnih razpoloženjih, zaznamo

da so nam **v trenutkih jeze**, strahu in duševne napetosti mišice govornih organov, tako kot vse druge mišice telesa, nekoliko napete:

ženska zato vrešči,

moški **tuli**



- **v trenutkih sproščenosti**, lagodnosti: so skupaj z vsem telesom lagodno ohlapne, mehke tudi mišice govornih organov:

v tem razpoloženju izgovarjamo samoglasnike:

a,  
polglasnik,  
široki e in  
široki o:

takrat se **hahljamo**, **aaa**, je glas ugodja  
(in v nasprotju s tem se nervozno **hihitamo**)

V teku dolgotrajnega razvoja, so se v posamičnih jezikih razvila **skrita pravila**, o označitvenih vrednostih posameznih vokalov. Rus. lit. Teor: Boris Tomaševski (Teorija literature 1935):

- Ženski in otroški glasovi so pretežno visoki
- Nizki glasovi so v sorodstvu z moško grobostjo in silovitostjo

Zato:

Visoki, čisti glasovi:

**l in ozki e** označujeta **ne**žnost, **milino**, **belino**, **čistost**

In zato tudi označevanje belih barv v jeziku (besedah) zahteva čiste in visoke glasove:

**lilija**

V nasprotju s črnim

**Krokarjem**, **orlom**, **vranom**

## Likovna izraznost jezika

**Govorjena beseda** učinkuje na bralca tudi s svojo zvočno uglašenostjo

**Pisana beseda** pa oblikuje v bralcu dodatno predstavo tudi s svojo likovnostjo.

PISAVA je pač način likovnega posredovanja

- zvokov (črke)
- kombinacij zvokov (besede s pomenom ali brez njega)
- ali misli
- ali čiste zvočne kompozicije

## **NOTNA PISAVA**

(iznašel menda Guido Aretinski)

Zapisuje zvoke po njihovi višini oz. njihovi frekvenci (pogostosti) tresljajev, ki te zvoke povzročajo

## **ABECEDA**

Zapisuje zvoke po njihovi artikuliranosti (oblikovanosti)

pri aleksandrinskih pesnikih:

*carmina figurata: z različno dolžino in razporejenostjo verzov so skušali navzven ustvariti likovni simbol, ki je bil v igrivi zvezi z "vsebino pesmi" (križ, srce, jajce, krona, meč, drevesa...)*

Carmina figurata so bile v modi v času baroka,

Pri nas : Prešeren Zdravljica

Gregorčič: Kupa življenja

CARMINA FIGURATA; CARMEN  
FIGURATUM

*Likovno oblikovana pesem; metrično grafična igra, pesem, ki z različno dolgimi in urejenimi verzi kot grafično celoto predstavlja kakšen predmet, ki je v zvezi s pesemskim sporočilom*

Posebno različico predstavlja t.i. TOPOGRAFSKA POEZIJA, ki je analogno zvočni poeziji, zanemarila logični pomen, kakršnega lahko označuje skupina zvočno (črkovnih) znamenj.

Skuša se torej izraziti z golo črkovno obliko.

Pri nas naletimo na takšne poskuse pri že omenjeni skupini v zborniku Katalog (1968)

*Feri Lainšček*

*PESEM KRIŽIŠČE*

**KER**

**JE**

**TA**

**PESEM**

**HOTELA**

**POSTATI**

**KRIŽIŠČE, SO SE MORALE ČRKE, BESEDE IN STAVKI  
SPREMENITI V TAKO POSEBNO CESTIŠČE.**

**PREDNOST**

**IMA,**

**KDOR**

**PRVI**

**RIMO**

**POIŠČE.**



## **RITEM**

### **Govorni ritem**

**= počasnejše ali naglejše,  
glasnejše ali tišje zvočno valovanje,  
ki čustveno spremlja smisel govornega  
sporočila.**

## RITEM IN METRUM

Verzifikacija - pogosto podrejena t.i.

METRIČNI SHEMI,

**pravilnemu vnaprej predvidenemu menjavanju glasnih in tišjih, poudarjenih in nepoudarjenih, dolgih in kratkih tonov - zlogov: metru ali meri.**

primer: Krst pri Savici:

metrično zamenjevanje tonov v zaporedju:

nepoudarjen, poudarjen (tišji, glasen)

po petkrat na verz (jamb)

Tud' **on** se **je** zanesel **na** njih **spanje**,  
pre**le**sti **mi**slil **je** ozidje **gra**da  
in **po**nevedoma planiti **na**nje...

*Ko **svojo moč najbolj vihar razklada,**  
**okrog vrat straža** na pomoč zavpije...*

Treba je torej jasno ločiti med ritmom in metrom.

*METER je umetna shema, vnaprej dana, mrtva, kakor sleherni obrazec, ki je enak za različne pesmi*

*RITEM pa je nepredvidljivo enkratno zaporedje različno močnih glasov in je v vsaki pesmi drugačen, neponovljiv.*

**ONOMATOPOETSKI RITEM,**

metrična shema se docela krije z življenjskim ritmom:

Žebljarska (Župančič)

*Od štirih do ene  
od štirih do ene  
so zarje rumene  
so trate zelene  
od štirih do ene  
voda nam kolesa, mehove nam žene....  
Pol treh, pol treh -  
spet puha nam meh!  
Žareči žebliji so nam v očeh,  
do osmih zvečer žebliji, žebliji v očeh.  
Od štirih do ene  
voda nam kolesa, mehove nam žene.*

## **KVALITATIVNA EVFINIJA: ALITERACIJA, ASONANCA, RIMA**

- PONAVLJANJE ENAKO OBLIKOVANIH (KVALITETNIH) ZVOKOV ali ZVOČNIH SKUPIN

### **ALITERACIJA**

ponavljanje ali ujemanje soglasnikov  
(tudi: soglasniški stik)

*Polnih **borb**, polnih ječanja*  
(Murn)

### **ASONANCA**

ponavljanje istih vokalov.  
Govorimo tudi o samoglasniškem stiku.

*Na črni skali se bleščijo **neme školjke**  
Pisane ptice pojejo v **sencah dreves**.  
Kot orel plava nad temnim **otokom sonce**.  
V nočeh se svetijo na nebu **krone zvezd**.*

(G. Strniša: Odisej)

## RIMA

ali polni stik

**Glede na ujemanje zvokov** od zadnjega poudarka v verzu naprej ločujemo:

### 1. MOŠKO ali KREPKO RIMO

ko se verz končuje s poudarjenim zlogom in je rima torej enozložna:

### 2. ŽENSKO ali ŠIBKO RIMO

ko se verz končuje z nepoudarjenim zlogom in je rima torej dvozložna (ujemata se zadnji nepoudarjeni in predzadnji poudarjeni zlog:

*Prej dražil sem prijatelja: " Poljubček,  
kajne, bil bi iz njenih ust sladak,  
ko roža so, rubin in poljski mak,  
a kaj, ko te ne mara, bedni ljubček!"*

(Kette)

rima: abba - pri čemer gre pri aa za ženski rimi in  
pri bb za moški rimi

### 3. TEKOČA RIMA

je trizložna /zadnji poudarjeni in zadnja dva nepoudarjena zloga)

*Nad horizont so mi beli oblaki pri**plavali**,  
tamkaj za barjem nad Krimom so se poi**gravali**.  
"Beli oblački jesenski, nedolžni, veseli,  
vi pa gotovo nocoj ste pri ljubicah **spavali!**"  
Nismo pri ljubicah, nego pri svojem očetu,  
pri oceanu se sivem sinoč smo zab**avali**:  
pili smo grog in potem po valovih pijani  
barčice pisane celo smo noč preme**tavali**,  
da so brezverci molili kot deca pred parkljem,  
a kapitani preklinjali in obupa**vavali**.*

(Župančič: Gazelica)

*Preberi le besede, ki se rimajo.*

*Opaziš, da so rimate besede pravzaprav pomensko težišče pesmi!*

*Prim: Pavček: Malo je doma v mali šoli!*

## PONAVLJANJE

### ZVOČNIH SKUPIN Z LASTNIM IDEOGRAFSKIM POMENOM

#### 1. ANAFORA

(pon. istih besede na začetku verzov)

#### 2. EPIFORA

(ponavljanje na koncih verzov)

#### 3. Kombinacije:

##### ANADIPLOZA

(pon:konec verza  
in začetek naslednjega verza)

##### SIMPLOHA

(gr.prepredanje:  
= kombinacija anafore in epifore)

##### GEMINACIJA

(neposredno ponavljanje  
v istem verzu)

**zvočni ponavljanji,**

**besednim pomenom in sintaktična funkcija:**

4.MNOGOVEZJE ali POLISINDETON

To je najprej **ponavljanje** iste zvočne skupine kot **veznika**

**IN**

....a zdaj kako in kaj je s to Modiglianijevo sliko  
stric Jožko pravi saj sploh ni za v dnevno sobo

**in** teta Ani pravi zakaj pa ne

**in** gospa Darinka pravi malo desno

**in** gospa Pleničarjeva pravi malo levo

**in** dedek hodi sem in tja

**in** kima in popravlja

**in** je sploh strašno važen

**in** potem je poldan

Brvar: Pesem za svetega Frančiška Asiškega)



ASINDETON ali BREZVEZJE

če bi gornjo pesem zapisali brez veznikov:

teta Ani pravi zakaj pa ne  
gospa Darinka pravi malo desno  
gospa Pleničarjeva pravi malo levo  
dedek hodi sem in tja  
kima in popravlja  
je sploh strašno važen  
potem je poldan...

## **BESEDNI SLOG IZRAŽANJE S PRENESENIM, NEPRIČAKOVANIM POMENOM**

predstavne zveze med predmetom/pojmom in med besedo/znakom s pogosto rabo mehanizirajo.

Besedni umetnik si prizadeva te zveze zmeraj znova osveževati:

Tudi s **posebno rabo besednega pomena.**

Z nekakšnimi **pomenskimi odkloni.**

možnosti nenavadnega poimenovanja sta v osnovi dve

- ali na poseben način **izbiramo** in **sosedimo** besede
- ali **besedam pripisujemo pomene**, ki jih v običajnem pomenu nismo navajeni (gre za takoimenovane **prenesene, subjektivizirane, osebne pomene.**

## 1. IZBIRA BESEDE

V književno besedilo lahko po posebni izbiri vpletamo

- \*0 **arhaizme** (stare, že zdavnaj ne več rabljene besede)
- \*1 **neologizme** (na novo skovane besede)
- \*2 **dialektizme** (narečne besede)
- \*3 **tujke**
- \*4 **vulgarizme** (poulične, neolikane besede)
- \*5 **žargonske** besede ipd.

Primer za tujejezične besede:

Abela nikdar  
ubil ne bi Kajn,  
če bi poprej se  
obrnil nanj  
z vljudnim vprašanjem  
"Ali ste Nemec?"  
in bi mu Abel  
odvrnil: "Nein!"

Janez Menart

- **makaronščina**, ki jo pesniki pogosto uporabljajo, da bi ustvarili komično perspektivo

- ali **stilizacija** - jezikovno-slogovno prilagajanje besedila posebnemu estetskemu (npr. verjetnostnemu) učinku.

### **arhaizacija,**

npr. v Tavčarjevi Visoški kroniki

ali v Pregljevih romanih povestih o Tolmincih

ali pri Bevku: Starka in razbojniki.

Ali Pavle Zidar: Sveti Pavel

*Dragi moj Maršal Tito,*

*jezd ti pišem zato ker si nabolj bojevit Pošten in dober. Jezd bi ti rad povedal tole ko se je zgodilo danes in mene ni bilo doma pa so mi vzeli zadnjega konja. Enega so mi prej vzeli pa nič za to vsak mora kaj dati da bo zgrajeno pri nas prej kod drugod. Moram furati pa orati, ker imam 8 Hektarov zemlje in 4 Gojzda Hektarov. Vola imam še ki pa je bolj slab Vol. Lepo bi tebe prosil, da dopoveš Anzejcu kaj se sme in ne sme in da mi Konja pripelje nazaj v hlev.....*

*..... Z velikim spoštovanjem*

*Debec **Žan***

*Gorenje Zagorjane 21*

*Pošta Dolenje Zagorjane*

*Smrt Fašizmu - Slobodo narodu!*

## 2. PRENESENI BESEDNI POMENI, TROPI

**Tropi** predvidevajo **spremembe besednega pomena**.

(gr. tropos = preobrat, sprememba)

Pri vsakem tropu je treba ločevati tri pomenske ravni:

- **premi pomen besede** ali pomensko izhodišče (v primeri *primerjana* beseda, to je običajno rabljena beseda, npr OČI kot organ vida)

- **preneseni pomen**, ki je razviden iz sobesedila (v primeri *primerjalna* beseda):

npr: *Tiho, tiho ... sanja noč z bleščečimi očmi* -  
(Murn)

OČI v prenesenem pomenu niso del telesa ampak zvezde

- **tretje v primeri ali tertium comparationis**, lastnosti zaradi katerih je pomenska zamenjava sploh mogoča:

tako zvezde kot oči se bleščijo in so del nečesa razsežnejšega, zato jih moremo v sobesedilu medsebojno zamenjati.)

## 2.1 PRIMERA ali KOMPARACIJA

Pomenski prenos razumski, natančen in pregleden:

- \*6 *posebej je navedena primerjalna beseda (preneseni pomen)*
- \*7 *posebej primerjana beseda (premi pomen)*
- \*8 *in še posebej vse, kar spada k tretjemu pri primeri*

Verzificirana travestija Deseti brat (Ivan Rob)  
športnik Lovro Kvas hvali Maničino lepoto:

*Ah, lepa je kot nova žoga,  
oko ji kot pokal žari.*

Posebno obliko primere predstavljata:

**pretiravanje ali hiperbola**

in

**skromnost ali litota**

**pretirava** (*pojedel je vola in pol*)  
ali **zmanjšuje** (njegove zasluge so nemajhne)

## 2.2 METONIMIJA ALI PREIMENOVANJE

*Zvečer sred žive promenade  
je stopal Lovre kakor bog;  
vanj švigale oči so mlade,  
**sledil mu roj nezrelih nog.***

*(Ivan Rob: Deseti brat)*

### **METONIMIJA/ PREIMENOVANJE**

*Nadomestitev običajne poimenovalne besede s kakšno drugo, ki je z poimenovanim predmetom v realni, objektivni, t.j. fizični, časovni, prostorski, logični, vzročni zvezi. Metonimija torej ni tako subjektivna kot metafora.*

*- Poglavitne metonimične zveze po Quintiljanu:*

- \*9 ustvarjalec namesto dela (Imam Gasparija)*
- \*10 posledica namesto vzroka (črna smrt nam kuga)*
- \*11 snov nam. izdelka (svinec nam. krogla)*
- \*12 lastnik nam. lastnine (sosed je pogorel)*
- \*13 kolektivni abstraktum man. konkretnosti (mladost je norost)*
- \*14 posoda, dežela, kraj, čas, embalaža ma. vsebine, prebivalcev... (vse 20 stol. je bilo navdušeno nad tehniko...)*

## 2.3 METAFORA

- iz primere le še **beseda s prenesenim pomenom,**
- osnovna primerjana beseda razvidna le iz sobesedila in tretjega pri primeri.

Pesnik Marjan Piškav v Robovem Desetem bratu:

*Pokaži maj se, slaj in raj!*



Zelo pogosta oblika metafore je **pridevniška metafora**  
če je pridevnik stalen, tipičen gre za **epiteton ornans**

- **epiteton ornans:**

*bridka sablja*

- **individualno, enkratno opredeljena pridevniška metafora:**

*sončna reka*

*pri Danetu Zajcu.*

## **PERSONIFIKACIJA/POOSEBLJENJE**

= pogosta govorniška figura, ki je sicer oblika metafore:

mrtev predmet ali abstrakten pojem

omenjamo kot živo bitje.

*časih **je stopilo drevje** v stran in za trenutek....se je videlo dol po dolini...*

*(I. Cankar)*

Beseda drevje je združena z glagolom, ki pripisuje drevju človeške lastnosti: **antropomorfizacija**.

## 2.4 SIMBOL

***Symbolon*** (gr. prepoznavno znamenje)

**Sleherna beseda je že sama po sebi simbol -  
znamenje za to ali ono reč.**

Beseda **KLANEC** npr. pomeni cestni vzpon. (to je njen  
habitualni pomen).

- Pri simbolni rabi pomen ne ostane na čutnozaznavni ravni, objektivizirani predstavi,
- **iz čutnih se premakne v duhovne ali samo slutenjske plasti.**

V Na klancu (1903)

**KLANEC** ni več cestni vzpon na robu majhnega trga. Ker se obenj naselili siromaki se je spremenil v

**znamenje družbene bede in siromaštva.**

ker pa je bil v Cankarjevem času ves slovenski narod odrinjen na rob avstroogrške družbe in njenih pravic, je "klanec" tudi

**znamenje zavrženosti slovenskega naroda.**

***Prvotni, na čutno zaznavo oprti pomen se širi v poprej nepredvidljiva pomenska območja in ga je včasih še komajda mogoče natančno opredeliti.***

## **STAVČNI ali SINTAKTIČNI SLOG**

### **FIGURE**

**Nauk o figurah** sega daleč v zgodovino. Ker je bila antična slovstvena dejavnost zvečine hkrati tudi umetnost govorenja (in ne "pisnega objavljanja" literarnih del kot danes) je bil nauk o govornih figurah eno temeljnih področij **retorike** ali **vede o govorništvu**.

### **Literarna teorija deli**

#### **FIGURE**

**na štiri skupine:**

- 1. Ogovorne figure**
- 2. Akumulacijske figure**
- 3. Logične figure**
- 4. Slovniške figure**

## 1. OGOVORNE FIGURE

### 1.1 Apostrofa ali ogovor

=ogovor izmišljenih oseb ali celo predmetov

*"O, domovina, ti si kakor zdravje..."*

### 1.2 Retorično vprašanje

govorniško vprašanje, na katero govornik ne pričakuje odgovora oziroma je odgovor vsebovan v vprašanju.

### 1.3 Esklamacija ali vzklik

poziv s splošno veljavo:

Črtomir:

*manj strašna noč je v črne zemlje krili.....*

### 1.4 Dialogizem

(gr. dialogismos=premislek) je prepričevanje v obliki figuriranega dvogovora - seveda v govoru ene same osebe:

*Kako,? Da bi ostal na planini? Tu v tej samoti, ki bo zame samota tudi potem,, ko se bo podilo okoli hiše pol ducata otrok. Ne! Toda....*

(A. Ingolič: Kje ste, Lamutovi?)

## 2. Akumulacijske figure ali figure kopičenja

figure ponavljanja istih ali enakopomenskih besed.

## **2.1 ITERACIJE**

smo omenjali že pri zvočnem in ritmičnem izražanju.

Na tem mestu bomo omenili še:

## **2.2 REFREN**

pomenski izraz je po svoji vlogi vsaj enakovreden zvočnoritmičnemu.

Glej Boris A. Novak!!! SEMINAR

## **2.3. SONET Z ODMEVOM**

### 3. Logične figure

so najbolj racionalne, razumske, najdlje od čustvenih pobud.

#### 3.1 Paralelizmi

deloma v sorodu z akumulacijo in se pojavljajo

\*15 na **ravni besede**, ko se v zaporednih stavčnih periodah pojavlja ista beseda

\*16 na **ravni stavka**, ko se v zaporednih stavkih pojavlja ista misel

\*17 na **ravni zgradbe** (ponavljanje istih kitic)

\*18 ali na **ravni motiva** (motiv teka za vozom).



### **3.2 Stopnjevanje ali klimaks (varianta: antiklimaks),**

ko gre za neke vrste paralelizme, vendar z naraščajočo (padajočo) jakostjo.

### **3.3 Pretiravanje ali hiperbola in skromnost ali litota**

ko gre za skrajni stopnji stopnjevanja navzgor in navzdol

### **3.4 Nasprotje ali antiteza**

Primerjalno opazovanje v tem primeru ne skuša najti pojavu vzporednih (paralelnih) reči ampak njegovo nasprotje:

*Svečano resen kakor sveta krava  
in mikroskopsko buden za okužbe  
obtičal je v mladostnem salu družbe  
kot klop: velika rit in majhna glava.*

(Janez Menart: Povojni portret)

---

## 4. Slovniške figure

### \* obrnjen besedni red ali inverzija

ima na bralca poseben ritmičen učinek, poleg tega pa usmerja njegovo pozornost na tisto, kar v sporočilu dominira.

*"Francka je spravila desetico in sredi nemira in hlastanja jo je spreletelo sladko..."*

### \* Sodeležnost ali silepsa

varčevanje z besedami, obešanje dveh stavkov na isti povedek, pri čemer se glagolu pogosto spremeni pomen:

***"Najprej je ustrelil kravo in nato še enega kozla..."***

**USMERJANJE STAVČNIH POMENOV. RAZŠIRJENE  
FIGURE.**

**Opis ali deskripcija**

**Izpoved**

**(Dia)log**

**IV. PREDJEZIKOVNE PRVINE V LITERARNEM  
BESEDILU:  
SNOV, IDEJA, ZGRADBA**

**Tisto, kar obstaja neodvisno od poimenovanja  
(načina izrazitve) imenujemo snov.**

ali

***Snov je stanje ali predmetnost, ki ju je mogoče  
poimenovati na  
različne načine, med drugim tudi jezikovno in  
literarno.***

**SNOV**

**je pred jezikovnim ali celo pesniškim  
poimenovanjem / izrazitvijo obstoječa realnost.  
Književna snov postane takšna realnost tisti  
trenutek, ko jo pisatelj uzre na poseben enkratni  
način in jo oblikuje v književno besedilo /  
umetnino.**

**Npr.: snov pokristjanjevanja naših prednikov je** doživela najrazličnejše izrazitve: literarne pa tudi glasbene in likovne, zgodovinske:

- \* **Prešeren: Krst pri Savici - ep**
- \* **Jurčič: Slovenski svetec in učitelj - pripoved v prozi**
- \* **Dominik Smole: Krst pri Savici - drama**
- \* **Bogo Grafenauer: Zgodovina Slovencev**
- \* **Boris Paternu: literarnozgodovinska razprava o Krstu pri Savici**

**Predjezikovna snov** sama pogosto že premore kakšne lastnosti, ki *spodbujajo* posebne načine izrazitve:

- *s soncem obsijana barvita pokrajina* spodbuja intimna razpoloženjska stanja, stanja lepotnega zanosa in razčustvovanosti, kar vse vodi v t.i. **lirski izraz**.
- *spor, vojna med ljudmi in kolizije idej, tekmovanje* z napetostjo izziva **dramsko ubeseditev**
- snov polna najrazličnejšega **razgibanega dogajanja** - teži v **pripovedni izraz**.

Govorimo torej o **lirskih, dramatskih in pripovednih snoveh**, ne da bi kajpada bile že same snovi lirski pesem, drama, roman ali novela.

**Lirsko pesem, dramo, pripoved napravi iz njih šele avtor z enkratnim posebnim doživetjem in jezikovnim oblikovanjem te snovi.**

## MOTIV

Simon Jenko: Tilka (1858)

snov Tilke : ženitev nerodnega fanta,

v tej splošni snovi opazimo vrsto

**enkratnih določnih, pomensko zaokroženih položajev.**

Iz splošne snovi: "**ženjenje nerodnega fanta**",

Je Jenko izbral niz takšnih, ki kažejo predvsem komičnost njegove ženitve:

- Tilkin oklevajoči pohod do izbranke,
- Tilkino boječe oprezanje izza drvarnice,
- to, da ga domači opazijo in se mu posmehujejo,
- Tilkin nagli beg,
- očetov pouk glede snubljenja.

**snov** občutimo kot posplošenost (ženjenje nerodnega fanta),

**ti položaji** v bralčevi predstavi *oprijemljivo, določno, enkratno, dinamično - kot gibanje.*

Književnoteoretsko govorimo o **motivih (lat. movere=gibati se )**

**Motiv je torej del snovi, oblikovan v poseben, značilen, človeško pomenljiv položaj,** ki pogosto zaradi svoje dinamičnosti zahteva pripravo v poprejšnjem in iztek v naslednjem motivu: je pač napeta situacija, ki je iz nečesa nastala in v nekaj uplahne.



## TEMA

### tema

= snov, ki je tehtnejša od drugih snovi v tekstu.

**Gre za snov, ki je morda nosilec miselnega sporočila  
in je zato idejno opredeljena.**

Npr.: Osrednja tema Krsta pri Savici:

Črtomirova ljubezen do Bogomile"

(ob snovi njegovega boja "za vero staršev")

# AVTORJEVO DOŽIVETJE SNOVI POGLED ALI PERSPEKTIVA

snov

ponuja množico **motivov**

**od avtorja** = odvisno,  
**v kakšnih motivih se bo**  
**snov v tekstu literarno prikazala.**

- ta stik ponavadi imenujemo **doživetje**.

## **Doživetje je odvisno od cele vrste reči:**

### **1. od snovi** same.

(**Ciril Kosmač**: *Balada o trobenti in oblaku*,  
**Janko Kersnik**: *Ciklamen*)

### **2. od pisateljevega razpoloženja:** okolice, zunanjih pobud in zanimanja in namena:

**Bratko Kreft** je v svoji drami *Celjski grofje* (1932) znano zgodovinsko snov doživel v smislu marksističnega pojmovanja družbe kot večrazrednega sestoja, iz česar da nastajajo nenehni spopadi

\*19 med tem ko je **Oton Župančič** v *Veroniki Deseniški* (1924) isto snov doživel kot ljubzensko dramo.

t.i. **PESNIŠKO DOŽIVETJE** pomeni enkratno posebno pesniško udeležbo v splošni, neosebni, vsakomur na različne načine dostopni snovi;

snov se z doživetjem izpostavi posebni oceni, posebni in enkratni premotritvi, odbiri, konkretizaciji, videnju.

Z drugimi besedami:

prenos zgodovinsko, fizično ali duhovno oprijemljive snovi v govor ni le dejanje poimenovanja, zapisa - opisa, marveč vsaj enako odločilno tudi **dejanje pesnikove ocene te snovi: enkratnega posebnega videnja te snovi.**

- pri prenašanju objektivnega sveta v govor  
**avtor ni le poimenovalec**, fotograf predloge, vzorca,

- v prid prepričljivosti, izrazne moči in zaključenosti svoje  
ocene ev,. "**predlogo**" **tudi predrugači**:

**Praviloma si iz nje izposoja le posamezne prvine in jih sestavlja v nov, poseben svet.**

(Finžgar: Pod svobodnim soncem)

Najbolj jasna je **razlika med realnim in literarnim svetom** v dramsko-pripovedni literaturi, kjer je treba ustvariti živo predstavo **(mimezis) fizičnega časa in prostora**.

*( t.i. posedanjevalni učinek epske in dramske literature):*

*"Slišaj, dečko", pravi Cigan mlajšemu, "doboš si danes lahko dobrega konja tu gori na gradu"....*

*(Jurij Kozjak, slovenski janičar 1844)*

Enkratno osebno oceno in hkrati konkretizacijo in odbiro snovi kot enega temeljnih pogojev za nastanek književne umetnine imenuje literarna veda **pesniška ali literarna (pripovedna, lirska, dramatska) perspektiva.**

**PESNIŠKA / LITERARNA  
PERSPEKTIVA**  
**Tudi point of view, gledišče. -  
stališče do ubesedenega sveta,  
značilna drža pesniškega  
(literarnega) subjekta do tega  
sveta.**

POLOŽAJ: OTROKU PRIPOVEDUJEMO PRAVLJICO  
o Rdeči kapici.

## TIPIČNE LITERARNE PERSPEKTIVE

ali

## ETOLOŠKE LITERARNE VRSTE

Natančnejši razlikovalci poznajo dvoje različnih književnih vrst ali žanrov:

- delijo jih glede na zunanjo formo: npr. sonet,

- in (npr. Genadij Pospelov) na **etološke književne vrste**, ki jih delijo glede **na avtorjevo razmerje do sveta**.

tipični etološki književni vrsti: **komedija in tragedija** oz. kot perspektiva: **tragično in komično**.



## TRAGIČNA PERSPEKTIVA

Tragična ocena sveta in človeka v njem (tragična perspektiva, tragično doživetje) je v osnovi pogojeno s **prepričanjem o človekovi nesvobodnosti.**

Človek je žrtev sil, ki niso v moči njegovega obvladovanja:

- svojih slepih strasti, kot pri Bratih Karamazovih,
- vladajoče morale, t.j. zakonov in meril medsebojnega obnašanja (Črtomir)
- usode, ki je ni mogoče predvideti (Oidip)
- pogosto pa vsega skupaj (Kreon, Hamlet).

Človek nenadoma s to ali ono hipno odločitvijo ali s kakšnim zgodovinskim naključjem sproži neustavljiv proces:

**verigo zakonitosti**, ki ožijo njegov življenjski in dejavni prostor, njegove možnosti svobodnega odločanja in prinašajo bolečino in trpljenje, ter ga na koncu do kraja potolčejo, ugonobijo.

(Antigona)

## **KOMIČNA PERSPEKTIVA**

(iz st. gr. komos = bučen, burkaški , ponavadi nočni pohod, lahko tudi gostija pivskih bratcev, godcev)).

**KOMIČNO** temelji na popolni svobodi možnosti, na nikakršni podrejenosti (npr. logiki) marveč na **kar se da samozavestnem in kratkovidnem obvladovanju sveta**

Pomembna sestavina je **občutek večvrednosti pri opazovalcu**, bralcu, sprejemniku.

**Angl. filozof Thomas Hobbes:**

**"Občutek komičnega nastane v trenutku, ko začutimo osebno ugodje ob lastni večvrednosti v primerjavi z manjvrednostjo drugih".**

**Platon:**

**"jedro smešnega je škodoželjnost, ki izvira iz pomanjkanja samospoznanja in iz precenjevanja lastnih vrednosti, telesnih, zlasti pa še duševnih."**

Skorajda sinonimno z besedo **komična perspektiva**, komedija se rabi v slovenski literarni vedi beseda **humor**.

Nem. Literarnovedno razlikovanje:

komično je primitivnejša, neotesanejša oblika

humor pa nazorsko utemeljenejša, bolj prefinjena, višja stopnja smešnosti.

# NOTRANJA ZGRADBA KNJIŽEVNEGA BESEDILA

- ❖ KNJIŽEVNA OSEBA
- ❖ KNJIŽEVNI ČAS
- ❖ KNJIŽEVNI PROSTOR
- ❖ KNJIŽEVNO DOGAJANJE
- ❖ KNJIŽEVNA MOTIVACIJA

## 1. Zaznavanje, razumevanje in vrednotenje književnih oseb v literarnem besedilu

Kateri so tisti besedilni signali s pomočjo katerih avtor gradi bralčevo (otrokovo) podobo književnih oseb?

1. **Ime književne osebe.** Otroci so v realni izkušnji usvojili pravilo, po katerem ime osebe nima nikakršne logične zveze s tem, kakšna je oseba, ki ga nosi. V mladinskem literarnem besedilu je pogosto drugače: Avtor namreč imena književne osebe najpogosteje ne izbere naključno ampak z njegovo izbiro bralcu že namiguje, kakšna bo vloga te književne osebe v književnem dogajanju (ali bo to dobra oseba ali slaba oseba) in to, kakšen odnos naj bi imela (bralec in avtor, namreč) do te književne osebe in njenega početja v književnem svetu. Če avtor neko književno osebo poimenuje Zvedavček ali če jo imenuje Bedak Jurček, (in če to ime postavi celo v naslov mladinskega literarnega besedila) potem je to gotovo storil zato, ker računa s tem, da bo izbira imena oblikovala bralčeva predvidevanja v zvezi s to književno osebo. Taka bralčeva predvidevanja se lahko potem potrdijo, ali pa jih nadaljnje branje besedila popolnoma poruši: eno in drugo je del igre, ki se jo avtor igra z bralcem in del planiranega literarnoreceptijskega užitka.

### 2. Avtorjeve besede o tem,

kakšna je videti književna oseba,

kako govori,

kaj misli in čuti in o tem,

kaj govorijo, mislijo in čutijo o njej druge književne osebe.

Skratka vse kar **nam avtor o književni osebi pove neposredno.**

3. **Posredni besedilni signali**, ki pripomorejo k temu, da si sestavimo sliko o književni osebi:

- Besedilni podatki, ki pripomorejo k odločitvi, ali je književna **oseba dobra oseba ali slaba oseba** ter tega, ali je to **glavna oseba ali stranska oseba.**

- Besedilni signali, ki bralcu pripovedujejo o tem, **kakšna je** književna oseba (karakterizacija).

- Govor književne osebe:

kaj književna oseba reče,

kako to reče,

kako se odziva na govor drugih.

- Govor drugih književnih oseb o književni osebi.

- Besedilni signali, ki pripovedujejo, **kaj književna oseba misli.**

- Besedilni signali, ki pripovedujejo o tem, **kaj književna oseba misli, da je prav in kaj ne.**

- Besedilni signali, ki pripovedujejo o tem, **kaj književna oseba čuti.**

- Besedilni signali, ki pripovedujejo o tem, **kaj književna oseba v književnem dogajanju počne** - in lahko iz tega početja razberemo, kakšna književna oseba je.

- **Književni prostor**, če služi temu, da si bralec ustvari sliko književne osebe

## 2. Književni prostor

Pojem književnega prostora je v literarni teoriji močno povezan s pojmom književnega časa, tako da imamo včasih celo težave o vsakem izmed njiju razmišljati in govoriti ločeno. Še posebej to velja za zaznavanje obeh skupin besedilnih signalov ob otroški recepciji mladinske književnosti, saj nepoznavanje književnega časa, ki ga opisuje pisatelj v realističnem mladinskem besedilu, pogosto onemogoča zaznavanje in razumevanje besedilnih signalov, ki jih avtor uporablja za to, da bi intendiranemu bralcu omogočil sestaviti domišljjskočutno podobo književnega prostora.

Vendar težave pri recepciji književnega prostora niso zmeraj enako velike:

- ob poslušanju mladinskih (nedogodkovnih) lirskih besedil jih namreč skorajda ni, saj v tem primeru velja literarnoteoretično pravilo nemladinske književnosti, ki pravi, da v lirsko izpovednem besedilu, ki je ustrezna "beseda in ritem" trenutnemu razpoloženju, nista ne vem kako zamotana niti književni čas niti književni prostor. Oba sta trenutni čas

in trenutni prostor pesnikove izpovedi in bralčeve recepcije. Lirik se pač izpoveduje neposredno, iz sebe, iz svojega prostora (Kmecl 1976).

- Ob poslušanju, branju, gledanju dramskih in pripovednih besedil je drugače. Tudi dramatik in pripovednik se izpovedujeta, saj je znana misel, da ni v literaturi besedila, ki ne bi bilo do te ali one mere avtobiografsko, saj lahko pisatelj piše le v okviru lastnih življenjskih izkušenj, vendar se izpovedujeta posredno: preko **zgodbe**, ki ni njuna življenjsko otipljiva resničnost, preko **književnih oseb**, ki imajo pogosto bore malo opraviti z njunim osebnim stanjem, preko **fiktivnega časa** in preko **fiktivnega prostora**, ki nista nujno njun trenutni čas in prostor. Vse te reči govorno ustvarita zunaj sebe, (Kmecl 1976) in vse te reči mora bralec iz koščkov njunega govora (ustreznih besedilnih signalov) sestaviti v eidetsko sliko, v domišljjskočutno prestavo književnih oseb, književnega časa, književnega prostora in književnega dogajanja.

Recepcijska situacija se po težavnosti bralčeve naloge bistveno razlikuje, če gre za recepcijo književnega prostora dramskega besedila ali če gre za recepcijo književnega prostora pripovednega besedila. "V **gledališkem, filmskem ali televizijskem besedilu pomaga oblikovati izmišljeni prostor scenarist**, ki na odru, ki ga že njegova privzdignjenost ali pogreznjenost ločita od "realnega" prostora ter tako poudarjata njegovo fiktivnost (pri filmu je to rob filmskega formata...), **postavi sceno**: posebno sobo, pokrajino, hišo ipd., kakor pač predvideva scenarij" (Kmecl 1976). **Gledalec gledališke predstave**, lutkovne predstave, filma oz. televizijskega filma, nadaljevanke, nanizanke, risanke tako **nima nikakršnega dela z dopolnjevanjem besedilnih signalov** z elementi svoje pretekle realne in medbesedilne izkušnje, saj je vse delo zanj opravil že scenarist! Vendar opisano "udobje" pri recepciji dogajalnega prostora ne velja za vse dramske vrste, tudi ne za vse vrste mladinske dramatike, saj zahteva **recepcija radijske igre** od poslušalca izjemo precizno zaznavanje ustreznih "besedilnih signalov" ter živahno domišljjsko dejavnost pri sestavljanju domišljjskočutnih predstav književnega prostora. V radijski igri ima dramatik namreč močno omejeno možnost **govornega slikanja** književnega prostora. Pravzaprav ga skorajda ne more slikati z neposrednim opisovanjem. Vse potrebne informacije na ravni govora morajo biti posredne (na primer take, da o dogajalnem prostoru kaj pripomni katera izmed dramskih oseb!) ali pa jih radijska igra ustvari **s pomočjo zvokov**: in tako poslušalec ve, da je dogajalni prostor radijske igre mesto, če sliši hupati avtomobile, ve, da je dogajalni prostor kmetija, če sliši mukati krave, in ve, da je dogajalni prostor nekje ob vodi, če sliši žuboreti potok. Te "besedilne" signale nato dopolni z elementi svoje realne (in medbesedilne) izkušnje - torej s slikami o tem, *kako je v mestu ob prometni ulici, kako je na kmetiji ali kako je ob vodi*, in si tako ustvari domišljjskočutno prestavo dogajalnega kraja.

Le malo manj zahtevne so miselne in domišljjske operacije, ki so potrebne za ustvarjanje domišljjskočutnih predstav **književnih prostorov pripovednih besedil**. Tu ima (drugače kot pri radijski igri) bralec na voljo veliko več **besednih** informacij, saj mu pisatelj književni dogajalni prostor lahko obširno predstavlja s pripovednima tehnikama

opisa ali orisa. Obe literarni prvini se na prvi pogled zdita kot ustvarjeni za funkcijo besedilnih signalov, na podlagi katerih si lahko bralec zlahka sestavi domišljjsko sliko književnega prostora, saj **opis** po definiciji *predstavlja kak zunanji predmet tako jasno in določno, da si opisano stvar predstavljamo tako, kakor bi bila resnično pred nami* (Trdina 1979), **oris** pa omogoča pisatelju, da ob vsem tem pripoveduje še o lastnih *čustvih in vtisih, ki so spremljali njegovo lastno doživljanje dogodkov in pojavov, o katerih pripoveduje* (Trdina 1979), a kaj ko opazovanje otroške recepcije kaže, da so otroci do takih izčrpnih opisov in orisov književnih prostorov (in seveda tudi književnih oseb) kaj nepotrpežljivi. V najboljšem primeru jih namreč preletijo po diagonali (da bi ugotovili, kje jih je konec in morajo začeti zares brati) v najslabšem primeru pa knjigo preprosto zaprejo, češ da je dolgočasna. Pisatelji sodobne mladinske proze to seveda vedo, zato v sodobni mladinski prozi obširnih opisov in / ali orisov literarnih dogajalnih prostorov preprosto ni, ali jih vsaj ni veliko. Kar je po eni strani dobro, ker se tako približujejo recepcijskim potrebam bralca - naslovnika. A po drugi strani **zahteva** ta literarna ustvarjalska spretnost **sodobnih pisateljev**, ki vse **potrebne informacije**, ki jih bralec potrebuje za to, da bi si v domišljiji sestavil sliko književnega dogajalnega prostora, **vtkejo v besedilo mimogrede**, bežno, (tako, da bralec ne opazi, da ga "morijo" z opisovanjem), **od bralca veliko več recepcijskega napora pri zaznavanju takih v besedilu razpršenih besedilnih signalov**, in seveda veliko več recepcijske spretnosti pri samostojnem **sestavljanju teh besedilnih signalov v smiselno sliko**, pri ugotavljanju, kaj manjka, in pri dodajanju le-tega iz zaloge lastnih (realnih in domišljjskih) spominskih zalog.

To pa pomeni, da potrebujejo učenci ob recepciji mladinske književnosti pomoč pri zaznavanju, razumevanju in vrednotenju besedilnih signalov, ki jih je pisatelj vgradil v besedilo zato, da bi si bralec sestavil domišljjskočutno podobo književnega dogajalnega prostora, - še posebej, ker je obstoj književnega časa in književnega prostora zmeraj v logični zvezi s številnimi drugimi prvini književnega besedila (Kmecl 1976).

### 3. Književni čas

Omenili smo, da je pojem književnega časa je v literarni teoriji, še posebej v literarni teoriji mladinske književnosti močno povezan s pojmom književnega prostora, saj nepoznavanje književnega časa, ki ga opisuje pisatelj v realističnem mladinskem besedilu, pogosto onemogoča zaznavanje in razumevanje besedilnih signalov, ki jih avtor uporablja za to, da bi intendiranemu bralcu omogočil sestaviti domišljjskočutno podobo književnega prostora. To pa je v procesu recepcije mladinskega literarnega besedila za bralca še pomembnejše kot za bralca nemladinskega literarnega besedila, saj šele



zaznavanje in razumevanje tistih besedilnih signalov, ki opredeljujejo književni čas in prostor, omogoča delovanje t.i. **posedanjevalnega učinka** literarnega besedila, **bralčevega občutka**,

- da se vse godi sproti, obenem z branjem /poslušanjem / gledanjem, v njegovem sedanjiku in

- da je sam del literarnega sveta, časa in osebja. (Kmecl 1976).

**Posedanjevalni učinek** je del avtorjeve strategije, kako mimetizirati literarni svet in je tesno **povezan s procesom iskanja vrat za identifikacijo ter identificiranja** z eno izmed književnih oseb, kar je za mladega bralca ključno za konstituiranje literarnoestetskega doživetja (in kar ostaja ponavadi tudi za odraslega bralca v večini literarnorecepcijskih situacij ena izmed osrednjih ali vsaj zelo mikavnih značilnosti literarnoestetskega branja.)

Za ustvarjanje fikcije književnega časa mladinskega literarnega besedila lahko uporablja avtor tako neposredne kot posredne besedilne signale:

- lahko bralcu preprosto **pove**, da se književno besedilo dogaja v neki sedanosti, v neki preteklosti ali neki prihodnosti. V tem primeru gre za **neposredno poimenovanje dogajalnega časa**.

- Lahko pa vse to pove bralcu na posreden način, tako da mora bralec o književnem času v neki preteklosti sklepati iz "naključno" omenjenih

**predmetov** (za katere na primer ve, da so jih uporabljali v starih časih in jih danes ne uporabljamo več),

**okoliščin** (za katere bralec ve, da danes ne veljajo več),

**dogajanja** (za katerega bralec ve, da v današnjem času ni več v navadi),

**poimenovanja predmetov** (ki jih danes sicer še uporabljamo, a jim rečemo drugače),

**pripovednega sloga** (za katerega bralec ve, da so ga sicer uporabljali nekoč, a da danes te reči povemo drugače),

**načina govora književnih oseb** (za katerega bralec ve, da so ljudje nekoč sicer res tako govorili, a da danes te reči povemo drugače).

Tako v primeru, ko se avtor odloči, da bo uporabil za upovedovanje informacije o književnem času neposredno metodo, kot tudi v primeru, ko se odloči, da bo to informacijo podal s posrednimi besedilnimi signali, mora, če je njegov naslovnik otrok, računati na **nekatero posebnosti otroške recepcije književnega časa** in značilnosti razvoja tega segmenta recepcijske zmožnosti:

Najprej gre seveda za recepcijsko posebnost naivno pravljичnega obdobja, v katerem pomenita otrokom pojma *nekoč* in *danes* nekaj drugega kot pomenita starejšim

otrokom in odraslim. **Nekoč** namreč ni vse tisto, kar se je dogajalo pred sedanjim trenutkom, in **danes** ni vse tisto, kar se dogaja v trenutku pripovedovanja ali tik pred njim, **nekoč** pomeni v tej fazi recepcijskega razvoja čas, **kjer je bilo vse drugače kot danes, kjer velja subjektivna miselna shema, kjer so povsem zabrisane meje med domišljjskim in realnim.** A tudi v tem nekoč veljajo posebna pravila: kralji imajo tri sinove (ali sina edinca...), vile izpolnjujejo po tri želje, volkovi so krvoločni in nevarni, vsakdo dobi, kar je zaslužil, pa četudi mora na pomoč pravljичni čudež, in za dobre se zmeraj konča srečno. **Ko sliši otrok besedo NEKOČ** pripravi v aktualni horizont pričakovanja svoje izkušnje s pravljичnimi svetovi in zatrdno ve, da bo dogajanje teklo v skladu s subjektivno miselno shemo.

Na drugi strani pomeni v tem obdobju beseda **danes**, da **je treba besedilo razumeti in vrednotiti v kontekstu realne izkušnje**: nikakršna dobra vila ne bo prišla in človeka rešila sitne obveze, da je treba vsako jutro v vrtec, in ni pomoči: mami in očetu se vsako jutro mudi. Tega ni mogoče spremeniti, četudi si človek še tako želi, da bi se lahko oblekel sam. In zvečer je treba spat. Ko rečejo starši: ali le malo kasneje. Nikakršnega čudeža ni, ki bi uredil svet tako, da bi bilo mogoče videti in doživeti vse tiste čudovite reči, ki jih odrasli počnejo potem, ko pošljejo otroke spat.

Zaznavanje besedilnih signalov, ki pomagajo otroku odločiti, ali je dogajalni čas **nekoč** ali **danes**, ali gre torej za dogajanje po subjektivni ali po realni miselni shemi, je v tem obdobju kaj preprosto. NEKOČ je v pravljичnih besedilih skorajda zmeraj eksplicitno naveden. In sicer kar na začetku, tako da ga skorajda ni mogoče spregledati. Pri DANES, naloga sicer ni tako enostavna, a tudi kaj preveč zapletena ni: ko otrok zazna besedilne signale kot: vrtec, avtobus, sladoled, kocke LEGO, špinača, umazane roke..., ve, da gre za književno dogajanje, ki je / bo najverjetneje nadvse podobno tistemu, kakršnega doživlja v realnem svetu sam. In ve, da mora (lahko) domišljjskočutno podobo književnega prostora ustvari tako, da v besedilo projicira like iz svojega realnega sveta.

Na meji med naivnim pravljичnim obdobjem in obdobjem konkretnih intelektualnih operacij se oblikuje v otrokovem kognitivnem razvoju spoznanje, da *so tudi taki nekoč, ko niso živeli zmaji in tudi palčki ne.* Skratka, da so pred današnjim časom ljudje živeli drugače kot danes, a da je življenje vendarle teklo po zakonitostih, ki veljajo v realnem svetu: treba je bilo ubogati starše, kamni so zmeraj padli na tla, in volka se je bilo treba bati, ker če je storil, kar zna storiti, ni bilo več rešitve. V prvi fazi tega obdobja je vse preteklo zlito v eno samo sliko: REALNO, A DRUGAČNO KOT DANES. Kasneje, z gledanjem filmov, risank, branjem in gledanjem slikanic, poslušanjem pripovedovanja odraslih, učenjem zgodovine v šoli se oblikuje v otrokovi zavesti **cela VRSTA teh REALNIH NEKOČ**: nekoč, ko so bile piramide, nekoč, ko še ni bilo avtomobilov in so se vozili le s kolesi, nekoč, ko bili vitezi oblečeni v pločevinaste obleke in niti kolesa ni bilo, tako da so se prevažali s kočijami ali jahali konje.... Poznavanje zgodovinskih obdobjev je v začetku še kaj pomanjkljivo, zato **teče mehanizem zaznavanja in razvrščanja besedilnih signalov, povezanih s književnim časom, drugače, kot pri odraslem bralcu.** Pri

slednjem zadostuje že zaznavanje enega samega besedilnega signala, ki nakazuje na književni čas, da se sproži postopek dopolnjevanja literarnega sveta z ustreznimi podobami: če na primer avtor omeni kralja Arthurja, bralec nemudoma ve, da gre za dogajanje v srednjem veku, ve, v kakšnih hišah so takrat živeli preprosti ljudje in v kakšnih plemiči, ve, kako so bili eni in drugi oblečeni, ve kako so pridelovali hrano in kaj so jedli.... Skratka, *ko sliši besedo kralj Arthur* vstavi v svoj horizont pričakovanja za književno dogajanje ustrezní *mentalni diapozitiv srednjeveške Anglije*.

Pri bralcu mladinske literature za kaj takega ni ne potrebnega zgodovinskega znanja, ne potrebne literarnoreceptijske spretnosti, zato smemo v začetku računati le na to, da se bo **otrok ob zaznavi ustreznih besedilnih signalov** odločil **sestaviti** besedilne signale v tak besedilni vzorec, v tako sliko literarnega sveta, ki *bo delovala po objektivni, realistični miselni shemi in se bo od vsakdanjega zunajbesedinega okolja razlikovala v tolikih elementih, kolikor jih bo upovedilo književno besedilo*.

**H katerim besedilnim signalom lahko usmerjamo pozornost učencev**, da bi jim pomagali zaznati književni čas, ustvariti domišljjskočutne podobe književnega prostora in književnih oseb, ter se tako mimetično potopiti v književni svet in književno dogajanje?

Prvo pravilo v zvezi s tem je gotovo, da **z "zgodovinskim kontekstom" ne velja pretiravati**. Za poučevanje zgodovine imamo odrasli na voljo druge prilike in druge šolske predmete. Pri izboru besedilnih signalov naj veljata dve načeli:

1. pozornost usmerjamo le na tiste zgodovinske podatke, ki so nujno potrebni za konstituiranje besedilnega pomena in
2. pozornost usmerjamo le na take besedile podatke, ki jih lahko otroci v aktualni fazi receptijske zmožnosti uporabijo za prepoznavanje književnega časa in razumevanje besedilnega sveta.

V kontekstu zgodovinskih podatkov, ki so potrebni za razumevanje besedilnega sveta je treba razlikovati dve vrsti besedil:

- besedila, ki jih je mogoče polnovredno doživeti, ne da bi vedeli, v kakšnih okoliščinah je teklo življenje v tistih časih, in besedila, ki jih brez poznavanja zgodovinskega okvira ni mogoče razumeti. Med prva spada na primer že omenjena Župančičeva pesem Pismo. **Odrasli vemo**, da se dogaja v neki sedanjosti, ki ni naša sedanjost. In seveda tej maniri sestavimo domišljjskočutno podobo dogajalnega prostora: v otroški sobi ni sodobnih igrač ampak so tam gugalni konjički, v kuhinji imajo štedilnik na drva in nikakršnega hladilnika in v dnevni sobi nimajo televizijskega sprejemnika, zato pa verjetno kamin in kakšen udoben naslanjač, v katerem dedek

pripoveduje pravljice. **Otroci** dopolnijo domišljjskočutno prestavo književnega prostora povsem drugače: književno dogajanje umestijo v sliko svojega realnega doma ali tistega pri babici. Kar je sicer napačno, a v nikakršni meri ne zadeva "pravilnosti" literarnoestetskega doživetja: vseeno je namreč, v kakšnem književnem prostoru podijo odrasli otroke spat. Bitka je zmeraj enaka!

- In potem so tu besedila, ki jih preprosto ni mogoče razumeti, če bralec ne pozna okoliščin, v katerih se je dogajalo književno dogajanje. Bevkove Pestrne in Seliškarjeve Bratovščine Sinjega galeba današnji otroci ne berejo preveč radi, ker jim je svet, v katerem se dogajata, tuj. A gre za močni literarni besedili. In škoda bi bilo, da bi končali v pozabi literarne zgodovine mladinske književnosti le zato, ker je za konstituiranje literarnega pomena potrebno poznavanje zgodovinskega okvirja. Ni mogoče dovolj poudariti, da rešitev recepcijskih problemov ob tovrstnih besedilih ni v izčrpnem zgodovinskem uvodu ampak v potrpežljivosti: če se besedilni svet realističnega mladinskega literarnega besedila preveč razlikuje od bralčeve zunajbesedilne resničnosti, je najverjetneje treba besedilo bralcem ponuditi nekoliko kasneje kot je bilo to predvideno ob njegovem nastanku. **Z metodo fokusiranja v tem primeru ne bi dosegli zelenih rezultatov, saj ta služi le zaznavanju prezrtih besedilnih signalov in ne dodajanju novih vsebin (informacij) v bralčev horizont pričakovanj.**

Kdaj torej uporabljamo metodo fokusiranja?

Z metodo fokusiranja usmerjamo otroško pozornost le na take besedilne podatke, **ki jih lahko** otroci v aktualni fazi recepcijske zmožnosti **uporabijo** za prepoznavanje književnega časa in razumevanje besedilnega sveta.

In kateri so taki besedilni signali?

To je seveda od skupine otrok do skupine otrok drugače. A dobra pomoč se zdi zgoraj omenjeni seznam podatkov, s katerimi avtor "mimogrede" na posreden način informira o književnem času

- Otroke torej opozorimo na **imena književnih oseb**. Ta so lahko taka, za katera se zdi, da so danes nekoliko zaprašena, torej iz starih časov, ali taka, za katera se zdi, da jih bodo uporabljali nekoč v prihodnosti.

- Opozorimo jih na **predmete**, ki jih omenja besedilo, za katere vemo, da so jih uporabljali v starih časih in jih danes **ne uporabljamo več**, oz. predmete, ki jih danes še ne poznamo, a od razvoja znanosti in tehnike pričakujemo, da jih bodo ljudje nekoč izumili, poznali in uporabljali.

- Otroke opozorimo na **okoliščine**, za katere predvidevamo, da bodo vedeli, da danes ne veljajo več, ali take, ki jih danes zagotovo še ni.

- Opozorimo jih na **dogajanja**, ki se jim mora s perspektive današnjega časa zdeti čudno, ker v današnjem času ni več v navadi ali zato, ker takih navad še nimamo.

- Pogosto lahko otroci književni čas razberejo iz **poimenovanja predmetov**, ki jih danes sicer še uporabljamo, a jim rečemo drugače,

- in iz **pripovednega sloga**. V preteklih časih so si ljudje pripovedovali zgodbe drugače, kot to počno danes. Uporabljali so nenavadne oblike besed, in za naš današnji občutek nenavaden besedni red.

- Eden najhitreje dostopnih besedilnih signalov, iz katerega lahko otroci razberejo književni čas pa je **način govora književnih oseb**. Otroci zelo hitro vedo, da so ljudje nekoč sicer res tako govorili, a da danes te reči povemo drugače, in zelo hitro izostrijo občutek za to, da je nenavadni govor, s kakršnim se izraža književna oseba, drugačen na drug način: ne zato, ker bi bil iz starih časov ampak zato, ker govori književna oseba v času, ki ga še ni.

Če bomo v procesu šolske interpretacije uporabili metodo fokusiranja in usmerili otroško pozornost na omenjene besedilne signale, jih bodo otroci brez težav zaznali in jih nato uporabili za sestavljanje besedilnega vzorca: lahko si bodo v domišljiji ustvarili besedilnemu svetu ustrezno mentalno predstavo književnega prostora in književnih oseb v njih, lahko bodo poiskali vrata za identifikacijo in se potopili v eno izmed književnih oseb in nato zlit z njo miselno, čustveno in čutno doživljali literarno dogajanje v tem svojem literarnem svetu.

## 4 Književno dogajanje

"Spremembe in verige sprememb imenujemo dogajanje" (Kmecl 1976), spremembe v književnem svetu in verige takšnih sprememb pa imenujemo književno dogajanje. Kadar je književno dogajanje zaokroženo: z "začetkom" in "koncem" govorimo o t.i. zgodbi ali fabuli. Dogajanje = spreminjanje, urejeno v zgodbo, je ponavadi tisto, kar vsaj navzven in nekako najbolj otipljivo dela iz besedila smiselno celoto (Kmecl 1976). In predvsem je književno dogajanje, urejeno v zgodbo, tisti segment mladinskega literarnega besedila, ki ga otroci najprej opazijo, in tisti, ki se jim zdi najbolj bistven. Če bomo otroka, ki smo mu prebrali Rdečo kapico, vprašali, o čem je pripovedovala pravljica, za odgovor gotovo ne bo "izluščil" teme besedila in rekel, da je šlo za problem neupoštevanja pravil in kaznovanje takega početja. Česa takega namreč ne more storiti že zato, ker še nima razvite miselne zmožnosti abstraktnega mišljenja, zato se bo otroku zdel najprimernejši odgovor na vprašanje, za kaj gre v Rdeči kapici, da nam bo začel v kronološkem zaporedju naštevati pravljичne dogodke: mama je rekla Rdeči kapici, naj nese...., in potem ji je rekla, naj ne hodi s poti, ker je v gozdu volk. In potem je Rdeča kapica v gozdu zares srečala volka...

Opisani postopek zaznavanja in razumevanja besedilnih signalov, ki upovedujejo književno dogajanje na primeru Rdeče kapice, je naloga, ki je po recepcijski zahtevnosti za naslovnika / bralca najmanj zahtevna. **Književno dogajanje je v pravljicnem besedilu razvrščeno kot zgodba ali fabula, torej po vrsti**, kakor se je (kakor bi se lahko) zares dogajalo. Avtor pove, kaj je bilo najprej, nato, kaj je bilo potem in šele na koncu, kako se je zgodba zaključila. Zmeraj pa seveda ni tako. Tudi v mladinskih literarnih besedilih ne. Včasih namreč avtor zgodbo literarno preuredi. Kot na primer Astrid Lindgren v Piki Nogavički, kjer s prvim poglavjem "pademo" v **literarno sedanjost** in izvemo, da v stari hiši sredi vrta čisto sama živi devetletna deklica, ki se imenuje Pika Nogavička. In da nima ne očeta, ne mame, kar je pravzaprav imenitno, kajti tako ni nikogar, ki bi jo silil piti ribje olje, ko pa raje liže bonbone. Takoj ko to izvemo, nam pisateljica začne pripovedovati, **kaj se je zgodilo veliko pred trenutkom**, s katerim je začela svoje pripovedovanje: **ko je bila Pika čisto majhna**, ji je umrla mama, in **ko je bila veliko starejša** (a ne toliko stara kot zdaj), je z ladijske palube splaknilo njenega očeta. In nato nam pisateljica pripoveduje o **dogodkih, ki so se zgodili med sedanjostjo in tisto preteklostjo, ko je Pika izgubila očeta**: o tem, kako je Pika zapustila ladjo, se poslovila od mornarjev in se vselila v vilo Čira-čara. In šele zdaj nam besedilo začne pripovedovati o tem, kako je Pika spoznala Anico in Tomaža. A tudi poslej ne ostanemo v sedanjosti, saj pisateljica **časovno pravilno urejeni tok dogodkov od sedaj v smeri proti potem**, pogosto prekine in nam pripoveduje o Pikinem otroštvu. Zmeraj tedaj, ko se ji zdi, da bi Piko in njeno ravnanje v sedanjosti bolje razumeli, če bi vedeli nekaj, kar se ji je zgodilo v preteklosti. Kadar pisatelj zgodbo v svoji literarni pripovedi uredi tako po svoje, govorimo o **sižeu**.

Razlika med zgodbo in sižejem se v veliki meri krije z razliko med sintetično in analitično zgradbo:

Bistvo **sintetične zgradbe** je sledenje naravnemu časovnemu zaporedju sprememb (=dogajanja). Vse se godi pred bralčevimi domišljjskimi očmi sproti, kakor v vsakdanjem življenju.

Bistvo **analitične zgradbe** so nekaki pojasnjujoči **retrospektivni vložki**, s katerimi avtor pojasnjuje aktualno dogajanje. Sintetično dogajanje je v tem primeru prekinjeno z delom (preteklega) dogajanja, ki po naravni logiki ne sodi sem. (Kmecl 1976)

Nekatere književne vrste so v celoti zasnovane na podobnem odkrivanju "predzgodbe", ki je v usodni in zagonetni zvezi z neposredno "vidno" resničnostjo ((Kmecl 1976), tudi v mladinski književnosti. Takšne so npr. mladinske kriminalke, v katerih se s postopno rekonstrukcijo zgodbe v tekstu ukvarja detektiv (na primer detektivski mojster Bloomkvist) ali skupina mladih detektivov (na primer v kriminalkah, nanizankah Banda Irharjev, Pet prijatelev in Skrivnosti), ki od začetka do konca zgodbe odkrivajo "predzgodbo" zločina, ki nam ga je avtor predstavil v začetku zgodbe.

Z literarnorecepcijskega zornega kota nedvomno velja, da je

- kadar avtor **zgodbo** v mladinskem literarnem besedilu **predstavlja v obliki sižerja**,
- in kadar imamo opravka z **analitično dogajalno zgradbo**, zaznavanje in predvsem razumevanje besedilnih signalov, povezanih s književnim dogajanjem, za bralca seveda veliko zahtevnejša naloga, kot takrat, **kadar se zgodba in literarna ureditev zgodbe ujemata**.

Z literarnodidaktičnega zornega kota pa to pomeni, da potrebujejo učenci pri zaznavanju besedilnih signalov, ki so povezani s časovno neurejenimi koščki literarnega dogajanja, in pri razumevanju le-teh (urejanju v časovno logično urejeno zgodbo!) pogosto učiteljevo pomoč.

## 5 Književna motivacija

Literarna teorija uči, da je književno besedilo sestavljeno iz motivov in to, da je motiv del snovi, ki je oblikovan v poseben, značilen, človeško pomenljiv in ponovljiv položaj, drobno enoto, ki jo je mogoče z drugimi enotami družiti v obsežnejše literarne sestave. Motivov seveda ni mogoče družiti poljubno. Med njimi so miselne zveze, medsebojno dopolnjevanje, osmišljanje. Pojavljanje vsakega izmed njih je treba v besedilu posebej upravičiti: vsako dejanje, vsako odločitev književnih oseb, vsako razmišljanje, vsak opis, vsak prizor, vsako razpoloženje. Takšna upravičila imenujemo **motivacije** (motivirati = utemeljiti, podpreti z razlogi). Njihov učinek je predvsem v tem, da družijo posameznosti v logično, koherentno (povezano, smiselno strnjeno, zaokroženo) celoto, v bralcu pa ustvarjajo vtis logične resničnosti, vtis, ko da drugače, kakor je v besedilu, sploh ne bi moglo biti. (Kmecl 1976).

Literarne motivacije so glede na nalogo, ki jo opravljajo v besedilu, različnih vrst:

- najbolj domače, najbolj navajene, so takoimenovane **verjetnostne motivacije**; svet, ki ga v tem primeru vzpostavlja književno besedilo, se mora bralcu zdeti docela možen, neskregan z resničnostjo, kakršno poznamo iz vsakdanjih izkušenj.

- Z bralčevimi izkušnjami v realnem zunajbesedilnem svetu tesno povezane so tudi t.i. **psihološke motivacije**. Verjetnost izhaja v tem primeru iz vzgibov, ki sodijo v človekovo notranje, duševno življenje.

- V **socialni (sociološki) motivaciji** uporablja avtor za odločitve književnih oseb razloge iz območja družbenega sistema, družbenih običajev, dogovorov, navad.

- Kadar temelji povezanost literarnih motivov na avtorjevi ideološko - filozofski predstavi o urejenosti sveta, govorimo o **ideološki motivaciji**,

- kadar so dejanja književnih oseb motivirana z njihovim čustvenim odzivanjem, govorimo o **čustveni motivaciji** (ki pa bi jo lahko šteli tudi k neke vrste psihološkim motivacijam!),

- kadar so motivi povezani v koherentno celoto z junaštvom književne osebe, imamo opravka s **psihološko-družbeno motivacijo**

- in kadar je motiv osmišljen z umetniško zasnovano besedila, z učinkom, ki ga želi pripovedovalec doseči pri bralcu, govorimo o **umetniški motivaciji**... (Kmecl 1976)

Če naštetje literarne motivacije opazujemo iz **receptijskega zornega kota**, hitro opazimo, da otroku, ki mu manjkajo ustrezne življenjske izkušnje, mnoge izmed njih niso dostopne. To seveda ne pomeni, da npr. sociološke, ideološke in psihološko - družbene motivacije v mladinski književnosti ni, pomeni pa, da je zaznavanje, razumevanje in vrednotenje tovrstnih motivacij za bralce, ki nimajo relevantnih izkušenj in znanja, posebej težavno, in da ponavadi potrebujejo pomoč:

- pomoč potrebujejo, da lahko razumejo, zakaj je prvoosebni pripovedovalec v Vorančevi povesti *Tri pisanke sredi gozda, ko se je prepričal, da ga nihče ne opazuje, pokleknil pred culo, pobral iz njega dva zeksa in v šertel krščenca svojih staršev porinil tisti svetli rajniš, ki mu ga je na jasi dala deklica,*

- pomoč potrebujejo, da lahko razumejo, povezanost motivov v Bratovščini sinjega galeba, ki temelji na avtorjem idealu kolektivističnega duha,

- pomoč potrebujejo, da lahko razumejo, zakaj oče v Prvem pismu ne dovoli na ovojnico zapisati Klagenfurt, čeprav ve, da njegov fant najbrž pošte, ki jo težko pričakuje, ne bo dobil...

Kadar so motivi v mladinski književnosti osmišljeni s sociološko motivacijo, ideološko motivacijo ali s psihološko motivacijo lahko učitelji upravičeno predvidimo receptijske težave. A za reševanje tovrstnih receptijskih težav metoda fokusiranja ni prava rešitev. **Metoda fokusiranja namreč ne rešuje receptijskih zagat, kadar le-te izvirajo iz pomanjkanja védenja in pomanjkanja izkušnje. Primerna je le v primerih, kadar z njo pomagamo otrokom opaziti, zaznati prezrte besedilne signale.**

Zaznavanje literarne motivacije v mladinski književnosti pa ni težavno le, kadar gre za sociološko, ideološko ali psihološko motivacijo. Pravzaprav je težavna naloga zaznavanje in razumevanje katerekoli motivacije, saj vemo,

- da otroci v predoperativnem obdobju svojega receptijskega razvoja sploh **ne zaznavajo nikakršne motivacije** in da so zanje literarni motivi povezani le kot sosledje dogodkov, ki se (praviloma eden za drugim!) dogajajo glavni književni osebi,

- vemo, da začnejo nato v obdobju konkretnih intelektualnih



operacij otroci razvijati recepcijsko zmožnost zaznavanja **vzročno-posledične literarne motivacije**. In da ob koncu prvega triletja ta zmožnost še ni razvita pri vseh učencih!

- In vemo, da lahko zaznavajo otroci **psihološko** in **psihološko - čustveno motivacijo** sicer že v prvem triletju, vendar le, če so čustva razvita v nazorno sliko in pod pogojem, da poznajo situacijo iz realne izkušnje. Sicer pa velja, da začnejo otroci razvijati senzibilnost za psihološke motivacije proti koncu drugega triletja in da so zanje posebej dovzetni v tretjem triletju!

Če pa vse to vemo, vemo tudi, **kdaj je pravi čas**, da otroke opozorimo na besedilne signale, iz katerih bodo lahko izluščili svoje razumevanje povezanosti med literarnimi motivi, in razumeli, zakaj se je kaj v literarnem svetu zgodilo. Kot za razvijanje vsake zmožnosti, **velja namreč tudi za zmožnost zaznavanja literarne motivacije, da je ne moremo izsiliti, lahko pa v pravem trenutku, ko so otroci zreli zanjo, ustvarimo pogoje, da se zmožnost razvije prej in v večji meri.**