

Stefan Krammer / Stephan Müller / Lena Zudrell

Priročnik

o osnovnih vprašanjih književnosti

s slovarjem

Impressum / kolofon

Medieninhaber, Verleger und Herausgeber / lastnik medija, založnik in izdajatelj:
Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung / Zvezno ministrstvo za
izobraževanje, znanost in raziskovanje
Abteilung III/6 / oddelek III/6
Minoritenplatz 5, 1010 Wien
Autoren und Autorin / avtorja in avtorica:
Stefan Krammer, Stephan Müller, Lena Zudrell
Übertragung ins Slowenische / prenos v slovenščino:
Michael Urbinc

Kontakt:

unterrichtssprache.srdp@bmbwf.gv.at

Erläuterungen zu literarischen Grundfragen mit Glossar

1. Uvod	5
1.1. Kaj je književnost?	6
1.2. Vsebina in oblika	6
1.3. Analiza in interpretacija	6
1.4. Zvrsti.....	7
2. Epska besedila	8
2.1. Osnove.....	8
2.1.1. Pripovedovano in pripovedovanje.....	8
2.1.2. Način pripovedovanja.....	9
2.1.3. Razmerje avtorice/avtorja, pripovedovalca in lika.....	10
2.1.4. Tradicionalne zvrsti in intertekstualnost.....	10
2.2. Osnovna vprašanja.....	11
2.2.1. Tema in motiv.....	11
2.2.2. Dejanje	11
2.2.3. Lik	12
2.2.4. Čas.....	13
2.2.5. Prostor	15
2.2.6. Kompozicija in zgradba	17
2.2.7. Liki in pripovedovalčev govor	18
2.2.8. Pripovedna perspektiva.....	19
Ekskurz: Alternativa po Gérardu Genettu	22
Fokalizacija: Kdo zaznava?	24
3. Dramska besedila	25
3.1. Osnove.....	25
3.1.1. Besedilo in uprizoritev.....	25
3.1.2. Teatralnost	26
3.1.3. Tradicije zvrsti.....	27
3.2. Osnovna vprašanja.....	28
3.2.1. Tema	28
3.2.2. Dejanje.....	28
3.2.3. Kompozicija in zgradba.....	28
3.2.4. Lik.....	29
3.2.5. Komunikacija.....	30
3.2.6. Prostor	31
3.2.7. Čas.....	31

4. Lirska besedila	33
4.1. Osnove.....	33
4.1.1. Jezikovna strukturiranost.....	33
4.1.2. Zvrstne tradicije	34
4.2. Osnovna vprašanja.....	34
4.2.1. Tema	34
4.2.2. Vsebinski pristopi	34
4.2.3. Sporazumevalni položaj	35
4.2.4. Posebnosti jezikovnega oblikovanja	36
4.2.5. Lirske oblike	37
4.3. Povezava med vsebino in obliko	39
5. Jezik.....	40
5.1. Osnovne oblike jezikovne analize	40
5.1.1. Glasovna oblika.....	40
5.1.2. Izbor besed, slog in register	40
5.1.3. Skladnja.....	41
5.1.4. Oblikovanje besedila	41
5.2. Govorniška sredstva: figure in tropi	42
5.2.1. Glasovne figure.....	42
5.2.2. Figure ponavljanja	44
5.2.3. Sintaktične figure	45
5.2.4. Kvantitativne figure: skrajšanje/razširjanje/zaostrovanje	47
5.2.5. Ogovorne figure	50
5.2.6. Tropi.....	50
Slovar	55
Literatura.....	71

1. Uvod

Priročnik je namenjen učiteljicam in učiteljem. Cilj je, da podpira pripravo na SZDI¹ in posredovanje pojmovnega inventarja za ukvarjanje z besedili. Obenem predstavlja pojmovnost, ki se uporablja pri oblikovanju nalog in komentarjev SZDI, in ponuja izbor velikega števila uporabljenih strokovnih pojmov.

Priročnik ni zamišljen kot popolna teorija o književnosti in je napisan v zavesti, da ga uporabljajo učiteljice in učitelji, ki so kot germanistke in germanisti oz. slovenistke in slovenisti seznanjeni z osnovami literarnoznanstvenega dela. Učiteljice in učitelji dobijo z navedeno strokovno rokologijo – poleg te v učbenikih – dodatno orodje za natančno posredovanje književnih in jezikovnih pojavov, da olajšajo učenkam in učencem strokovno pravilno opisovanje (književnih) besedilnih pojavov in pisanje interpretacij. Pri pouku o tem, na kaj je treba paziti, ko se ukvarjamo s književnimi besedili, naj bi obdelali strokovne pojme po možnosti med branjem (celih) besedil in z ozirom na učinke, ki jih ustvarjajo v bralki in bralcu. Tako je mogoče pokazati učenkam in učencem, kako lahko poteka pot od začetne jezikovne analize tja do vsebinske interpretacije, tako da analiza ne postane ritual, ki je ločen od interpretativne razlage.

Priročnik je sestavljen iz slovarskega dela in razlagalnega opisa, v katerem so pojmi iz slovarja – označeni s podčrtanjem – znotraj besedila.

Razlaga je razdeljena na štiri poglavja: najprej obravnava tri velike zvrsti književnosti, torej epiko, dramatiko in liriko, in pri tem nagovarja osnovne vidike, nato pa predlaga osnovna vprašanja za analizo. Četrto poglavje, naslovljeno z »Jezik«, je zamišljeno tako, da združuje vse zvrsti. V njem se najprej sistematično predstavljajo osnovne oblike jezikovne analize in nato retorične figure in tropi. Za ponazoritev služijo tako primeri iz književnosti, predvsem iz preteklih izpitnih rokov, kakor tudi lastno zamišljeni primer, ki se prilagaja glede na postavljeno vprašanje.

Slovar in razlaga sta bila obdelana z ozirom na aktualne šolske učbenike in na osnovi del, ki uvajajo v književne vede; le-ta so zbrana v seznamu literature na koncu.

¹ Kratica za pisni zrelostni izpit, zrelostni in diplomski izpit in poklicni zrelostni izpit.

1.1. Kaj je književnost?

V vsakdanjiku pripovedujemo o stvareh, kakršne so oz. kakor mislimo, da so. Če izhajamo iz tega, da odgovarja to, kar pripovedujemo, resnici ali da naj razgrinja podobo resnice, gre za ne-fikcionalno/ne-izmišljeno (dejstveno/stvarno) pripovedovanje. Dogajanje v ne-fikcionalnih (tudi: ne-umetnostnih) besedilih se meri po pravih realnega sveta.

Nasprotno pa dopušča fikcionalno pripovedovanje, da nastaja pripovedovani svet, ki mu ni treba imeti nobene povezave z resničnostjo. Seveda lahko ta pripovedovani svet odslikava resničnost – in velikokrat se pojavlja v fikcionalnih (tudi: umetnostnih) besedilih resnično –, vendar ni odločilno za besedilo, ali to nanašanje tudi ustreza resničnosti. Pri fikcionalnih besedilih dovoljujemo avtoricam in avtorjem, da se oddaljujejo od resničnosti. Vse, kar se dogaja v fikciji, končno izhaja iz avtorice/avtorja. Zato se v fikcionalnih besedilih nič ne more zgoditi slučajno. Pri fikcionalnih besedilih smemo vedno vprašati, zakaj se je kaj zgodilo tako in ne drugače.

Pri SZDI razlikujemo pragmatične naloge, pri katerih so osnova ne-fikcionalna besedila, in literarne naloge, ki se ukvarjajo s fikcionalnimi besedili. Pri tem je treba misliti tudi na to, da delujejo ne-fikcionalna besedila, kakor natiskani intervjuji, poročila ali celo navodila za uporabo, s sredstvi fikcionalne književnosti in da se obratno literarna besedila poslužujejo sredstev stvarnih besedil.

1.2. Vsebina in oblika

V literarni vedi se mnogokrat dela po idealnotipskem razlikovanju med »vsebino« in »obliko« – najbolj klasično morda v besednih zvezah kot »smisel in oblika«. O tej dvojnosti so upravičeno podvomili, kajti dejansko se pri tem opravlja razdelitev med področjema, ki ju kot taki sploh ne moremo ločiti in ki izhajata drugo iz drugega. Priročnik se iz praktičnih razlogov kljub temu orientira po tej razdelitvi, vendar v zaupanju, da je pri uporabi v pouku tudi mogoče načelno opozoriti na to problematiko.

1.3. Analiza in interpretacija

Analiza pomeni v priročniku raziskavo formalnih (oblikovnih) in jezikovnih vidikov kakega besedila, interpretacija pa razlago besedila, pri kateri se praviloma sega po rezultatih analize. Tudi to je idealnotipska razdelitev, za katero se skriva dvojnost oblike in vsebine. Za SZDI se razdeljujejo ti pojmi na obdelavo fikcionalnih (umetnostnih) besedil (interpretacija besedil) in ne-fikcionalnih (ne-umetnostnih) besedil (analiza besedil), kar pa ne pomeni, da ne bi bilo mogoče »interpretirati« ne-fikcionalna besedila ali da za literarna besedila ne bi bila potrebna analiza. S tem je samo označeno, da je potrebna pri literarnih besedilih interpretacija, ki presega opisovanje oblike in vsebine.

1.4. Zvrsti

Literarna besedila slonijo na zvrstni tradiciji. Podvrste, npr. roman ali sonet, razumemo kot ustaljene oblike ustvarjanja znotraj treh velikih zvrsti epike, lirike in dramatike. Tega ne moremo popolnoma opustiti ob razumevanju besedil. S tem se posebej kaže področje napetosti med orientacijo po kompetencah in po znanju: kompetenca interpretacije, ki se nanaša na zvrsti, predpostavlja namreč specifično znanje o neki zvrsti. Priročnik upošteva to dilemo, tako da se odpove definiciji podvrst pri epiki in dramatiki in namesto tega poleg splošnih oblik in tehnik analize in interpretacije tu in tam nakaže v povzetku specifične tradicije zvrsti, kar naj bi predstavljalo raven znanja v pouku književnosti. Za liriko pa se navedejo zaradi njene vezanosti na obliko izbrane podvrste v slovarju. Za analizo in interpretacijo besedil je znanje o zvrsteh in (pod-)vrstah vedno prednost, tudi če se pri SZDI ne sprašuje izrecno po tem znanju.

2. Epska besedila

2.1. Osnove

Obstajajo najrazličnejši nastavki pripovedne teorije. Priročnik poskuša prikazati najbolj razširjene in uporabne, opozoriti po potrebi na alternativne možnosti opisa in združiti delno tradicionalne oblike opisa z novimi pristopi. Pri tem povzema tradicionalne poglede kot npr. pri Franzu Karlu Stanzlu in jih dopolnjuje z novejšimi pripovednimi teorijami (Gérard Genette).

2.1.1. Pripovedovano in pripovedovanje

»Pripoved« ali »zgodba« sta pojma iz vsakdanjega jezika za epska besedila, ki pa moreta imeti različne pomene. S »pripovedjo« je na primer lahko mišljen postopek pripovedovanja, obnovljena vsebina ali književna zvrst.

Pomembno je, da se razlikujeta pri analizi in interpretacij epskih besedil dve ravni. Velika razlika je, ali razmišljamo o tem, »kaj« se pripoveduje, ali o tem, »kako« se pripoveduje. S »kaj« neke pripovedi označujemo vsebinske vidike kakor dejanje ali temo, s »kako« neke pripovedi mislimo na dejanje pripovedovanja, torej na to, kako se posreduje pripovedovano. Razlikovanje »kaj« in »kako« pa glede na književna besedila velikokrat ni jasno. V literarni vedi obstajajo mnogi različni pojmi za to razlikovanje, velikokrat govorimo s Cvetanom Todorovom o pojmih »histoire« (pripoved/pripovedovano) in »discours« (pripovedovanje).

- kaj = pripoved(ovano) = »histoire«
- kako = pripovedovanje = »discours«

To naj se ponazori s primerom pripovednega besedila, ki ga bomo še večkrat uporabili:

Petra je stopila iz hiše, prečkala cesto in srečala Pavla, ki je bil presenečen.

Izpovedi o pripovedi/pripovedovanem (»histoire«):

Pavel ni računal s tem, da bo srečal Petro; besedilo opozarja na to, da je bil presenečen, ko je srečal Petro.

Izpovedi o pripovedovanju (»discours«):

Besedilo je napisano v pretekliku, pripoveduje se v časovnem zaporedju dogodkov/kronološko.

Tudi če mnogokrat ni mogoče načina pripovedovanja natančno ločiti od vsebinskih vidikov, ker se obe ravni med seboj pogojujeta, naj bi pri opisu besedil pazili na natančno izražanje. Če bi za primer samo rekli: »To je kratka pripoved«, potem bi se ta izpoved na eni strani nanašala na raven pripovedi/pripovedovanega (»histoire«), na drugi strani pa na raven pripovedovanja (»discours«):

Kot izpoved o pripovedi/pripovedovanem (»histoire«) pomeni ta izpoved, da ne mine veliko časa in da se ne dogaja veliko.

Kot izpoved o pripovedovanju (»discours«) pomeni ta izpoved, da ima pripoved s svojimi 14 besedami zelo majhen obseg.

Tukaj nadaljnji primer:

O počitnicah nisem veliko hodil po vasi. Ostajal sem na domu, ki je bil na samem dvajset minut iz vasi. Za ljudi se nisem zanimal; govorili so, da sem ošaben, ker sem nosil pumparice in hodil gologlav. Delal sem na polju, posedal pri mami, ki je bolehal, ob nedeljah pa sem se pretikal skozi vrbovje vzdolž reke, se sončil in lovil ribe. Tako sem se srečal tudi s Tinko.

Ciril Kosmač: Sreča (glavni rok maja 2017)

Izpovedi o pripovedovanem (»histoire«):

V noveli *Sreča* gre za študenta, ki se vrne v počitnicah domov, da bi tam preživel prosti čas. Med ljudi ne hodi, pogovarja se z bolešno mamo, dela na polju, ob nedeljah pa je ob reki, kjer lovi ribe, se sonči. Tam sreča Tinko.

Izpovedi o pripovedovanju (»discours«):

Novela se začne z neposrednim vstopom v dogajanje, ki ga pripoveduje prvoosebni pripovedovalec. Z nizanjem kratkih glavnih stavkov (v prvem odstavku) nastaja vtis lagodnega minevanja počitniškega časa. Prvi odstavek predstavlja situacijo, s prvim stavkom drugega odstavka pa se začne dogodek – srečanje s Tinko.

2.1.2. Način pripovedovanja

Načelno lahko razlikujemo med dvema načinoma pripovedovanja, na eni strani je to »telling« (opisovanje), na drugi »showing« (prikazovanje). Pri načinu »telling« se dogodek ali zapletenejše dejansko stanje iz pripovedovanega sveta zgolj opisuje. Pri načinu »showing« se prikazuje dejansko stanje in bralka/bralca mora to, kar se zapiše pri opisovanju (»telling«), sam razumeti in dojeti. Primer:

»telling«:

Pavel je bil presenečen, ko je srečal Petro.

»showing«:

Pavel je videl, kako se mu je bližala Petra. Zdrnil se je in namrščil obrvi.

2.1.3. Razmerje avtorice/avtorja, pripovedovalca² in lika

Avtorica/avtor je proizvajalec besedila, Johann Wolfgang von Goethe je na primer avtor romana *Die Wahlverwandtschaften* (*Izbirne sorodnosti*). Prvi stavek tega romana se glasi: »Eduard – tako imenujemo bogatega barona v najboljših moških letih – Eduard je [...]«. Ta »mi«, ki tukaj govori, je pripovedovalec, Eduard je lik v romanu. Pripovedovalca in like je ustvaril/a avtorica/avtor in samo v določenih primerih – na primer v avtobiografiji – prihaja do prekrivanja med avtorico/avtorjem in pripovedovalcem oz. likom. Pri analizi naj bi bili učence in učenci pozorni na to, da ne istovetijo brez pomisleka instanc avtorice/avtorja, pripovedovalca in lika.

Pri instancah avtorice/avtorja in lika je to razločevanje očitno, Goethe npr. ni bil baron in se ni imenoval Eduard. Pri instancah avtorice/avtorja in pripovedovalca pa to razločevanje včasih ni tako jasno. Naslednja izpoved je sicer pravilna: »Goethe pripoveduje v svojem romanu *Die Wahlverwandtschaften* o nekem baronu, imenovanem Eduard«; pri tem se na splošno govori o tem, da je Goethe napisal besedilo, v katerem nastopa neki baron Eduard. Pri analizi in interpretaciji pa je treba paziti na razlike med avtorico/avtorjem in pripovedovalcem, kajti Goethe tam pač ne pripoveduje sam, temveč pripovedovalec, ki ga uvede Goethe: »V romanu *Die Wahlverwandtschaften*, ki ga je napisal Goethe, govori neki pripovedovalec, ki ni del dejanja in je, kot kaže, o vsem informiran« (glej 2.2.8.).

2.1.4. Tradicionalne zvrsti in intertekstualnost

Kot vsa književna besedila so tudi epska besedila v zvrstni tradiciji (glej 1.4.), ki jo moramo upoštevati ob njihovem branju. Pri analizi in interpretaciji to ne igra nujno kako vlogo, lahko pa je tudi zelo pomembno, če se na primer kaka besedila jasno uvrščajo v tradicionalno vrsto. Potem je treba razmisliti, kako se to kaže, tako da opišemo, katere značilnosti npr. kratke zgodbe, parabole ali pripovedi vsebujejo ta besedila. Besedila pa se lahko tudi zoperstavljajo zvrstnim tradicijam. Potem je lahko zanimivo opisati odklone in vzroke zanje, tudi če to zvrstno znanje za SZDI ni obvezno predpostavljeno.

Posebnost pri tem je, da utemeljitev tako ne temelji le na obdelanem besedilu, temveč tudi na primerjavi z drugimi besedili. Podobno je pri namigih na druga besedila ali neposredne navedke iz njih. Če je mogoče ugotoviti take povezave, potem je umestno, da se sprašujemo po smislu takih povezav in da pri interpretaciji upoštevamo vsebino besedila, na katero se navezuje. Take povezave in njihovo interpretacijo označujemo kot »intertekstualnost« (»medbesedilnost«).

² Pri pojmu pripovedovalec se le tedaj opusti spol upoštevajoči jezik, če je z njim mišljen književnovedni koncept.

2.2. Osnovna vprašanja

Pomembno za to razčlenitev je bil pristop k besedilom, kakršen se lahko pričakuje od učenk in učencev. Po razlagi pomembnih osnovnih lastnosti izhajamo zato iz tega, kar se pripoveduje (»histoire«), da potem preidemo na to, kako se pripoveduje (»discours«). Pri tem je cilj, da se pri analizi in interpretaciji ta dva vidika nanašata drug na drugega.

2.2.1. Tema in motiv

Pri stvarnih besedilih sta vsebina in tema praviloma identični. V navodilu za uporabo gre za pravilno uporabo kake stvari in prav to je tudi vsebina; če tega sovpadanja ni več, potem besedilo ne učinkuje več in stvar ne deluje pravilno. V književnih besedilih pa nasprotno temu sploh ni problem (in pravzaprav celo bolj pravilo), če se vsebina in tema med seboj razhajata. Zato se splača, da smo si na jasnem o tem, za kaj gre ali kaj je pravzaprav tema. Primer: besedilo lahko pripoveduje o potovanju dveh otrok, tema pa bi lahko bilo odraščanje ali ljubezen.

Pojem motiv označuje majhno smiselno enoto v nekem besedilu, ki ni vezana na določene like in ne kaže nobenega dejanja. Tako se lahko na primer pripoveduje motiv izgubljenega sina v različnih besedilih s popolnoma različnimi liki v raznoliko povezanih dejanjih/dogajanjih. Kot vodilni motiv označujemo motiv, ki se vedno spet pojavlja, naj si bo na vsebinski, retorični ali, predvsem pri lirskih besedilih, tudi na oblikovni ravni.

2.2.2. Dejanje

Potrebno je od »teme« razlikovati »dejanje« (ali »dogajanje« ali »zgodbo«) neke pripovedi. Besedilo o temi »ljubezen« lahko pripoveduje o dveh labodih, ki plavata po jezeru, ali o otrocih, ki ne smejo igrati skupaj, a to vendar storijo. Pozorni moramo torej biti na to, ali govorimo o tem, kar se v besedilu dogaja, ali o temi.

Dejanje nastane iz vrste dogodkov. Dogodki so najmanjše enote dejanja.

V našem primeru bi bila posamezna dogodka:

»Petra je stopila iz hiše« in »Pavel je bil presenečen«.

Če so dogodki vzročno med seboj povezani, če torej en dogodek vodi k drugemu, potem govorimo o zgodbi:

Petra je stopila iz hiše in srečala Pavla, ki je bil zato presenečen.

Pri analizi epskih besedil gre torej najprej za to, kateri dogodki se navedejo v zgodbi in kako so ti dogodki med seboj povezani.

2.2.3. Lik

K dejanju spadajo liki in ni lahko, le-te sistematično opisovati, kajti prav pri likih preti nevarnost, da se poistovetimo z njimi. Zdi se nam simpatični ali nesimpatični, razumemo jih ali pa zmajemo z glavo, kakor da bi bili resnični ljudje. To je seveda mikavnost književnih likov, otežkoča pa njihovo analizo in interpretacijo. Zaradi tega je dobro, da se pri opisovanju likov ravnamo po formalnih vidikih. V nadaljevanju navajamo nekaj takih nastavkov v obliki kataloga vprašanj:

Kateri liki se pojavljajo v besedilu?

To zveni enostavno, vendar se splača vprašati po tem, kateri liki so udeleženi pri neki zgodbi. To sega od navedbe udeleženih likov, torej vprašanja, ali jih je veliko ali malo, do sistematiziranja: Kakšno je količinsko razmerje med ženskami in moškimi, med mlajšimi in starejšimi? Ali se tvorijo skupine in kateri liki uberejo drugo pot? Ali gre za glavne like ali za stranske like?

Kdaj se pojavljajo liki v zgodbi?

Pri tem sprašujemo, ali so liki v kakem besedilu že vedno tukaj ali pa se pojavljajo oz. izginjajo med potekom dejanja.

Kaj izvemo o likih?

Pri tem pomaga opis, ki ga je uvedel Edward Morgan Forster, ki razlikuje med »okroglimi« (round) in »plitvimi« (flat) liki. »Okrogli« liki so v besedilu na široko opisani in tako je mogoče, da jih karakteriziramo na osnovi tega opisa. Pri »plitvih« likih poznamo samo njihove osnovne lastnosti, v besedilu niso opisani podrobneje.

Razlikovati je treba, ali se kaj izve o »notranjosti« ali o »zunanosti« lika. Saj je zunanost, torej izgled/podoba v najširšem pomenu, tudi to, kar v vsakdanjiku najprej spoznavamo pri kaki osebi, in v pripovedi je to to, kar lahko spoznavajo tudi drugi liki. Velikokrat je s tem že povezana karakterizacija po kulturnospecifičnih konvencijah. »Dobro« in »lepo« se zdita povezani kakor »hudobno« in »grdo« – pa vendar so to le predsodki, ki jih prav književnost postavlja pod vprašaj.

Književna besedila pa lahko vidijo tudi v »notranjost« kakega lika, občutke in emocije, o katerih v vsakdanjiku zgolj moremo sklepati, je mogoče neposredno navesti. Pomembno je, da se to opisuje diferencirano. Da je kdo jezen, lahko zgleda v besedilu takole:

- (1) Petra je postala rdeča v obraz in stisnila pesti.
- (2) V želodcu je Petro stisnilo in čutila je, kako ji utripa kri.
- (3) Petra je vzkipela od jeze.

V primeru (1) se opisuje jeza ob zunanjih znamenjih, ki jih lahko spoznava tudi vsak drugi lik v besedilu. V primeru (2) se prikazujejo notranji pojavi kot telesna stanja in bralke in bralci morajo ta stanja interpretirati kot jezo. V primeru (3) nam sporoča besedilo zgolj trenutno stanje lika in lahko sprašujemo, kako se je to stanje udejanjilo v pripovedovanem svetu. Načelno lahko vprašamo:

Od kod vemo kaj o kakem liku?

Označuje ga pripovedovalec ali to opravijo drugi liki?

Ali imajo liki individualne poteze ali so tipi?

V pripovedi lahko predstavljamo in razvijamo kak lik, obstaja pa tudi možnost, da se poslužujemo tipov, ki nadomestijo natančnejši opis, da s tem ni več potreben. Take tipične vloge v pripovedovanih svetovih so npr. detektiv, profesor, princeska.

Kakšna so razmerja med liki?

Le redko nastopajo liki posamično in tako je po večini mogoče opisati sistematske povezave med njimi. Klasične razporeditve likov so npr. nasprotje med protagonistom in antagonistom (torej med junakom in njegovim tekmečem), ljubezenski trikotnik ali družinske strukture.

Kako se obnašajo liki glede na raven pripovedovanja?

Liki so lahko zgolj predmet pripovedi, lahko pa tudi sami oblikujejo pripoved, ko nastopajo kot pripovedovalec ali ko pripovedovalec zavzema perspektivo lika, na primer v obliki notranjega monologa. Če se pripoveduje iz perspektive likov, lahko bralke in bralci lažje spoznavajo zgodbo z njihovega vidika. Te like imenuje Franz Karl Stanzel »reflektorske like«.

2.2.4. Čas

Kako pomembno je razlikovati pripovedovano (»histoire«) od pripovedovanja (»discours«), je mogoče razumeti ob različnem prikazovanju časa v pripovedih. Pri tem je nujno treba razločevati več oblik:

Čas nastanka

Le navidezno banalen je čas nastanka neke pripovedi. Velikokrat ni pomemben za razumevanje (včasih niti ne vemo za čas nastanka), lahko pa igra vlogo pri analizi in interpretaciji. V najenostavnejšem primeru gre le za to, da uskladimo vsebino s pričakovanimi dejstvi: če se v srednjeveškem besedilu ne pojavljajo avtomobili, potem to ni opazno; če se v romanu iz 21. stoletja po mestu ne vozijo nobeni avtomobili, naj bi se spraševali po vzroku. Čas nastanka pa lahko tudi igra posredno vlogo:

Vzemimo distopijo 1984 Georgea Orwella. Roman je nastal med letoma 1946 in 1949, torej po drugi svetovni vojni, kot opozorilo pred nevarnostjo diktatorskih držav popolnega nadzora. Dejanje se dogaja v časovno točno navedeni prihodnosti, torej 1984. Če bi bil roman 1984 tudi napisan in izdan v letu 1984, potem bi ga lahko brali kot kritiko sedanjega stanja. Če bi bil izšel

2016, potem bi ga brali kot pogled nazaj na pretekle travmatske čase. Tako lahko tudi razlikujemo zgolj po obliki tipe književnih besedil. Le nekaj primerov: čas nastanka daleč pred časom dogajanja (npr. znanstvena fantastika); čas nastanka daleč po času dogajanja (npr. zgodovinski roman).

Pripovedovalni čas in pripovedovani čas

Znotraj besedila sta za analizo in interpretacijo besedil dve obliki časa vedno pomembni in ju je treba razlikovati:

- pripovedovalni čas: čas, ki realno mine, medtem ko beremo ali poslušamo zgodbo
- pripovedovani čas: čas, v katerem igra zgodba in se v zgodbi pripoveduje o njenem poteku

Pripovedovalni čas je vezan na pravila realnega poteka časa. Pripovedovani čas pa se lahko znotraj pripovedi oddaljuje od teh pravil. V besedilu so lahko preskoki in se lahko nakazujejo dogodki v prihodnosti (predvidevanje ali prolepsa) ali pa opozarja na že preteklo (retrospektiva ali analepsa). Mnogokrat se mora pripovedovani čas odstraniti od pravil potekanja časa, če se na primer pripoveduje o istočasnih dogodkih, v tem primeru so časovni preskoki pravilo. Ali: zgodba se lahko začne s koncem in se pripoveduje od zadaj, kronološko potekanje časa, ki smo ga vajeni, se v tem primeru nadomesti z akronološkim.

Pomembno je določiti razmerje med pripovedovalnim časom in pripovedovanim časom. Iz tega izhajajo tri možnosti opisa tempa pripovedovanja:

(1) Pripovedovalni čas je krajši kakor pripovedovani čas (pospešeni tempo):

Petra je šla od doma in po eni uri srečala Pavla.

Nadaljnji primer:

[...] nato sem begal brez uma po široki izbi vse do ene ure, nazadnje pa sem omahnil in zaspal.

Ivan Cankar: Moje življenje (glavni rok maja 2018)

(2) Pripovedovalni čas je daljši kot pripovedovani čas (daljšanje časa):

Petra je pogledala svojo roko, ki se je počasi premikala proti kljuki, in pomislila na vse, kar bi lahko čakalo za vrati nanjo. Kdo vse je pred njo stopil skozi ta vrata? Koliko jih je bilo in kam so se odpravili?

Še en primer:

Ali preden je Krjavelj prijel za kupo, da bi radodarnemu sosedu odpil, prigodi se nekaj, kar je storilo, da je moral oči drugam obrniti, dasi je bil že suhoten po grlu skozi in skozi dol. Kakor je torej bil kaplje željan, moral je pogledati desetega brata, svojega prijatelja, ki je ravno v tem trenutku spel se izza mize, za pedenj više zrastel, kakor je bil sicer velik, strahovito oči okrog sebe metal in naposled zarohnel nad starejšim izmed spodnjih dveh pivcev: »Ti, Miha izpod Gaja, nisi vreden, da za mizo sediš. Ti si oderuh, tebe bomo dali h konjederki v službo; vrgli te bomo na smeti, če se brž ne pobereš ven! Ven!«

Josip Jurčič: Deseti brat

(3) Pripovedovalni čas je (približno) enak pripovedovanemu času (prekrivanje časa): to vedno velja za premi govor.

Petra je pritisnila na kljuko in vrata so se počasi odprla. Potem je šla čez cesto, najprej pogledala na levo in potem s premikom glave na desno, stopila s pločnika in naredila nekaj korakov, dokler ni končno prišla do Pavla.

Še en primer:

Začul sem tihe korake na stopnicah. Prišla je mati; stopala je počasi in varno, v roki je nesla skodelico kave. Zdaj se spominjam, da nikoli ni bila tako lepa kakor v tistem trenutku. Skozi vrata je sijal poševen pramen opoldanskega sonca, naravnost materi v oči; večje so bile in čistejše, vsa nebeška luč je odsevala iz njih, vsa nebeška blagost in ljubezen. Ustnice so se smehljale kakor otroku, ki prinaša vesel dar.

Jaz pa sem se ozrl in sem rekel z zlobnim glasom:

»Pustite me na miru! ... Ne maram zdaj!«

Ni še bila vrhu stopnic; videl sem jo samo do pasu. Ko je slišala moje besede, se ni gani; le roka, ki je držala skodelico, se je tresla. Gledala me je prestrašena, luč v očeh je umirala.

Od sramu mi je stopila kri v lica, stopil sem ji naproti s hitrim korakom.

»Dajte, mati!«

Prepozno je bilo; luči ni bilo več v njene oči, smehljaja ne več na njene ustnice.

Ivan Cankar: Skodelica kave

2.2.5. Prostor

Književna besedila igrajo v prostorih, ustvarjajo prostore in dajejo prostorom pomen. Razlikovati je treba, ali govorimo o realnih prostorih pripovedovanega sveta ali o pomenskih povezavah, ki so povezane s prostorskimi predstavnimi dimenzijami (*glej semantični prostor*).

V najenostavnejšem primeru se odvija zgodba le v enem prostoru. Najbolj jasno je to pri zaprtih prostorih, tako imenovanih »locked rooms«, npr. v kriminalkah. Večinoma pa je več prostorov, ki jih je najprej treba identificirati, da jih potem lahko поблиže opišemo, glede na njihovo opremo, njihovo medsebojno razmerje in njihove pomenske dimenzije.

Pri tem naj bi postavili ta vprašanja:

Kako se opisuje prostor? Katere podrobnosti izvemo?

Pri tem gre za pripovedno oblikovanje in možne zveze z realnostjo:

Je prostor velik ali majhen? Je svetel ali temen? Kako je opremljen? Ali obstaja ustrezen prostor v realnem svetu ali ne? Ali je zaprt prostor, na primer v nekem poslopju, ali je odprt v naravi? Ali se njegove meje sploh omenjajo ali gre enostavno za ne поблиže določeno območje? Ali ustreza realnim možnostim ali se zoperstavlja zakonom narave?

To je lahko za dejanje odločilnega pomena. Prostor določa manevrske prostore in možnosti zaznavanja pripovedovanega sveta. Prav meje so pomembno sredstvo za opisovanje prostora, in prekoračitev teh mej more biti pomemben del dogodkov.

Na podlagi opisa prostora je treba vprašati, kolikšen je pomen le-tega za razumevanje besedila. Velikokrat igra središčno vlogo pri tem povezava med dejanjem, liki in prostorom, v katerem se pojavljajo, če pride npr. do prelomov (Guliver se zbudi v Liliputu) ali nemogočega (Alice stopi skozi ogledalo).

Poleg opisa posameznih prostorov je treba raziskati, kakšno je medsebojno razmerje teh prostorov. Prostori mnogokrat sovpadajo in so simetrični, lahko pa so nastavljeni tudi kot nasprotja, kot opozicije. Pri tem se lahko prostorske kategorije povezujejo z ne-prostorskimi: najbolj znana povezava je verjetno nebesa in pekel = zgoraj in spodaj = dobro in zlo. Prostori tudi lahko razločujejo različne ravni realnosti, kot na primer sanje in resničnost, in te ravni lahko vplivajo druga na drugo.

Katere pomene imajo prostori?

Prav zadnji primer o različnih ravneh realnosti kaže, da morejo imeti realni prostori književnega besedila tudi pomen, ki presega čisto prostorskost. Potem govorimo o semantičnem prostoru (osnova pojmu je semantika = pomenoslovje). Pojem semantični prostor označuje območje znotraj pripovedovanega sveta, ki ga je mogoče opisati kot v sebi zaključeno enoto in se razlikuje od drugih območij. Prostorom pri tem pripisujemo ne-prostorske lastnosti. Vzorec bi bila prostorska razlika med mestom in deželo, ki lahko tudi predstavlja razliko med meščanom in kmetom, med bogastvom in revščino, med umazanostjo in čistostjo, med korupcijo in poštenostjo ali med bolnim in zdravim.

Kakšno je razmerje med prostorom in časom?

Poleg samega opisa prostorov je pomembno, da zajamemo tudi njihovo mesto v časovnem poteku pripovedovanega sveta: prostor in čas se v književnih besedilih vedno nanašata drug na drugega in skupaj določata pravila pripovedovanega sveta.

Književna besedila lahko ustvarjajo zemljevide v glavah, a ker ne morejo ničesar istočasno predstaviti, nastajajo razporeditve prostorov ne iz soobstajanja v sliki, temveč v zaporedju časovnega poteka dogodkov. Prostorsko-časovne povezave se mnogokrat povezujejo

v ponavljajočih se tipičnih scenah z določenimi poteki dogodkov. Hoja po neki poti (torej usmerjeno gibanje po prostoru, ki zahteva določen čas) je lahko podoba za življenje (ali pač za življenjsko pot) kakega človeka: pot je lahko kamnita, strma, široka, ozka itd. Mogoče pa je to prikazati tudi z določenim mestom: prehod čez reko, prečkanje mosta je lahko prisposoba za spremembo v življenju, izbira poti ob razpotju za pomembno odločitev v življenju.

2.2.6. Kompozicija in zgradba

»Tema« in »dejanje« sta vsebinski dimenziji nekega besedila. Pri tem gre za pripovedovano (»histoire«). Pri likih, prostoru in času igrata vlogo tako pripovedovanje (»discours«) kakor tudi pripovedovano. Pomemben prvi korak pri analizi pripovedovanja ponuja pogled na celoto besedila:

Kako se začenja in konča besedilo?

Obstajajo značilne oblike začetka in konca pripovedi. Pri tem sta lahko začetek in konec zaznamovana ali pa ne: zaznamovani začetki so na primer uvodna pripomba ali prolog, nezaznamovani so neposredni začetki pripovedi, ki kar vstopajo v dogajanje (medias in res). Isto velja tudi za konec. Zgodba se lahko enostavno prekine ali pa konča z zaključno pripombo ali epilogom. V uvodu in sklepu praviloma stopa pripovedovalec v stik z bralko/bralcem in poroča npr. o možnih virih, namenih pripovedovanja ali predstavlja kake možnosti interpretacije.

Kako je besedilo členjeno?

Dobra pot spoznavanja zgradbe pripovednega besedila je pripraviti členitev. Mnogokrat daje besedilo samo členitev, ko je (npr. optično ali z naštevanji zaznamovano) členjeno v odseke, poglavja, epizode ali knjige.

Razen tega gre za to, da zaznamujemo odseke pripovedi, ki se razlikujejo med seboj. Pri tem je pomembno, da obstajajo razne možnosti členitve. Taki mejniki so lahko:

- zaključek ali začetek v sebi enotnega dejanja
- menjava nastopajočih likov
- menjava kraja/prostora
- časovni preskoki
- menjava pripovedne perspektive (glej 2.2.8.)

Kakšne so povezave med posameznimi odseki?

Po opisu odsekov gre v naslednjem koraku za to, da premislimo, kakšno je razmerje med posameznimi odseki. Pri tem je lahko prvo vprašanje, ali so odseki na isti ravni dogajanja. To npr. ni tako, če je notranja zgodba / vložna zgodba uokvirjena z okvirno zgodbo.

Če so na isti ravni dogajanja, potem se sprašujemo, kako so odseki med seboj povezani. Ali si sledijo v kronološkem zaporedju, ali obstajajo časovni preskoki ali se dogajajo istočasno (torej sinhrono)? Pripovedovalni čas kot čas branja poteka zmeraj kronološko, pripovedovani čas pa lahko prelomi pravila kronološkega časovnega zaporedja in opis, kako se to odvija, je za analizo in interpretacijo zelo pomemben (glej 2.2.4.).

Medsebojno razmerje odsekov pa se ne opisuje le kronološko, temveč tudi semantično. Npr. lahko po načelu stopnjevanja stremijo k višku, ki je lahko odločilni preobrat zgodbe (zaplet ali peripetija); mogoče pa je tudi, da takega napetostnega loka ni. Odseki si lahko sledijo v logičnem zaporedju, mogoči pa so tudi prelomi in preskoki (montažna tehnika). Zelo sporočilno je razmerje začetka in konca besedila: če sta začetek in konec besedila logično med seboj povezana in se nanašata drug na drugega, potem govorimo o zaprti obliki. Lahko pa sta začetek in konec vsak zase in ju ni mogoče povezati med seboj, potem je to odprta oblika.

2.2.7. Liki in pripovedovalčev govor

Poleg osnovnih načinov pripovedovanja je treba razločevati, ali govori v besedilu lik ali pripovedovalec. Pri tem je najpomembnejša razlika ta, da prikazuje govor lika neposredno besede ali misli nekega lika, ki jih v pripovedovalčevem govoru vedno sporoča pripovedovalec. Zato govorimo pri govoru likov o dramatičnem načinu (ker govorijo liki sami tako kakor na odru), pri pripovedovalčevem govoru pa o narativnem načinu. Besedilo se vedno sporoča, a pripovedovani govor likov ustvarja občutek neposrednosti in se lahko pri tem poslužuje različnih znanih tehnik:

- Govor likov se lahko navaja. Najčistejša oblika je premi govor:

»Jaz moram tudi k mami, ker je sama doma,« sem dejal in se obrnil.

Ciril Kosmač: Sreča (glavni rok maja 2017)

- Govor likov se lahko transponira (se torej tako spremeni, da postane del pripovedi), vzorec je odvisni govor, v nemščini večinoma v konjunktivu sedanjika, v slovenščini z izrazi naj, češ, da:

In če je ubožček malo drugače zategnil, če je danes dejal, da ga je bilo strah, ko je hudiča na kose sekal, jutri je pa rekel, da ga ni bilo nič strah, brž so ga dejali na osla in ga na laž stavili. Da, nekaj jih je bilo, ki celo niso verovali, da je bil Krjavelj kdaj morski vojak, ampak so hoteli vedeti, da ni v svoji vojaščini dalje prišel ko gor do Sorškega polja nad Ljubljano in da jo je tam kakor bojzljivec skrivaj pobrisal.

Josip Jurčič: Deseti brat

- Druga oblika je poročani govor. Pri poročanem ali polpremlem govoru se ohranja časovna oblika besedila (največkrat indikativ preteklika), večinoma se podajajo govorjene ali mišljene besede doživljajoče osebe v 3. osebi. Velikokrat je težavno, jasno razmejiti poročani govor in pripovedovalčev govor (v primeru je poročani govor v kurzivnem tisku):

Sklenil je, da bo na kolenih *prosil starše, naj ga ne naženejo nazaj*. Ko se je pa približal ob prvem svitanju domači bajti in videl izza plota očeta v odrini za hlevom sekati steljo, mu je upadel pogum. Ako bi srečal mater, bi bilo vse drugače. Z materjo mora najprej govoriti!

Prežihov Voranc: Boj na požiralniku (glavni rok maja 2020)

- Kot notranji monolog označujemo obliko govora, pri kateri lik govori, ne da bi kaj na glas izgovoril. Bralki/bralcu se s tem prikazuje, kaj neki lik misli. Notranji monolog je večinoma v sedanjiku in lahko tudi zapolnjuje velik del nekega besedila (npr. pri Arthurju Schnitzlerju *Fräulein Else / Gosposodična Else* ali *Lieutenant Gustl / Poročnik Gustl* ali pri Ivanu Cankarju in Lojzetu Kovačiču):

Ej, moje sanje! ... Ali so to sanje? ... Stopila je s tramvaja, v sivi obleki, s širokim klobukom ... To so njene oči, to je njen smeh! ... Ozrla se je je ... Ah, ti dušica ... Helena! In poleg nje cilinder in dolg površnik. Jaz sovražim že od nekdaj cilindre in dolge površnike ...

Ivan Cankar: Tisti lepi večeri (iz zbirke Vinjete)

Jezik, ki ga ne razumeš, je kdaj pa kdaj prijeten ... Kot nekakšna megla v glavi je ... Dobro je, resnično ni boljšega ... Čudovito je, dokler se besede še niso ločile od sna ... Ne zmeraj ... Lahko sem si ogledoval vse kakor v gledališču ... Pred nevihto je nebo postalo temno. Dež je pljuskal, da je v zraku viselo morje ...

Lojze Kovačič: Prišleki, 1. del

- Tok zavesti (ali »stream of consciousness«) je podoben notranjemu monologu, a ga še bolj temeljito udejjanja: pri tem ne gre za jasen in logičen govor nekega lika, temveč za asociativno sosledje. S tem se jezikovno prikazujejo tokovi in dogajanja v zavesti. Tudi tok zavesti je praviloma v sedanjiku in je lahko kratek ali zelo dolg. Jezikovno je tok zavesti oblikovan zelo svobodno, kar pripelje mnogokrat k zelo skrajšani skladnji ali jezikovnim igram:

Ja ker česa takega še ni nikoli naredil do zdaj da želi imeti zajtrk v postelji z dvema jajcema od tedaj od hotela *City Arms* kjer se je vedno prenaresjal kakor da bi moral s hripavim glasom ostati v postelji in finega gizdalina je predstavljal samo zato da bi bil za staro kozo mrs Riordan zanimiv o kateri je mislil da mu je zelo naklonjena in potem nam ni zapustila niti počenega groša vse proč za maše zanjo in njeno neumno dušo torej tako skopušna to se ne najde še enkrat kako se je branila stisniti teh smešnih 4d za špirit in potem vse njeno jamranje o mnogih bolečinah in to čvekanje o politiki in potresih in koncu sveta [...]

James Joyce: Ulikses (prev. M. Vrbinc)

2.2.8. Pripovedna perspektiva

K pripovedi spada praviloma tudi instanca, ki pripoveduje zgodbo, in obstajajo različne oblike, v katerem odnosu je pripovedovalec do zgodbe ali, drugače povedano, iz katere perspektive se pripoveduje zgodba.

Uveljavljeno obliko za opis pripovedne perspektive je razvil Franz Karl Stanzel. Razlikuje tri značilne »pripovedne položaje«:

- Avktorialni pripovedovalec: Kot avktorialen se označuje pripovedovalec, ki je vseveden in pozna podrobnosti svoje zgodbe. V zgodbo se lahko vmešava s komentarjem in govori iz zunanje perspektive, to pomeni, da tendenčno ni udeležen pri zgodbi, temveč poroča o dogajanju »od zunaj« (zunanji vidik).
- Prvoosebni pripovedovalec: Prvoosebni pripovedovalec je lik v pripovedi (največkrat glavni lik), ki poroča v prvi (glagolski) osebi. Prvoosebni pripovedovalec je udeležen pri zgodbi in sedaj poroča o tem (notranji vidik). Pripovedovalec govori v prvi osebi iz svoje subjektivne perspektive, ne ve, kaj drugi liki mislijo ali čutijo.
- Personalni pripovedovalec: Personalni pripovedni položaj je tedaj, ko se pripoveduje z vidika kakega lika (ali več likov) (notranji vidik). Personalni ali osebni pripovedovalec se odповедуje komentarjem in vmešavanju, tako da omogoča ta pripovedni položaj bralki/bralcu iluzijo, da spoznava dogajanje neposredno skozi oči lika. Praviloma se pripoveduje v tretji osebi.
- Razen tega govorimo o nevtralnem pripovedovalcu, če ni jasno, kdo pravzaprav pripoveduje. Ta perspektiva neoprijemljivega pripovedovalca pa je samo tedaj pomembna, če izhajamo iz tega, da mora vedno obstajati pripovedovalec. Lahko bi tudi rekli, da je nevtralna pripovedna perspektiva za pripovedne oblike brez pripovedovalca, na primer pri tekstih, v katerih prevladuje premi govor.

Pri analizi naj ne bi samo poimenovali pripovedno perspektivo, temveč predvsem opisali njen učinek. Pomembno je tudi, da se pripovedne perspektive znotraj besedila lahko spreminjajo.

V nekaterih besedilih najdemo odstopanja od teh jasno spoznavnih pripovednih perspektiv, npr. drugoosebnega pripovedovalca. V takih primerih je pomembno, da se opišejo odstopanja in njihov učinek. Pripovedna teorija Gérarda Genetta je lahko pri tem v pomoč (*glej ekskurz*).

Primeri za različne pripovedne perspektive:

Avktorialni pripovedovalec:

Petra je zdolgočasena zapustila hišo. Na drugi strani ceste je srečala Pavla, ki je bil presenečen.

Nadaljnji primer:

V suhih letih, ako vigredi ni žgal suhi veter in je bilo brez toče, so Dihurjeve njive dajale po navadi štirikratno seme. To je bila že dobra letina. V mokrotnih letih pa so včasih komaj seme vračale. Nekoč je dal oves na njivi »spodnja čeljust« desetkratno seme. Ko je takratni Dihur stresel zadnji, dvaindvajseti biren v predal na podstrešju, je vzdihnil: »Tako bi nosil vse življenje ...«
Bilo mu je takrat sedemdeset let. Za spomin na tako letino je vsekal v podpoj gumna letnico 1876.
Take letine od tistih dob ni bilo nikoli več.

Prežihov Voranc: Boj na požiralniku (glavni rok maja 2020)

Prvoosebni pripovedovalec:

Stopila sem iz hiše, prečkala cesto in srečala Pavla, ki se mi je zdel nekako presenečen.

Nadaljnji primer:

Rodil sem se v Gospodovem letu 1664 na dan sv. Izidorja, in sicer ravno tu na Visokem. Oče mi je bil Polikarp Khallan, tudi Khallain, lastnik dveh kmetij na Visokem, mati pa mi je bila Barbara Khallanin, tudi Khallainin, rojena na Suhi kot druga hči ondotnega kmetovalca Vovka Wulffinga.

V mali cerkvi sv. Martina me je na ime svetnika Izidorja krstil gospod Karel Ignacij Codelli, takrat župnik v Poljanah. O krstu se je govorilo po celi dolini. Imel sem osem botrov: štiri moškega in štiri ženskega spola. A pri krstni pojedini se je spilo toliko črnikalskega vina, da sta se boter Kožuh s hriba Sv. Sobote in boter Hmeljinec s hriba Sv. Volnika sporekla in skoraj do krvi stepla. Vsled tega so previdne ženske že tedaj govorile, da otroče, ravnokar rojeno in na Kristovo vero krščeno, ne bo imelo sreče na svetu. Ta govorica — božji Porodnici bodi potoženo! — se je pozneje dobro izpolnila, kar bode vsakdo sprevidel iz tega mojega pisanja, h kateremu sem se odločil, ko sem bil kakor drevo v zimi brez listja in soka.

Ivan Tavčar: Visoška kronika

Personalni pripovedovalec:

Pavel je bil na drugi strani ceste. Petra je imela vtis, da je bil presenečen, ko jo je zagledal.

Nadaljnji primer:

Francka je zakričala; krik je prišel sam in nenadno iz prsi, nezavedno. Skočila je preko ceste na drugo stran, kakor da bi bilo tam bliže. Sklonila se je še bolj, odprla je usta in je tekla. Čížmi so se ji bili odvezali in so peketali kakor cokle. Že je prišla do mostu, do malina. Tam pa se je cesta spet dvignila in spet je bila grapava in kamenita; vili so se navzgor še bolj strmi klanci nego na drugi strani. Hrib je bil poraščen z redkim bukovjem; gladkokožne krevljaste veje so segale časih preko ceste. Konja sta bila krepka in spočita in voz je drdral zmerom enako, dasi je šlo navzgor. Po posebno strmih ovinkih sta stopala konja korakoma in grivasti glavi sta kimali. Kadar je Francka opazila, da se pomika voz nalahko, je skočila, kakor da bi jih hotela dohiteti z enim samim korakom; toda život se je vzpenjal naprej, noge pa so ostajale zadaj in so bile težke in nerodne. Časih se ji je zdelo, da se je nekdo ozrl in pred motnimi očmi je nekdo pokimal in je zamahnil z roko in voz se je ustavil. Ali kakor je tekla, je tekel tudi voz; ni se bil ustavil in nihče ni bil zamahnil z roko.

Ivan Cankar: Na klancu

Nevtralni pripovedovalec:

»Bodi, kakor je božja volja! — Ali slabo ali dobro: sam sem si napravil! Le toliko je gotovo, da kakor živina ne bom živel; ne zato, ker ne maram, temveč ker ne morem!«
»Saj zato je stvar drugačna! — Kaj si na druge reči že kaj mislil?«
»Na kakšne?«
»Saj sem vedel! — Denarja boš potreboval, veliko denarja! Kje pa ga boš vzel?«
»Na to še nisem mislil!«
»Seveda ne! — No, bom jaz pogledal, če se bo dalo zate kaj dobiti; izkušnje imam! — Pa pohoštvo? Ali bo imela balo?«
»Ničesar ne bo imela! Ali pa vsaj ne veliko!«
»Sveta mati božja! No, presneto boš zabredel! — In zraven bi bil še rad evangelist!«

Ivan Cankar: Martin Kačur

Ekskurz: Alternativa po Gérardu Genettu

Tipologija Franza Karla Stanzla je zelo uporabno sredstvo, da formalno opišemo pripovedno perspektivo. V njeni jasnosti pa se pojavlja predvsem ta problem: Stanzel predpostavlja, da ima perspektiva, iz katere govori pripovedovalec, opravka z odnosom pripovedovalca do zgodbe. Stanzel sicer le govori o tendencah, a sistematika njegovega »kroga tipov« nekako le predlaga odnose, ki niso vedno na mestu. Tako npr. izhaja iz tega, da zavzema avktorialni pripovedovalec tendenčno »zunanjjo perspektivo«, prvoosebni pripovedovalec in personalni pripovedovalec tendenčno »notranjo perspektivo«.

Takšne težave je poskusil rešiti Gérard Genette v svoji pripovedni teoriji. Genettova teorija je medtem postala standard univerzitetnega izobraževanja; tudi zaradi tega se predstavlja v tem ekskurzu njegova terminologija v osnovnih značilnostih.

Genette razlikuje vprašanji »Kdo govori?« in »Kdo zaznava?« (gl. sp. fokalizacija) v nekem besedilu. Pri vprašanju »Kdo govori?« se razlikujeta:

(1) mesto pripovedovalca: Na kateri ravni se nahaja pripovedovalec? Je pripovedovanje dejanje diskurza – »discours« (kot pri avktorialnem pripovedovalcu) ali je pripovedovanje del pripovedovanega sveta ali pripovedi – »histoire« (kot pri prvoosebnem pripovedovalcu)?

in

(2) udeležba pripovedovalca: Ali je lik v zgodbi ali ne?

S tem lahko Genette opisuje govorno držo v besedilu prav tako kot Stanzel, a ločeno od tega lahko sprašuje po oblikah udeležbe v besedilu, kajti odprto je, ali je avktorialni pripovedovalec del dogajanja, kolikor je prvoosebni pripovedovalec udeležen pri dejanju, ali je pripovedovalec okvirnega dejanja tudi lik vložnega dejanja itd.

Genette je za to razvil naslednjo – nekoliko zapleteno – terminologijo: pri Genettu se imenuje pripovedovani svet diegeza – »diégèse«. Glede mesta pripovedovalca (1) poimenuje Genette dve poziciji:

»Ekstradiegetičen« je vsak pripovedovalec na prvi ravni pripovedovanja, kajti osnovno dejanje pripovedovanja se dogaja zunaj »diegeze«. Primer: pripovedna instanca, ki v diegezi nikoli ne nastopi kot pripovedovalec (npr. avktorialni pripovedovalec).

»Intradiegetično« je mesto pripovedovalca znotraj »diegeze«. Primer: lik, ki nastopa v diegezi kot pripovedovalec (npr. vložna zgodba nekega lika v pripovedi).

Glede udeležbe pripovedovalca (2) ponuja Genette naslednja razlikovanja:

»Heterodiegetično« pomeni, da pripovedovalec ni udeležen pri zgodbi. Najbolj jasno je to, če je pripovedovalec nastanjen v okvirni zgodbi in v vložni zgodbi ni omenjen.

»Homodiegetično« pomeni, da deluje pripovedovalec kot lik v zgodbi.

»Avtodiegetično« pomeni, da je pripovedovalec tudi glavni lik pripovedi.

Razlikovanje med mestom oz. pripovedno ravno (intra- ali ekstradiegetično) in udeležbo (hetero-, homo- ali avtodiegetično) se upravičuje s tem, da se ti položaji lahko pojavljajo v pripovedih v vseh mogočih kombinacijah in se med seboj zamenjavajo. Tako so mogoča razlikovanja, ki jih s Stanzlovo terminologijo ni mogoče opraviti.

Nekaj primerov k temu:

Homo Faber Maxa Frischa je prvoosebna pripoved, v kateri je prva oseba /jaz tudi glavni lik. Prvoosebna perspektiva povzroča, da lahko »v živo« sodoživljamo, kako gre glavnemu liku. Po Genettu je pripovedovalec ekstradiegetičen in avtodiegetičen.

Veliki Gatsby F. Scotta Fitzgeralda je prvoosebna pripoved, v kateri prva oseba/jaz ni protagonist. Tako izvemo le posredno o protagonistu in prvoosebna perspektiva omogoča opazovanje in ovrednotenje glavnega lika, ne da bi to bilo pripovedovano iz njegove perspektive. Po Genettu je pripovedovalec ekstradiegetičen in homodiegetičen.

V Grillparzerjevem *Ubogem muzikantu* pripoveduje počestni muzikant pripovedovalcu svojo zgodbo. Pripoved v pripovedi (po Genettu ,medagidegeza') je prvoosebna pripoved, katere prvoosebna instanca/jaz je kot pripovedovalec del diegeze. Po Genettu je ta pripovedujoči jaz intradiegetičen in homodiegetičen.

V vseh treh primerih govori prva oseba, tako da bi lahko formalno govorili o prvoosebnih pripovedih. Da bi to natančneje razlikovali, so vpeljali različne dodatne pojme – npr. »pripovedujoči« vs. »doživljajoči« jaz ali »personalni« vs. »avktorialni« jaz –, a tako je nastala nepregledna in neenotna terminologija. Genettovi pojmi pa dovoljujejo, da lahko opisujemo tudi nenavadne primere kot naslednjega:

Zjutraj stopiš pred hišo in želiš kot običajno iti k avtu, ko se spotakneš ob izboklino na pločniku, ta je nova, se kratko začудиš, a moraš pohiteti, zakolneš, ker si s palcem močno udaril vanjo in izgubil običajni ritem, se hitro usedeš v avto in se odpelješ s premočnim pritiskom na plin.

Fritz Popp: Arthur Friedmann wohnt nicht mehr hier (prev. M. Vrbinc)

V tem primeru bi lahko govorili o drugoosebni pripovedi, a potem moramo razložiti, ali (primer 1) izhajamo iz tega, da je nagovorjeni »ti« identičen s pripovedovalcem, potem bi to bila posebna oblika prvoosebne pripovedi, ali je (primer 2) »ti« od pripovedovalca nagovorjen lik, s čigar vidika spoznavamo dogajanje, potem bi to bila posebna oblika personalne pripovedi, ali je (primer 3) mišljen neki kolektivni »ti«, potem bi se pripovedovalo avktorialno. Z Genettom je to mogoče jasno opisati. Pri tem so možnosti naslednje:

primer 1: Pripoveduje se ekstradiegetično in avtodiegetično: »ti« je pripovedovalec in lik.

primer 2: Pripoveduje se ekstradiegetično in heterodiegetično: »ti« je lik, o katerem pripoveduje pripovedovalec, ki je del diegeze.

primer 3: Pripoveduje se ekstradiegetično in homodiegetično: »ti« ni pripovedovalec, temveč stoji za kolektivni pogled. To bi lahko oblikovali tudi kot pripoved v prvi osebi množine ali tretji osebi.

Tako lahko zelo natančno opišemo, kako razumemo pripovedno perspektivo. Genette razširi to določitev stališča z nadaljnjim vprašanjem:

Fokalizacija: Kdo zaznava?

Poleg mesta in udeležbe moremo tudi spraševati po tem, kdo kaj v kaki pripovedi spoznava. To je po Genettu vprašanje po fokalizaciji. To se lahko sprašujemo tudi tedaj, ko uporabljamo Stanzlovo rokologijo. Potem naj bi enostavno razločevali med pripovedno perspektivo in oblikami spoznavanja znotraj pripovedi.

Pri fokalizaciji gre za vprašanje »Kdo vidi?« oz. »Kdo kaj zaznava?«, in sicer zunanje (npr. vreme) in notranje stvari (npr. misli, občutke lika). Fokalizacija opisuje le oblike zaznavanja, neodvisno od tega, ali je pripovedovalec del zgodbe ali ne.

Ena možnost je, da razpolaga pripovedovalec z vedenjem in zaznavanjem enega izmed likov, da torej ve za njegovo notranje stanje (= interna fokalizacija). Pripoved Fritza Poppa *Arthur Friedmann wohnt nicht mehr hier* bi bila tak primer. Drugič se lahko zgodba pripoveduje neodvisno od določenega lika (torej ne z vidika lika), pripovedovalec pove manj, kot ve lik, in tudi ne more poročati o njegovem notranjem stanju (= eksterna fokalizacija). Tretjič je ne-fokalizirana pripoved (brez fokalizacije) tedaj, ko lahko pripovedovalec zaznava tako z notranjega kakor tudi zunanjega vidika in več ve kakor liki. Stanzel bi to imenoval vsevednega avktorialnega pripovedovalca.

3. Dramska besedila

3.1. Osnove

V nadaljnem uporabljamo različne pristope dramske in gledališke teorije. Tradicionalne dramske kategorije razširjamo z vidiki teatralnosti (gledališkosti), da moremo spoznati in opisati posebnosti dramskih besedil.

3.1.1. Besedilo in uprizoritev

Dramska besedila, imenovana tudi gledališke igre ali gledališka besedila, se praviloma pišejo za gledališče in so mišljena za scenski prikaz. Iz tega izhaja tudi njihova posebna književna oblika kot prikaz dogajanja v dialogih, sestavljenih iz neposrednega govora likov in režijskih napotkov, ki dajejo namige, kdo sploh govori, kako nastopajo liki, kje se odvija dogajanje itd.

Naš primer bi kot dramsko besedilo lahko zgledal takole:

Prizor 1: Dunaj v 70. letih 20 stoletja

Petra (stopi na cesto): Halo! Koga pa srečam tule? Ah, kakšen slučaj.

Pavel (presenečen): Kaj pa ti tu delaš?

Glede posredovanja informacij lahko razlikujemo pri dramskem besedilu glavno besedilo in stransko besedilo. Kot glavno besedilo velja od likov govorjeno besedilo. Stransko besedilo obsega vse druge dele besedila, mdr. režijske napotke, naslov, zvrstna poimenovanja, podatke o dejanjih in prizorih. Stransko besedilo obsega pomembne informacije o poteku dogajanja, ki se udejanjajo v gledališču kot gibi, akcije ali tudi scenske slike. Pri analizi in interpretaciji dramskega besedila je stransko besedilo središčnega pomena za vključitev govora likov v določene situacije in za določitev teatralnosti besedila.

Glavno besedilo:

Halo! Koga pa srečam tule? Ah, kakšen slučaj.

Kaj pa ti tu delaš?

Stransko besedilo:

Prizor 1: Dunaj v 70. letih 20 stoletja

Petra (stopi na cesto): »...«

Pavel (presenečen): »...«

Šele s stranskim besedilom je jasno, da gre za žensko in moškega, ki se tukaj srečata, da igra prizor na Dunaju na cesti, da je dogajanje postavljeno v 70. leta 20. stoletja, da Pavel prese-nečeno reagira. Kljub tem konkretizacijam pa ostaja besedilo kljub temu v mnogih pogledih nedoločeno: ne izvemo, koliko sta osebi stari, kako sta oblečeni, ali igra scena na dunajski

Kärntner Straße. Realizacija v gledališču, na splošno imenovana tudi uprizoritev, pa se nasprotno dogaja s konkretnimi teatralnimi znaki: Petro in Pavla utelešata igralka in igralec, cesto na Dunaju prikazuje ustrezna gledališka scena itd. Za večino uprizoritev dramskih besedil v gledališču velja, da se režiserka/režiser ne ravna točno po besedilni predlogi. Z obdelavo besedil (krajšave, zamenjave itd.) nastanejo v scenski realizaciji različne uprizoritve (= inscenacije), ki jih je mogoče individualno in zgodovinsko razlikovati.

Velika razlika je, ali beremo dramsko besedilo ali gledamo uprizoritev v gledališču: medtem ko imajo dramska besedila visoko mero abstraktnosti in nedoločenosti, prikazujejo uprizoritve konkretno določene poteke in predmete. Pri analizi in interpretaciji dramskih besedil lahko koristimo vedenje o teatralnih znakih (= gledališki govoric): če namreč pri branju dojamemo teatralnost besedila, lahko nastane »gledališče v glavi«.

3.1.2. Teatralnost

Dramska besedila vsebujejo neodvisno od uprizoritve določeno teatralnost. To je mogoče opisati ob različnih teatralnih znakih. Tukaj izbor s primeri iz igre *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja:

- glede na govor likov: napotki za način, kako se govori, glasnost, višina glasu; npr.

Volodja zakliče

- glede na dejanje likov: napotki za mimiko, gibe, proksemiko / prostorska razmerja; npr.

Doktor gleda v tla. Simon zgoraj vstane, v rokah drži rjavo steklenico z nalepko.

- glede na zunanjo podobo likov: kostumi, maska, frizura; npr.

Bolničar ji skuša sezuti čevlje, Klara ga odrine in jih sezuje sama. Ostane bosa.

- glede na prostor: napotki za rekvizite, dekoracijo, obliko prostora, luč; npr.

Velika dnevna soba, popolnoma prazna. Pod stropom lesteneč, z medlo svetlobo, rahlo se maje. Klavir je potisnjen popolnoma v ozadje.

- glede na akustične znake: glasba, šumi; npr.

Glasba preneha, plesalci se ustavijo. Sliši se tipkanje.

3.1.3. Tradicije zvrsti

Dramska besedila so podvržena različnim književnim konvencijam in se glede tega razlikujejo tudi v zasnovi in obliki. Tako so se sicer uveljavile različne dramske vrste kot na primer tragedija, komedija ali gledališka igra, s časom pa so se spremenile in v tem razvoju oblikovale posebne oblike: mdr. predpustna igra, meščanska tragedija/žaloigra ali ljudska igra. Pri analizi besedil moremo seči po zgodovinsko pogojenih pravilnostih, ki so jih določale normativne poetike (npr. Aristotela, Martina Opitza, Johanna Christopha Gottscheda). Klasične drame potemtakem na primer določa trojna enotnost kraja, časa in dejanja. Stanovsko pravilo v 17. in 18. stoletju ureja, da smejo biti glavni liki tragedije le visokega, komedije pa samo nizkega stanú. Tako naj bi občutili propad junaka v tragediji kot posebno tragičnega (višina padca). Kako zelo se loteva moderna drama klasičnih kategorij, je izpostavil Peter Szondi in prikazal slogovno spremembo ob konkretnih primerih: npr. ob konverzacijski igri, pri kateri jezik kot sredstvo sporazumevanja odpove, ob epskem gledališču, ki se močneje poslužuje pripovednih sredstev in stavi na učinke potujitve, ali pri montaži, ki predstavlja krhkost linearnega dogajanja. Dela absurdnega gledališča Samuela Becketta in Eugèna Ionesca ali scenska besedila Dunajske skupine jasno ponazarjajo, kako se spodkopavajo oblikovno značilna oblikovalna sredstva drame in se opravlja redukcija dramskih kategorij. Gledališka besedila Heinerja Müllerja, Elfriede Jelinek ali Renéja Pollescha spet jasno preveva postdramska estetika: na mesto dialoga stopa diskurz, na mesto govora likov besedilna površina, namesto reprezentiranja prezenca. Tudi glede dolžine se besedila razlikujejo: razpon sega od obsežnih bralnih dram kot na primer *Die letzten Tage der Menschheit* (*Zadnji dnevi človeštva*) Karla Krausa do dramoletov in jezikovnoeksperimentalnih mini- in mikro dram kakega Wolfganga Bauerja ali Gerharda Rühma.

Vedenje o teh tradicijah se pri vprašanih SZDI sicer ne predpostavlja obvezno, a je za razumevanje besedil načelno v veliko pomoč. Za analizo in interpretacijo niso primerna samo dramska besedila v celoti, temveč tudi izvlečki oz. posamezni prizori.

3.2. Osnovna vprašanja

Tudi za ta del je bil bistven pristop, ki ga je pričakovati od učenk in učencev pri obravnavanju dramskih besedil. Izhajajoče z vsebinskih vidikov naj se dojamejo tako, da je mogoče iz njih speljati prepričljivo interpretacijo.

3.2.1. Tema

Kot pri epskih besedilih se tudi v dramskih besedilih nagovarjajo teme, ki se ne pokažejo neposredno ob opisu dogajanja. Tako na primer prikazuje drama *Die Räuber (Razbojniki)* Friedricha Schiller razbojniško zgodbo, medtem ko je ena izmed centralnih tem generacijski konflikt.

3.2.2. Dejanje

Dramska besedila ne pripovedujejo zgodb, temveč jih prikazujejo (»showing«). Dogajanje zgodbe (ali delov zgodbe) se sestavlja iz nizanja različnih situacij, v katerih agira en ali več likov. Dogajanje sledi praviloma določeni logiki, ki odgovarja načelom vzročnosti in prepričljivosti, lahko pa učinkuje tudi tako, kakor da ga je določil slučaj.

V središču dogajanja je velikokrat konflikt, ki vodi v tragediji v propad protagonista in tvori v komediji osnovo za smešne zaplete.

3.2.3. Kompozicija in zgradba

Dogajanje dramskih besedil členimo praviloma v dejanja, prizore ali slike. Dejanje je zaključen odsek dogajanja, ki zagotavlja vsebinsko, prostorsko in časovno strukturiranje. Prizor je podenota dejanja, odgovarja položaju v dogajalnem ogrodju in se odraža z na- in odstopom določenih likov ali z menjavo prostora. V sodobni drami se stroga razdelitev na dejanja mnogokrat opušča v prid nepovezanemu zapovrstju slik, ki prikazujejo različne postaje ali epizode v teku dogajanja.

Za zgradbo dramskega besedila je sedaj odločilno, kako se sestavljajo posamezni prizori ali slike: so kronološko razporejeni ali potekajo vzporedno drug z drugim? Ali obstajajo glavno dogajanje in stranska dogajanja? Ali obstajajo nadrejene in podrejene ravni, s katerimi postajajo jasne različne fikcijske ravni (npr. okvirna dogajanja, igra v igri, sanjski vložki)? Posebno funkcijo imajo pri tem pro- in epilogi. Pri prologu gre za predgovor, ki je pred dejanskim dramskim dogajanjem in lahko služi napovedi, razlagi in interpretaciji. Epilog pa se nahaja na koncu igre in daje zaključno razmišljanje o dotakratnem dogajanju. Mnogokrat tvorita oba skupaj okvir k središčnemu dogajanju besedila (glej na primer *Sen kresne noči* Williama Shakespearja).

Kar se tiče osnovne zasnove zgradbe dramskega dogajanja, lahko razlikujemo dve obliki: sintetično in analitično dramo. Pri sintetični drami se usmerja dramsko dogajanje na – od začetka odrskega dogajanja gledano – dogajanje ali dogodek v prihodnosti (npr. *Kabale und Liebe / Spletke in ljubezen* Friedricha Schillerja). Analitična drama pa se odvija po dogodku, ki je pred dejanskim dogajanjem in se v igri šele postopoma odkriva oz. razkrije (npr. Sofoklejev *Kralj Ojdip*).

Pri analizi dramske zgradbe besedila se moremo nadalje posluževati dveh idealnotipskih modelov (ki pa le redko nastopata v svoji čisti obliki); to sta zaprta in odprta forma drame. Zaprta dramska forma je označena s trojno enotnostjo prostora, časa in dejanja, pri čemer je potek oblikovno zgrajen linearno po simetrični shemi ekspozicija, stopnjevanje (moment zapleta), vrh/preobrat (peripetija), razplet (moment upočasnjenja), katastrofa oz. rešitev. Stanovsko pravilo velja in s tem tudi visoki govorni slog likov (prototipsko za to Goethejev *Torquato Tasso*). Odprta dramska forma pa je označena s pluralnostjo časa (npr. časovni preskoki), prostora (večkratno menjavanje prostora), likov (različne skupine likov) in njihovega jezika (npr. sociolekti, narečja). Namesto strogega linearnega poteka dogajanja najdemo ciklične ali ponavljajoče se kakor tudi različne tokove dogajanja, ki so narahlo med seboj povezani. Dogajanje se pri tem lahko začne neposredno in tudi na hitro konča, kar povzroča odprt konec (na primer *Woyzeck* Georga Büchnerja).

Za analizo posameznih prizorov, slik in drugih odsekov je lahko pomembno, v katerem razmerju so do celotnega besedila in katero nalogo imajo v njem. Istočasno imajo tudi notranjo dogajalno zgradbo: Kako je oblikovan vstop v besedilni odsek? Ali je mogoče med seboj razločevati posamezne besedilne odseke, ki se dajo opisati na primer glede oblikovanja govora likov, glede sprememb pri konstelaciji likov, glede spremenjene oblike prostora ali glede podrejenih dogajalnih vložkov? Na katerih mestih so zareze in kako vplivajo na potek dogajanja? Ali so v poteku ponovitve, ki dajejo odseku ritem? Koliko se pripravlja konec besedilnega odseka v dotakratnem dogajanju?

3.2.4. Lik

Načelno velja za dramske like to, kar je bilo zapisano za epske/pripovedne like (*glej 2.2.3.*). Vendar so zaradi posebne oblike dramskih besedil omejene možnosti podrobnega prikazovanja družbenih pogojev lika, njegove psihološke naravnave in njegove ideološke usmerjenosti. Šele pri uprizoritvi razpolagajo igralka in igralci z raznolikimi možnostmi izoblikovanja likov. Če pa je osnova dramsko besedilo, smo pri opisovanju in označevanju lika odvisni od lastnih izpovedi, pripisovanj drugih likov in komentirajočih napotkov iz stranskega besedila. Poleg tega je mogoče sklepati tudi iz načina, kako deluje lik v določenem položaju, na opis njegovega značaja. Pri analizi lahko pri tem razlikujemo po Manfredu Pfisterju figuralno in avktorialno karakterizacijo: figuralna karakterizacija se zgodi eksplicitno v monološko ali dialoško izraženem lastnem ali tujem komentarju, implicitno pa se zgodi preko načina, kako lik govori, katere jezikovne značilnosti se pojavljajo, kateri sociolekt uporablja, katerih jezikovnih registrov se poslužuje. Nadalje se oblikuje lik mdr. z gledališkimi znaki, kot so mimika, gibi in postava, maska in obleka, rekviziti in dekoracija. Avktorialno karakteriziranje se more opraviti eksplicitno z opisom v stranskem besedilu, s podatki o družbenem stanu ali z govorečimi imeni, implicitno se more vzpostaviti s pozicioniranjem znotraj konstelacije likov.

Izoblikovanje posameznih likov je raznoliko. Prikazujejo se lahko eno- ali večdimenzionalno, lahko so zasnovani statično ali dinamično, lahko se naslanjajo na vsakdanjo realnost ali se od nje oddaljujejo. Dramska sredstva kot emocionaliziranje, stiliziranje ali komično pretiravanje prispevajo k takim odklonom in istočasno povečujejo njihov učinek. Pri tem se pos-

tavljajo za analizo naslednja vprašanja: kaj izve bralec/bralka o liku? Kaj se v besedilu jasno pove in na kaj se le namiguje? Koliko se lik oblikuje individualizirano? Katere identitetne značilnosti (starost, spol, vera, poklic itd.) se mu pripisujejo? Koliko uteleša lik določen tip (npr. stari skopuh) ali je celo poosebitev (npr. Smrt v igri *Slehernik* Huga von Hofmannsthal)? Kako se razvija lik med dogajanjem? Se njegovo vedênje stalno spreminja?

Poleg tega je treba upoštevati, da so liki besedila v mreži odnosov konstelacije likov, v njej zavzemajo družbeno pozicijo, s postopkom vzporejanja ali nasprotovanja pa se postavljajo proti drugim likom, s katerimi lahko tudi nastajajo spori. Seznam oseb na začetku dramskega besedila daje pri tem dober pregled nastopajočih oseb in njihovih medsebojnih odnosov. Iz njega je največkrat tudi mogoče razbrati, kdo so glavni in stranski liki in katere skupine likov spadajo skupaj. Da bi poudarili dinamiko likov, se je uveljavilo razlikovanje med protagonistom in antagonistom. Prvi je središčni lik besedila (glavni lik), drugi je njegov nasprotnik, ki je jasno zamišljen kot protilik. Poseben lik v dramskih besedilih je zbor. Obsega skupino govork in govorcev, ki govori kot kolektiv, mdr. pa ima nalogo komentiranja, razkranjanja iluzije ali agitiranja.

3.2.5. Komunikacija

V dramskih besedilih se srečavamo s posebno obliko sporočanja, ki jo določa premi govor likov. Pravila sporočanja so pri tem vezana na resnične govorne položaje. Dramska komunikacija je po navadi sestavljena iz dialogov, torej iz menjajočega se govora likov. Pri tem ni pomembno, ali se pogovarjata dva lika ali se pogovarja več likov. Odločilno pa je, da so pri dialogih besede likov usmerjene k drugim likom besedila. Poleg tega imamo znotraj dejanja samogovore (monologe) in posredno ogovarjanje publike z govorjenjem na stran. Ko zapušča lik za trenutek raven dejanja, potem obstaja možnost neposrednega ogovarjanja publike (nagovori publike, npr. v pro- ali epilogih). Govor likov lahko označuje tudi pripovedovalni slog, ko se npr. s poročilom sla pripoveduje o preteklih dogodkih, ki jih ne prikazujejo oz. ne morejo prikazati na odru. Pri pogledu z zidu (teihoskopija) poroča lik, kaj se dogaja istočasno in v prostorsko bližnjem okolju, a tega drugi liki in publika ne morejo videti.

Bolj kot pri analizi govora likov v pripovednih besedilih velja za dramska besedila, da se podaja govor likov neposredno in ne preko pripovedovalca. Zato velja pomisliti na to, katero predznanje ima posamezni lik, s katerimi izkušnjami razpolaga, kateri so njegovi cilji in s kom govori v kateri situaciji. Pri tem je tudi v pomoč upoštevati neverbalno komunikacijo likov, ki se izraža v stranskem besedilu z znaki obraza, giba in proksemiko (npr. s prostorskim razmerjem bližine in razdalje med liki oz. predmeti). Pomen lika se lahko tudi izraža z razpoložljivo količino besedila oz. govornega časa. Potem je zanimivo, kako vpliva govor na ravnanje drugih likov: ali drugi samo poslušajo, ali prekinjajo govor, ali sledijo morebitnim navodilom itd.? V analizi se pojavljajo naslednja vprašanja: Kateri namen zasledujejo liki v svojem govoru? Kako se nanj odzivajo drugi liki? Kako je razdeljena udeležba v pogovoru? Ali poteka pogovor enakopravno ali v njem prevladuje en lik (npr. zaradi svojega družbenega položaja)? Ali se spreminja komunikacijsko vedênje udeleženi med pogovorom?

Pri analizi dramske komunikacije naj bi tudi upoštevali, da se lahko poudarjajo posamezni dialogi ali govorni deli s tem, kako so jezikovno in retorično oblikovani. Tako je načelna razlika v tem, ali je besedilo napisano v vezanem ali nevezanem govoru. Vezani govor se odlikuje po estetiziranju jezika, ki je retorično zgoščen in ritmizira besedilo (kot predvsem v liriki). Nevezani govor se ravna mnogokrat po vsakdanjem jeziku, obenem pa stilizira določene govorne načine in jezikovne norme. Posebna oblika dialoga je govor, ki se menjava po vrsticah (stihomitija); rad se uporablja kot sredstvo dramatičnega stopnjevanja in pospeševanja v prizorih sporov in preprirov. Posebnost pri monologih je njihova notranja zgradba, ki lahko nastane iz določene razvrstitve tez in utemeljitev, pri čemer prihaja največkrat do zgotovitve retoričnih figur. Pri oblikovanju govora v dramskih besedilih se je mogoče posluževati tudi glasbenih oblik, kot so kupleti ali songi.

3.2.6. Prostor

Prostor v dramskih besedilih je mogoče spoznati eksplicitno iz scenskih napotkov v stranskem besedilu predvsem glede oblikovanja prostora, dekoracije, rekvizitov in luči. Razen tega se lahko implicitno ustvarja predstava o prostoru po razmerjih razdalje oz. gibalnih potekih likov (proksemični znaki). Bistveno pri tem je, kateri namigi se najdejo glede tega dejansko v besedilih in kako konkretno se z njimi opiše prizorišče. Iz tega je nadalje mogoče sklepati, ali odgovarja oblikovanje prostora naturalističnemu prikazu (npr. *Gospodična Julija* Augusta Strindberga) ali je prostor stiliziran oz. abstrakten (npr. *Srečni dnevi* Samuela Becketta). Razlikovati je treba prav tako, ali predstavlja prizorišče realen kraj ali pa izmišljen svet (npr. kraljestvo vil) oz. utopijo.

Glede na celotno besedilo lahko najprej razlikujemo odprte in zaprte prostorske strukture, odvisno od tega, ali pride do spremembe kraja ali se upošteva enotnost kraja, ki predvideva omejitve prikazanega dejanja na ozko omejen prostor (hišo, mesto ali pokrajino). Preko same naloge kot prostor aktivnosti likov je treba upoštevati, ali ima prikazani prostor določeno funkcijo, ko npr. označuje osebe, določa njihov družbeni položaj, ureja dogajanje in nastope likov. Nadalje je treba razmisliti o tem, kateri pomen ima prostor kot tak (*glej semantični prostor*), če se npr. znotraj prizorišča pojavljajo prostorska nasprotja (zgoraj/spodaj, desno/levo, spredaj/zadaj) ali se ustvarjajo prostorski kontrasti med več prizorišči oz. med prizoriščem in zunanjim prostorom »off stage« (v zakulisju). Pri tem je potem pomembno, ali gre za notranji ali zunanji prostor, kako odprt ali zaprt je, katere možnosti imajo liki, da zapustijo prizorišče. Vprašati moremo tudi, ali se predstavlja prostor kot statičen ali se med dogajanjem spreminja.

3.2.7. Čas

Glede na čas je mogoče pri dramskih besedilih poleg njihovega časa nastanka mogoče razlikovati igralni čas in igrani čas. Igralni čas je tisti časovni razpon, ki je potreben, da se dramsko besedilo uprizori oz. prebere. Igrani čas odgovarja v besedilu prikazanemu času in se lahko konkretizira:

- z navedbami, s katerimi se časovno določijo besedila ali posamezni prizori,
- s poteki, ki jih določa razvoj dogajanja.

Pri razumevanju časa pomagajo najprej eksplicitni časovni podatki, ki so navedeni na začetku igre ali posameznih prizorov. Lahko gre za konkretne podatke kakor podatek o letih, ki postavljajo dogajanje v zgodovinski kontekst, ali pa se navajajo namigi na letni oz. dnevni čas ali časovne relacije glede na določene poteke dogajanja (npr. »Pred lovom« in »Po lovu« v igri *Die Jagdgesellschaft (Lovska družba)* Thomasa Bernharda). Take informacije podčrtavajo zaporednost dogajanja in tudi določajo določene prekinitve ali časovne preskoke. Časovni podatki se lahko navedejo tudi implicitno z gledališkimi znaki v besedilu. Če npr. v igri začenja padati sneg, se jasno pokaže, da je zima. Če ura v stolpu dvanajstkrat bije in je temno, vemo, da je polnoč.

Kar zadeva časovni potek igre, se postavljajo z močno povezavo glede dogajanja ta vprašanja: Ali sledi potek kronološkemu zaporedju? Ali se pojavljajo napovedi ali retrospektive? Ali so prizori nastavljeni v časovnem sosledju ali potekajo ob istem času?

Če sta igralni čas in igrani čas (približno) enako dolga, potem to označujemo kot časovno prekrivanje. Večina prizorov igre sledi tej enotnosti časa, pri čemer je igrani čas celotnega besedila večinoma daljši kakor igralni čas (časovna strnitev).

V zvezi s tem je mogoče raziskati dramska besedila glede njihove časovne strukture, ki je lahko bolj zaprta ali odprta: značilno za zaprto strukturo je linearna in dinamična koncepcija časa, hitri tempo v poteku, na zaključek usmerjeni lok napetosti in kratkost prikazanega časovnega obdobja. V idealnem primeru, kakor ga predstavlja klasična drama, pride v posameznih prizorih do časovnega prekrivanja igralnega in igranega časa. Značilnost odprte časovne strukture pa je ciklična in statična koncepcija časa, enakomerni tempo brez finalno nastavljenega napetostnega loka in prikaz dolgih oz. nedoločenih časovnih obdobj. S tem presega igrani čas tudi realni igralni čas, kar vodi v časovno strnitev. V redkih primerih lahko pride tudi do podaljšanja časa, na primer z vložki k dramskemu dogajanju.

4. Lirska besedila

4.1. Osnove

Lirika se odlikuje po tem, da ima na eni strani zelo veliko svobodo pri oblikovanju, na drugi strani pa se velikokrat poslužuje jasno določenih oblik, kar vodi do različnih pristopov pri analizi lirike. Tako zahtevata analiza in interpretacija lirike kreativnost, v pomoč pa je tudi poznati vrste in oblike, od katerih se v nadaljnjem nekatere navedejo in definirajo v slovarju. Besedila se mnogokrat poigravajo s to napetostjo med svobodo in zakonom, kakor pravi Goethe ob koncu soneta *Natur und Kunst (Narava in umetnost)*, Milan Jesih pa je prepričan, da obstaja popolni sonet:

Šele v mejah pravi mojster se izkaže,
svobodo nam le zakon more dati.

Johann Wolfgang von Goethe: Narava in umetnost (prev. M. Urbinc)

Buden ne vem ne teme ne besed.
A je, pod zvezdami, je tak sonet.

Milan Jesih: Grizljaj sem svinčnik ves preljubi dan – iz zbirke Soneti

4.1.1. Jezikovna strukturiranost

Načelno se odlikujejo književna besedila po tem, da igrata jezikovno oblikovanje in oblika poleg vsebine osrednjo vlogo in je vedno mogoče povprašati po tem, v kakšnem odnosu sta jezikovno oblikovanje in oblika do vsebine. V liriki je vprašanje po jezikovni obliki še bolj prevladujoče, predvsem zato, ker je jezik v liriki večinoma veliko bolj oddaljen od jezika vsakdanjika, kakor je to v pripovedništvu ali dramatik. Lirika se lahko tako daleč oddalji od navadnih oblik in nalog jezika, da so vprašanja po besednem pomenu, metriki ali rimi včasih usmerjena v prazno. Zato tudi ni mogoče pričakovati, da igrajo spodaj navedene točke vlogo v vsaki analizi pesmi. Pomislimo samo na primere kot *Fisches Nachtgesang (Ribji nočni spev)* Christiana Morgensterna ali *Ptice* Francija Zagoričnika:



Ptice:



4.1.2. Zvrstne tradicije

Kakor epika in dramatika je tudi lirika pod vplivom zrstnih tradicij. Te so za analizo lahko zelo pomembne, ker sledijo pesniške oblike včasih (na primer tja do števila zlogov) detajlirano določenim predlogam. Te lahko veljajo za celo pesem (npr. sonet), posamezne kitice (npr. distih/dvo-stišje) ali tudi posamezne verze (npr. aleksandrinec). Od oblikovnih predlog pa je seveda mogoč tudi premišljen odklon. Pri sodobnem pesništvu prevladujejo svobodnejše oblike (npr. eksperimentalna lirika), a tudi danes se lahko ravna lirika po tradicionalnih oblikovnih konvencijah.

4.2. Osnovna vprašanja

Pri lirskih besedilih je treba v vsakem posameznem primeru odločiti, kako se jim približujemo: lahko izhajamo iz oblike, če je ta najprej najbolj opazna, lahko opisujemo jezik, če nas ta zamoti. To je bolj odprto kakor pri pripovedih in dramah, v pomoč pa je vedno, da izhajamo najprej iz teme in vsebine, katerih jezikovno in formalno oblikovanje se potem opiše v naslednjem koraku.

4.2.1. Tema

Jasneje kakor pri pripovednih in dramskih besedilih se lahko v liriki oddaljuje tema od vsebine. Mnogokrat je poanta pesmi v tem, da se na jezikovni površini tema kot taka niti ne nagovori. Poleg opisa vsebine se torej splača povprašati, za kaj v pesmi »pravzaprav« gre, katera tema se obravnava. Klasične teme obsegajo velikokrat eksistencialna človekova področja kakor ljubezen, smrt, starost, vojno, srečo itd. Pri analizi in interpretaciji je pomembno, da najprej razmišljamo o morebitni temi, potem pa opišemo povezavo med jezikovno in formalno obliko pesmi in temo.

4.2.2. Vsebinski pristopi

Glede na primera *Fisches Nachtgesang* (*Ribji nočni spev*) in *Ptice* je jasno, da so v liriki jezikovne in oblikovne možnosti poigravanja tako velike, da mora biti mogoče, da je komaj še

kaj podobnosti z vsakdanjim jezikom. Če se v nadaljevanju zahteva pogledati na vsebinske vidike, potem pod pridržkom, da ni potrebno, da so v pesmi eksplicitno navedeni. Prvo vprašanje se mora torej vedno glasiti, ali je sploh mogoče kaj povedati o teh vidikih ali pač ne, pri čemer je lahko tudi pomanjkanje vsebinskih elementov pomembno za analizo in interpretacijo pesmi.

Dogajanje

Ali se v pesmih kaj dogaja? Lahko govorimo o dogajanju, če se zgodi v pesmi sprememba stanja. Tudi v pesmih je mogoče razlikovati oblike »pripovedovanja« in »prikazovanja« – »telling« in »showing« –, torej pripovedujočega opisovanja in prikazovanja, obstajajo pa lirske oblike, ki se posebej nagibajo k enemu ali drugemu. Bolj dovzetna za dogajanje oz. pripovedovanje je balada, bolj prikazovalen je sonet.

Prostor

V pesmi lahko ustvarjajo pomensko obliko tako realni prostori kakor tudi semantični prostori. Na dlani je, da najprej povprašujemo po konkretnih prostorskih podatkih in potem, ali imajo tudi prenesen smisel.

Čas

Tudi za liriko velja, da so lahko informacije o času nastanka (in o avtorici ali avtorju) odločilne za razumevanje. Mnogokrat pa se obravnavajo v liriki nadčasovne in od konteksta neodvisne teme, tako da je treba ob posameznem primeru odločiti, koliko morajo informacije o okvirnih pogojih nastanka biti upoštewane v analizi in interpretaciji.

Prikazane situacije so lahko časovno določene, ni pa to nujno. Časovne dimenzije lahko postajajo v liriki pomembne na mnoge načine: prav brezčasovnost in nadčasovnost predstavljata pomembno dejstvo za analizo in interpretacijo. Če analiziramo čas, potem je treba razlikovati, ali v pesmi mineva čas ali ne: pesem lahko prikazuje časovni trenutek, na primer jutranjo zoro ali potek dneva. Časovna uvrstitev je lahko zelo splošna (spomladi, zvečer) ali natančnejša (spomladi 1916).

Splošne navedbe časa imajo mnogokrat lastnost, da so ciklične (pomlad je vsako leto, večer vsak dan), tako da se prikazano lahko ponovno (potencialno večno) pojavlja. Poleg teh cikličnih navedb časa poznamo linearne navedbe časa (1914, sinoči), ki bolj poudarjajo enkratnost prikazanega. Z linearnimi podatki časa postane kontekst nastanka pomemben za analizo in interpretacijo, če so na primer povezani z zgodovinskimi dogodki (npr. 1914 – 1918 = prva svetovna vojna). Določitev slovničnih časovnih oblik pomaga pri analizi in interpretaciji razlikovati, ali si npr. izpoved pesmi pripisuje nadčasovno veljavnost ali prikazuje enkratni dogodek.

4.2.3. Sporazumevalni položaj

Neobhodno vprašanje pri analizi in interpretaciji pesmi se glasi: »Kdo govori?« Na to ni mogoče vedno odgovoriti in mnogokrat niti ni govorne instance. Mnogokrat pa govori v pesmi neki »jaz«, ki ga označujemo kot lirski jaz in ki ga ne smemo kar takoj enačiti z avtorico/avtorjem. To razlikovanje pa je v liriki težavnejše kot pri drugih zvrsteh, ker obstaja težnja, da razumemo

pesem kot neposredni izraz čustva in tako poistovetimo lirski jaz z avtorico/avtorjem. Lirski jaz formalno najboljše razumemo kot jaz, ki govori v pesmi, ki mu najprej ni treba imeti nič skupnega z življenjem avtorice/avtorja. Če smo določili lirski jaz, se je potem tudi potrebno vprašati, kdo še govori v pesmi (obstajajo morda dialogi?) in koga nagovarja (ali govori lirski jaz [izmišljenemu] občinstvu ali bralki/bralcu?). Paziti je treba na to, ali so govorne instance oz. naslovniki del besedila pesmi ali ne (npr. poslušalka/poslušalec, bralka/bralec ali zgodovinske osebe).

Že opis sporazumevalnega položaja lahko zelo pomaga pri analizi in interpretaciji, ko gre na primer za namen pesmi: če želi biti poučna, potem praviloma nekoga nagovarja. Če želi na splošno razmišljati, potem govori lirski jaz (če ga imamo) prej bolj sebi itd.

4.2.4. Posebnosti jezikovnega oblikovanja

Razen vsebine je treba pri pesmih jasno upoštevati jezikovno obliko, za katero so v liriki na voljo široke možnosti svobodnega oblikovanja; pomislimo samo na eksperimentalno liriko ali fonetične pesmi. V pesmih se lahko jezik in vsebina neposredno ujemata, lahko pa se tudi v največji meri razhajata. Pri razhajanjih velja vprašati, koliko imajo na primer zvočni pojavi ali zgradba stavkov opraviti z vsebino. Zato se priporoča, da se opravi v prvem koraku zgolj formalni opis jezika in šele v drugem koraku opis odnosa med jezikovno obliko in vsebino.

Tudi za liriko so bistvene osnovne oblike jezikovne analize (*glej 5.1.*) in analiza govorniških sredstev, torej figur in tropov. V kombinaciji z lirskimi oblikami (gl. sp.) se porajajo poleg tega nepričakovane jezikovne možnosti. Priporoča se poiskati jezikovne posebnosti in jih najprej opisati, da se potem vprašamo, ali nam pomagajo ta opažanja pri interpretaciji pesmi. To velja posebej za naslednja področja:

Skladnja

Skladnja v verzih se lahko močno razlikuje od skladnje vsakdanjega jezika. To sega od ravni besednega reda (npr. pridevnik za samostalnikom kot »po planini visoki« namesto: po visoki planini), obrnjeni red stavčnih členov (inverzije) (npr. »kdo čisto veselje mi moti« namesto: kdo mi moti čisto veselje), prelomi (»kako rdeča b'la bi in cveteča, / ker zadela mene je nesreča« namesto: kako bi b'la rdeča in cveteča ...). Tako prestavljanje daje praviloma specifični slog pesmi (npr. baladni slog). Razen tega se pojavljajo izpusti (elipse) ali najrazličnejše simetrije. Pri stavku »Jaz sem tvoj, ti si moja« se menjavata osebna zaimka (jaz/ti) in svojilna zaimka (tvoj/moj) (paralelizem); v prvem delu stavka sledi 1. osebi 2. oseba (jaz/tvoj), medtem ko v drugem delu sledi 2. osebi 1. oseba (ti/moja); »ti« je torej v sredini in ga prva oseba nekako objame. Svoboda je pri tem tolikšna, da se stavki tudi popolnoma oddaljijo od skladenskih pravil, tudi to naj bi opisali.

Izbor besed

Poleg figur in tropov so v pesmih velikokrat besede in besedne vrste, ki so posebej izpostavljene. Tako je mogoče izpostaviti osrednje pojme pesmi kot vodilne motive. Takih povezav mnogokrat ne spoznamo na prvi pogled, zato priporočamo, da optično (npr. z barvico) označimo besede, ki spadajo skupaj.

Pri tem razlikujemo povezave na ravni pomena (pomenska polja), na ravni slovnične oblike (samostalniki, pridevniki itd.) ali pojav identičnih besed (delno v drugih slovničnih oblikah, npr. enkrat kot glagol in drugič kot samostalnik = figura etymologica). Tako razkrijemo povezave in pojmovne odnose, ki presegajo samo skladnjo.

Glas

V pesmih se poleg metričnih sredstev (gl. sp.) mnogokrat uporabljajo glasovna sredstva, kar je povezano tudi s tem, da so pesmi v tradiciji recitiranja. Na primer je mogoče s kopičenjem svetlih samoglasnikov (e, i) ali temnih samoglasnikov (a, o, u) ustvariti posebno razpoloženje. Z opazno uporabo krajših ali daljših besed lahko nastane jezikovni ritem, ki poudarja pomen pesmi na besedni ali stavčni ravni ali pa ga postavlja pod vprašaj. Pesmi se lahko celo odpovejo klasičnim oblikam jezikovnega določanja pomena in se popolnoma predajo zvoku, na primer pri fonetičnih pesmih (glej *onomatopija*).

4.2.5. Lirske oblike

Lirske oblike niso identične s temi konvencionalnega jezikovnega oblikovanja oz. ubesedovanja. Te gradbene oblike namreč predstavljajo specifičen kod, neko vrsto samostojnega jezika, ki daje liriki možnost, da proizvaja smisel, ko presega navadne jezikovne formulacije. Naslednje oblike, s katerimi je mogoče ustvariti liriko, segajo od velikega (oblike pesmi) do malega (beseda/zvok). Gre za izbrane, zgodovinsko vpeljane oblike, ob katerih lahko pokažemo, kako se dela z lirskimi tradicijami in kako se ravna z njimi. Učenke in učenci naj bi vsaj pojmovno znali poimenoovati in določiti te ustvarjalne oblike.

Oblike pesmi

Pesniške oblike so uveljavljeni oblikovalni modeli za pesmi, ki so se razvili skozi zgodovino. So oblike, ki sledijo določenemu strukturnemu načrtu, kakor je to sonet, ki ima določeno število verzov in razdelitev kitic (kvarteti in tercini).

Nekoliko svobodneje določeni so glede oblikovnih in vsebinskih značilnosti na primer balada, elegija, epigram, oda ali pesem. Poleg tega pa poznamo še svobodne oblike, ki ne sledijo nobenim določenim pravilom.

Kitica

Pesmi so mnogokrat razčlenjene v posamezne odseke, kitice, ki sledijo določenim pravilom ali jih je mogoče svobodno oblikovati. Najbolj znane so oblike kitic, ki jih na primer spoznamo po številu verzov, kakor to velja pri dvostišju (npr. distih), trivrstičnici (npr. tercina) ali štirivrstičnici (npr. kvartina). Obstajajo pa tudi oblike kitic, ki lahko kažejo spremenljivejše oblikovanje, kakor na primer »kitica ljudske pesmi«, ki lahko sestoji iz štirih ali pa tudi šestih verzov z različnimi rimami.

Verz

Pesmi so mnogokrat razdeljene na verze ali stihe ali vrstice (ki naj jih pri analizi in interpretaciji vedno preštejemo, že samo zato, da lahko navedemo mesta iz pesmi in opišemo zgradbo). Ti verzi lahko spet sledijo določenemu metrumu (meri) in so členjeni v

stopice, od katerih so posebno štiri osnovne oblike zelo pomembne: jamb, trohej, daktil in anapest. Oblika verza, ki se oddaljuje od teh konvencionalnih stopic, se lahko označi s pojmom svobodni ritmi. Stopice v verzu lahko včasih razčlenijo prekinitve, ki jih poimenujemo cezura.

Iz določene kombinacije stopic in cezur so se oblikovali določeni metrični verzi, od katerih se jih nekaj mnogokrat uporablja v vezanem jeziku, kakor npr. aleksandrinec, knittelverz ali blankverz.

Rima in kadenca

V lirskih besedilih se mnogokrat dela z zvočnimi odnosi med besedami in glasovi, ki jim ni treba imeti nič skupnega s slovničnimi ali vsebinskimi odnosi. Najpomembnejše (a ne edino) sredstvo je pri tem rima. Najstarejša oblika v nemški tradiciji je soglasniški stik (aliteracija), ki ga je mogoče v besedilih uporabiti tudi zelo punktualno. Pri končni rimi gre za sozvočje dveh ali več besed, ki stojijo na koncu verza, od zadnjega naglašene zloga. Če pa se rimajo besede znotraj verza, govorimo o notranji rimi. Rima se lahko realizira tudi kot nepravilna rima.

Pomembna je tudi oblika verzne zaključka, ki jo označimo kot kadenco in ki je lahko ali moška (z naglašenim zlogom) ali ženska (z nenaglašenim zlogom).

Rime po navadi združujejo več verzov. Pri tem razlikujemo različne povezave rim, od katerih so naslednje najpomembnejše: zaporedna rima, navzkrižna rima, oklepajoča rima in zložena rima.

Verz brez rime v besedilu z verzi, ki se rimajo, imenujemo siroto. Sirote srečavamo pogosto v trivrstičnih kiticah (tercina s siroto) ali pa na koncu kitice. Ponovitev verzov, besed ali tudi zgolj glasov na ujemajočih se pozicijah (npr. na začetku ali koncu kitice) v pesmih ali spevih imenujemo refren ali odpev.

4.3. Povezava med vsebino in obliko

Na koncu analize jezikovnih in oblikovnih vidikov mora vedno biti vprašanje, v kakšni povezavi so z vsebino pesmi. Pri tem lahko podkrepita jezik in oblika vsebino. Primer za to je razdelitev vsebinskih vidikov v sonetu na kitice, ki pojasnjuje argumentacijo besedila (npr. 1. kvartina: teza, 2. kvartina: antiteza, tercini: sinteza). Vsebina pesmi pa lahko tudi podvomi o njeni obliki in jeziku, če se na primer Milan Jesih poslužuje oblike soneta in jo obenem postavlja pod vprašaj kot pesem o ničemer:

če Bog ni proti, bo pognalo seme
najvišje pesmi: pesmi o ničemer.

Milan Jesih: Ko berem Süskinda Parfum, si mislim – iz zbirke Soneti

A tudi pod ravno pesniških oblik je mogoče opisati, kakšen je medsebojni odnos med jezikom, obliko in vsebino in to plodno porabiti za interpretacijo. Primer bi bilo vprašanje, ali se ujemajo skladnja, verz in kitica. Stavki se končajo pogosto ob koncu vrstice (verzni slog), tako da sovpadata lirski in jezikovni obliki. Pogosto pa tudi presegajo stavčne in smiselne enote verzne ali celo kitične meje (enjambement ali prestop), tako da si lirski obliki in jezikovni obliki nasprotujeta in je pri tem npr. mogoče poudariti vsebinske vidike, nastopa upočasnitev ali nastanejo iritacije.

Lenega čaka
strgan rokav,
palca beraška,
prazen bokal.

Valentin Vodnik: Dramilo (jesenski rok septembra 2016)

Bo že kako, po stari navadi
rekamo in rinemo dalje.

Tone Pavček: Veselje na Slovenskem (zimski rok januarja 2019)

5. Jezik

Poleg posebnosti, ki se nanašajo na zvrst, recimo glede zgradbe, sporazumevalnega položaja ali časovne in prostorske postavitve (*glej v prejšnjih poglavjih*), lahko raziskujemo književna besedila tudi glede jezikovnih značilnosti. Pozornost je treba pri tem usmeriti na nenavadno jezikovno obliko ali uporabo govorniških sredstev. Jezikovna razčlemba naj pri tem ne bo sama sebi namen, gre namreč za to, da se raziskuje jezik v njegovi književni rabi. Za to je potrebno, da razvijemo zavest za funkcijo in učinek jezika in da to tudi znamo ustrezno opisati. Za to je potrebno poznavanje splošnih pojmov s področij slovnice (ki v glosarju niso posebej navedeni) in retorike.

5.1. Osnovne oblike jezikovne analize

Pri opisu in analizi jezikovnih značilnosti književnega besedila moramo upoštevati različne ravni:

5.1.1. Glasovna oblika

Najprej velja zaznati posebnosti v glasovni obliki besedila: Ali je mogoče ugotoviti kopičenje določenih soglasnikov ali samoglasnikov? Ali se pogosteje uporabljajo svetli in temni samoglasniki oz. trdi in mehki soglasniki? Ali se glasovno oponašajo dejanska stanja in čutni vtisi? Ali obstajajo rimane besede? Ali ima besedilo določen ritem? Ali je metrično razčlenjeno? Za opis glasovne ravni je mogoče delno seči po pojmih retorike, pri čemer so tu merodajne predvsem glasovne figure (*glej 5.2.1.*).

5.1.2. Izbor besed, slog in register

Leksikalna ali besedna raven zadeva posebno uporabo določenih besed, t. j. v besedilu opravljeno izbiro besed. Nenavadno je recimo, če ugotovimo kopičenje določenih besednih vrst: Ali se uporablja v besedilu veliko pridevnikov, da na primer opišemo like? Ali se ponavljajo določeni prislovi, da poudarjajo dejanska stanja ali jih relativirajo? Ali se pojavljajo medmeti, da opozarjajo na čustveno stanje likov ali pripovedovalca? Za analizo besedila je lahko tudi potrebno, da ugotovimo besedna polja, ki se pojavljajo v besedilu. Z določitvijo skupin pojmovno podobnih besed postaja razvidno, katera besedna sredstva se uporabljajo za opis situacije ali dejanskega stanja. Pri tem je mdr. treba biti pozoren na to, ali se uporabljajo sopomenke, ali je treba razumeti besede večpomensko, ali se pojavljajo pojmi, ki pravzaprav ne spadajo skupaj in ustvarijo prelom.

V tesni povezavi z analizo besednega izbora je ogled slogovne ravni besedila, ki lahko sledi značilnostim posameznega obdobja ali zvrsti in se predvsem kaže v rabi določenega jezikovnega registra. Pojem slog razumemo v najširšem smislu kot način, ki ga označujejo posebnosti, kako se kaj jezikovno izraža. V retoriki razlikujemo – odvisno od števila in kakovosti uporabe določenih jezikovnih sredstev – enostavno, srednjo in vzvišeno slogovno ravan. Pri analizi

književnih besedil naj bi pazili na to, kateri učinek dosegajo besedila: Ali naj vzbujajo določena čustva? Ali so zasnovana patetično? Se uporablja vulgarni jezik, da bi npr. dosegali smešne učinke? Tako je na primer slogovna razlika, ali povemo, da je kdo »umrl« ali da se je »poslovil« ali da je »poginil«. Izbor besed poudarja posebej jezikovni register, ki je vezan na določeno sporazumevalno področje in jezikovno odslíkava družbene odnose. Če nastopajo v romanu mladinci, potem se morda pogovarjajo v mladinskem žargonu. S sociolekti ali narečji lahko določamo like glede na njihov družbeni položaj ali glede njihovega zemljepisno-regionalnega prostora. (Književna) besedila se lahko slogovno odlikujejo tudi po tem, da se oddaljujejo od navadne jezikovne rabe: z uporabo zastarelih besed, tujejezičnih izrazov, novotvorjenk, manjšalnic, strokovnih izrazov itd.

5.1.3. Skladnja

Skladenjska raven zadeva posebno sestavljanje besed oz. besednih zvez v stavčne člene in stavke. Pri analizi velja paziti na posebnosti zgradbe stavkov, dolžine stavkov in na uporabo določenih skladenjskih naklonov in stavčnih povezav. Kar zadeva zgradbe stavkov, je treba povprašati po tem, kako je urejeno zaporedje stavčnih členov: Ali prihaja do zavednih predstavitev v stavku, da se izpostavljajo določene besede? Ali so deli stavkov urejeni vzporedno ali postavljeni navzkriž? Kako se obnašata skladnja in verzne oblike v lirskih in dramskih besedilih? Kot govorniška sredstva so pri tem predvsem pomembne figure ponavljanja in pozicije (*glej 5.2.2. in 5.2.3.*). Glede na skladenjske naklone in stavčne zveze velja raziskati, ali se pojavljajo določene oblike (na primer enobesedni ali vprašalni stavki) nakopičeno oz. na odločilnih mestih v besedilu. Pomembno je tudi razlikovati paratakse/priredja in hipotakse/podredja: parataksa je mogoče spoznati kot zvezo glavnih stavkov, ki se ločujejo z vezniki kot »in« ali »ali« oz. s stavčnimi ločili, kot so vejica, podpičje ali pika. Služi zlasti opisovanju dejstev in oblikovanju tez. Hipotaksa pa se odlikuje s povezovanjem ali medsebojnim kopičenjem odvisnikov. Služi zlasti izražanju zapletenih, mnogokrat utemeljujočih razmišljanj. Pri analizi velja vprašati, ali se uporabljajo v besedilu vseskozi priredja, ali se močneje pojavljajo podredja ali prihaja zaradi menjave do preloma na določenem mestu in kateri učinek dosegajo te skladenjske razporeditve.

5.1.4. Oblikovanje besedila

Za analizo oblikovanja besedila raziskujemo prekostavčne jezikovne strukture, strukture povedi. Pri tem nastajajo vprašanja glede členitve ali sovisnosti besedila: kako strukturirajo besedilo posamezni odseki? Koliko odgovarjajo odstavki znotraj besedila logiki dejanja? S katerimi jezikovnimi značilnostmi se ustvarja smiselna povezava? Pri tem gre za to, da opišemo različne elemente v njihovem medsebojnem odnosu.

5.2. Govorniška sredstva: figure in tropi

Nadaljnje področje jezikovne analize zadeva govorniško oblikovanje besedil, ki ga lahko opisujemo z različnimi figurami in tropi. S tem so mišljeni posebni načini izražanja, ki zavedno kršijo pravila idiomatike jezika ali se poigravajo s temi pravili. Odkloni nastajajo s tem, da se kaj doda, odvzame, prestavi ali zamenja. Medtem ko nastanejo pri figurah spremembe na sintagmatski/besednozvezni ravni, se nanašajo tropi na spremembe na paradigmatični/semantični/pomenski ravni.

Figure je mogoče razdeliti na različne kategorije, posebej glede na jezikovno raven, na kateri se uresničujejo. Tako razlikujemo v nadaljnjem glasovne figure, sintaktične figure, figure ponavljanja, kvantitativne in ogovorne figure. Medtem ko zadevajo glasovne figure glasovno raven, učinkujejo figure ponavljanja s ponovitvijo besed in sintaktične figure z določenim skladijskim redom jezikovnih izrazov. Kvantitativne figure prikazujejo dejansko stanje skrajšano, razširjeno ali priostreno, zaradi tega lahko nastopajo semantična preobila, stopnjevanja ali tudi motnje. Ogovorne figure podčrtavajo sporazumevalno dimenzijo besedil, mdr. z neposrednim ogovorom likov, oklicanjem bogov, naslavljanjem bralk in bralcev.

Trope razumemo nasprotno kot izraze, ki jih ne uporabljamo v dobessednem, temveč v prenesenem pomenu. To, kar pravzaprav mislimo, pri tem nadomestimo z izrazom, ki je do tega v določeni povezavi. Ta lahko nastane ali iz podobnosti obeh dejanskih stanj ali iz logične oz. dejanske povezave. Povezava med tem, kar mislimo, in tem, kar povemo, nikakor ni vedno očitna. Prav v tem pa je privlačnost analize retoričnih sredstev in z njimi povezanih interpretacij besedil. Pri tem je treba upoštevati, da učinka in funkcije retoričnih sredstev ne moremo posploševati, temveč jih je treba vedno doumeti glede na besedilo in odvisno od situacijskega, zgodovinskega in kulturnega sobesedila. Nikakor torej ne zadošča, da posredujemo učenkam in učencem retorična sredstva kot deklarativno znanje, temveč gre za to, da jih učimo jih spoznati v njihovi funkciji za besedilno celoto in opisati njihov učinek. Strokovni izrazi jim pri tem pomagajo, da sploh šele spoznavajo določene jezikovne pojave in da jih končno tudi znajo poimenovati.

5.2.1. Glasovne figure

Aliteracija

Aliteracija, imenovana tudi soglasniški stik, je glasovna figura, pri kateri se pojavljajo identični vzglasni soglasniki in (tudi različni) vzglasni samoglasniki dveh ali več zaporednih ali sosednih besed. Aliteracija podčrtava pripadnost med seboj povezanih izrazov. Velikokrat se pojavlja v pregovorih in stalnih besednih zvezah.

vedra višnjevost višav

Simon Gregorčič: Soča

žareči žebliji, žebli v očeh

Oton Župančič: Žebljarska (glavni rok maja 2016)

Asonanca

Pojem asonanca (samoglasniški stik) razumemo kot ujemanje samoglasnika ali glasovnega zaporedja v notranjosti dveh ali več zaporednih ali sosednih besed (notranja asonanca). Če nastopa ob koncu verzov, je to asonirani verz.

Hrast stoji v Turjaškem dvoru,
vrh vzdiguje svoj v oblake.
V sencu pri kamniti mizi
zbor sedi gospôde žlahtne,
ker Turjačan spet gostuje
Rozamundine snubače.

France Prešeren: Turjaška Rozamunda

Okrog mene stene večne ječe

Simon Gregorčič: Ujetega ptiča tožba

Bori, bori v tih*i* grozi,
bori, bori v nem*i* grozi

Srečko Kosovel: Bori

Čez tisoč let, ko naju več ne bo,
Bo spet prav tak večer, kot je nocoj,
Na modrem nebu daljen in svetal,
Spet, kot nocoj, bo Orion sijal.

Gregor Strniša: Orion

Onomatopoiija/onomatopeia

Glasovna figura onomatopoiije pomeni reprodukcijo oz. posnemanje nejezikovnih glasov z jezikovnimi sredstvi (npr. »kuku«, »kikirikati«). Njen učinek se razvija po glasovni bližini do pojma, na katerega se to slogovno sredstvo nanaša.

He u

Da da daba dab. He u. Da da daba dab.

He u. Da da daba da bi ba baraba rabi

babi bu. He u. Dadadabadab. He u.

Dadadabadab. He u. Dadadabadabiba

barabarabibabibu. He u. De dedere dede

dede de dedere dede dede de dedere

dede dede u dedere u he. He u u he he

u u he he u u he. He u. Da da daba dab

dababi bubi dobi uhe ubi dabidu. He u

Jani Oswald: He u – iz zbirke PesMarica

5.2.2. Figure ponavljanja

Anafora

Figura anafore opisuje ponovitev iste besede oz. iste besedne skupine na začetku zaporednih stavkov (delov stavkov). Učinkuje empatično in stopnjuje poudarjenost povedanega. Služi tudi strukturiranju in ritmiziranju besedil.

Zato
ne hlepim več
po domu,
ne besedi,
ne življenju,
ne svobodi
in ne domovini.

Andrej Kokot: Vzeli ste mi (zimski rok januarja 2019)

ker nimaš s kom molčati
ker nimaš kaj molčati

Jožica Čertov: kramergasse (glavni rok maja 2015)

Epifora

Nasprotje anaforti označuje epifora, dvojna ali večkratna ponovitev iste besede oz. iste besedne skupine na koncu zaporednih stavkov, delov stavkov ali verzov. S svojo pozicijo daje temu, kar se ponovi, poseben poudarek.

Ne le veje smrek,
znani tihi breg,
vse zapal je sneg,
vse zametel sneg ...

Josip Murn: Zimska pesem

Jaz pa pravim ne ne ne ne ...
in stokrat ne ne ne ne ...

Adi Smolar: Drugače bom živel (jesenski rok septembra 2019)

Geminacija ali podvojitvev

Z geminacijo označujemo ponovitev besede oz. besedne skupine. Po učinku lahko poudarja, dramtizira, pa tudi lahko zveni patetično.

Žareči žebli so nam v očeh,
do osmih zvečer žebli, žebli v očeh.

Oton Župančič: Žebljarska (glavni rok maja 2016)

od štirih do ene,

od štirih do ene

Oton Župančič: Žebljarska (glavni rok maja 2016)

Besedna igra

Besedna igra koristi jezikovno večpomenskost. Lahko sloni na dvoumnosti izraza ali na istem ali podobnem zvenu besed. Za navadnim pomenom oz. zvenom se duhovito skriva mišljeni pomen.

Žalostni so zamejci,
vsi žalostni so vsi zamejci,
vsi žalostni zamejci so zajci.
Zajci na žaru alla hejslovani,
zajci pohani, špikani, polnjeni,
zajci dušeni na rimski način.

Marko Kravos: Zamejska žalostna (jesenski rok septembra 2017)

Dežela veselih ljudi.

Nevesele prihodnosti.

Tone Pavček: Veselje na Slovenskem (zimski rok januarja 2019)

5.2.3. Sintaktične figure

Hiazem

Hiazem je – kot nasprotje paralelizma – skladenjska figura, pri kateri so skladenjsko enakovredne enote (besede, besedne skupine, deli stavkov, stavki) v neposrednem zaporedju postavljene navzkriž (xy/y'x'). Hiazem služi predvsem poudarjanju antitez, lahko pa se tudi uporablja, da oblikuje določene formulacije posebej zapomljivo in jedrnato.

In njihove oči so zmerom odprte in odprte so njihove duše in njih strune pojo
neprestano.

Ivan Cankar: V zori

Nisem pil, in vendar sem pijan, nisem jedel, in vendar sem sit, nisem grešil, in vendar
je veliko moje kesanje!

Ivan Cankar: Zgodbe iz doline šentflorjanske

Inverzija

Inverzija označuje spremenjen vrstni red ustaljenega slovničnega besednega reda. Z nenavadno stavčno strukturo se preusmeri fokus na določeno mesto v stavku in se stopnjuje pozornost bralke/bralca. Najpogostejši rabljeni tipi inverzije so: pridevniški prilastek za odnosnico (npr. » vas domača«), rodilniški prilastek pred odnosnico (npr. »življenja sreča«), prednostno pozicioniranje predmeta in obrnjeno zaporedje osebka in povedka.

Dni mojih lepša polovica kmalo,
mladosti leta, kmalo ste minule!

France Prešeren: Slovo od mladosti

Parenteza

S parentezo označujemo prekinitev stavka z vrinjenjem drugega stavka ali dela stavka. Označena je z oklepaji, pomišljaji ali vejicami. Parenteza ali vrivek vsebuje dodatne informacije, ki se poudarjajo zaradi posebne skladenjske pozicije.

»Mati je že priletna in zmeraj bolehná (in res so mati pri peči jeli kašljati bolj hudo kakor po navadi, v dokaz, da oče resnico govóré), njo težko stane gospodinjstvo, posebno delo pred pečjo.«

Simon Jenko: Tilka (zimski rok januarja 2018)

Paralelizem

Pod figuro paralelizma razumemo skladenjsko vzporedno zgradbo vsaj dveh stavčnih enot (xy/x'y'). S ponavljajočo se stavčno strukturo nastaja učinek simetrije, kar poudarja sporočilo.

Pust in zlovoljen, brez besede in pozdrava sem se vrnil pod streho, da bi pisal.

Ivan Cankar: Skodelica kave

Vzeli
ste mi dom,
mi spremenili ime,
zaplenili ljubezen,
vzeli besedo,
zasenčili svetlobo,
odrekli domovino,
vzeli
pravico do prostosti.

Andrej Kokot: Vzeli ste mi (zimski rok januarja 2019)

5.2.4. Kvantitativne figure: skrajšanje/razširjanje/zaostrovanje

Antiteza

Pri antitezi gre za soočenje dveh nasprotujočih si izrazov. Nasprotje se lahko izoblikuje s posameznimi besedami, besednimi skupinami, stavki ali na vsebinski ravni. Pogosto se poslužujemo pri tem sintaktičnih figur kot paralelizma ali hiazma. Z antitezo lahko izražamo napetost, raztrganost ali nasprotovanje.

Dolgost življenja našega je kratka

France Prešeren: Memento mori

Moj mladi smeh

v veselem valu

izpira umazanijo z ulice

in kamor stopim,

pot je čista:

blata in prahu

nogé mi ne poznajo.

Ciril Zlobec: Mladost (jesenski rok septembra 2018)

Elipsa

Elipsa ali izpust opisuje slovnično nepopoln stavek. Z izpustom stavčnih delov se skrajša stavek. Elipse srečavamo pogosto v govornem sporočanju (in s tem tudi v dramskih besedilih), tudi prav zato, ker prihaja do stopnjevanja čustev. Tudi lirski in pripovedna besedila se poslužujejo elips, če želijo prikazati vsebine kratko in jedrnato.

Majhna je naša dežela. Ena
najmanjših. Od vseh strani zagrajena
z gorami ali z vodami in z vsemi nami.

Tone Pavček: Veselje na Slovenskem (zimski rok januarja 2019)

Enumeracija (naštevanje)

Pri enumeraciji gre za naštevanje pojmov (z omembo nadpojma ali brez nje), povezanih z vejicami in/ali vezniki. Lahko jo uporabljamo kot sredstvo ponazarjanja ali pretiravanja. Naštevanje vključuje večinoma popolnost oz. zaključenost glede na nadaljnje pojme.

[...] slovenska beseda je beseda praznika, petja in vriskanja.

Ivan Cankar: Kurent (zimski rok januarja 2019)

Dali so me v šolo, v ono pusto, srepogledo, od vseh strani zadelano, kjer ni ne sončnega, belega proda, ne razbitih loncev, ne luknjastih ponev, ne pipev brez ročnika in kapeljnov še celo ne.

Ivan Cankar: Moje življenje (glavni rok maja 2018)

Klimaks

Klimaks ali stopnjevanje razumemo kot vsebinsko se stopnjujočo razporeditev vsaj treh sintaktično enakih enot (torej besed, besednih skupin, stavkov). Če razporeditev vsebinsko pada, potem gre za antiklimaks ali slabljenje. Klimaks in antiklimaks služita poudarjenosti, razgibanju in zaostrovanju dejanskega stanja.

Klimaks:

In žena vzravna se,
glej, veča se, rase —
ves čoln že je skoro je poln.

Anton Aškerc: Ponočna potnica

Antiklimaks:

Ta naša krogla, ta naš globus, ta naša drobna žoga.

Dominik Smole: Antigona

Oksimoron

Oksimoron lahko velja za posebno obliko antiteze. Pri tem se povežeta dva izraza tako, da se medsebojno izključujeta ali si nasprotujeta. Oksimoron učinkuje protislovno, ker se oddaljuje od vsakdanje jezikovne rabe. Služi poantiranemu prikazu dvoumne vsebine, ko pojmovno izraža tako-kakor-tudi dejanskega stanja (npr. »javna skrivnost«).

Zato, mladost! po tvoji temni zarji
srce zdihvalo bo mi, Bog te obvarji!

France Prešeren: Slovo od mladosti

zvečer zagvišno se vrneti
mamica in
atej morda

France Merkač: Delavska (glavni rok maja 2019)

Paradoks(on)

Paradoks je zaostreno, absurdno in navidezno nesmiselno izoblikovanje misli. (Navidezno) protislovno sporočilo naj vzbuja razmišljanje.

Biti mlad v teh težkih časih,
to se pravi
brez mladosti biti mlad

Karel Destovnik: Naša pesem

Poanta

Poanto razumemo kot duhovit in presenetljiv obrat. Ne sme biti predvidljiva in postavlja doslej povedano v novo smiselno povezavo.

Kdor ne zna sam poti, mora hoditi za drugimi, — in vedno je zadaj ...

Fran Tratnik: Aforizmi o umetnosti

Tavtologija/pleonazem

Pri tavtologiji ali istorečju se pojem izraža z dvema besedama, ki pomenita isto. Ta vsebinska ponovitev vodi v semantično redundanco, ki lahko služi retorični krepitvi ali poudarku povedanega. Pogosto se pojavlja v rekih in besednih zvezah (»zastonj darilo«, »današnja sodobnost«). O pleonazmu ali besednem preobilju govorimo, če pojmu dodajamo pojmovno nepotrebne prilastke, kot »črn vran«, »mrtvo truplo« ali »strah in trepet«.

Pleši, pleši, črni kos

ljudska pesem

Rozamunda roža deklic,

čast deže je domače.

France Prešeren: Turjaška Rozamunda

Primeri

Pri primeri pobliže določamo ali prikazujemo predmet oz. dejansko stanje s podobnostjo z drugim predmetom oz. dejanskim stanjem. Kar povezuje obe področji, označujemo jezikovno s primerjalnim členkom (npr. »kot«, »ko«).

Moj pogled je začutila kakor dotik.

Ciril Kosmač: Sreča (glavni rok maja 2017)

Ko najbolj iz zvezd je danica svetla,

najlepša od deklic je Urška bila.

France Prešeren: Povodni mož

Zevgma

Pri zevgmi gre za jezikovno igro, pri kateri sta dva stavčna člena povezana z glagolom (ali drugo besedo), ki ima za en del konkreten, za drugega pa prenesen pomen. Tako nastanejo smešna oz. nesmiselna sporočila, ki lahko delujejo kot poanta.

Postavili so katedralo iz kamenja in svojih misli

Dane Zajc: iz cikla Sončni ostriž (v zbirki Ubijavci kač)

5.2.5. Ogovorne figure

Apostrofa

Apostrofa označuje ogovor neprisotnih oseb, bogov ali neživih predmetov. Pri ogovoru gre za močno afektivno figuro.

O domovina, ko te je Bog ustvaril, te je blagoslovil z obema rokama

Ivan Cankar: Kurent (zimski rok januarja 2019)

Slovenec, tvoja zemlja je zdrava in pridnim nje lega najprava.

Valentin Vodnik: Dramilo (jesenski rok septembra 2016)

Klic

Pri klicu gre za posebej čustveno slogovno figuro. Izraža emocionalnost in veliko vzburjenost.

Gruden (Grozdu): To je brezprimerno hinavstvo, — ali hinavstvo je tvoja natura! ...

Grudnovka: Pavel!

Grozd Blagorodje, ta človek je blazen; zblaznel je od pohlepnosti! ...

Gruden: Od pohlepnosti!! — Ti, ki bi hotel svojo nečakinjo — — ej! — — poznam te! ...

Grozd (skrajno razjarjen): Slepar! Slepar! Slepar!

Ivan Cankar: Za narodov blagor

Inu dokler zakon dvej peršoni zapopade, morem tedaj dva faconetelna taistom šenkat, eniga možu, ta drugiga ženi. [...] Zamerkajte!

Janez Svetokriški: iz pridige Na noviga lejta dan

Retorično vprašanje

Kot retorično vprašanje označujemo vprašanje, na katerega ne pričakujemo odgovora. Služi temu, da močneje poudarimo sporočilo ali ustvarimo implicitno, neizgovorjeno zanikanje. Kot posredna trditev ima močan prepričujoč učinek.

Smo jih v polje sejali?

Po polju naši žebliji cvetó

Oton Župančič: Žebljarska (glavni rok maja 2016)

5.2.6. Tropi

Evfemizem

Pri evfemizumu gre za izraz, s katerim kaj olepšavamo ali prikrivamo. Pravzaprav mišljeno se nadomesti s pojmom oz. dejanskim stanjem, ki se zdi prijetnejši, manj škodljiv ali kulturno bolj spodoben. Pogosto so to tabuizirane teme kot spolnost, bolezen ali smrt, ki jih posredno opisujemo z ustreznimi izrazi (npr. »posloviti se« namesto »umreti«, »posebna obravnava«

namesto »usmrtitev«).

Zadnjega Slovenca spoznaš po tem, da, preden izdihne,
zavzdihne: Nemanasviše, čaotuti, fitigot ...

Ervin Fritz: Kako spoznaš Slovenca (jesenski rok septembra 2017)

Hiperbola

Pri hiperboli nadomešča pravzaprav mišljeno stopnjevan ali pretiravan izraz. Označuje torej več, kot se zdi verjetno ali pravilno. Služi kot sredstvo retoričnega stopnjevanja oz. pretiravanja. Lahko vzpodbuja moč predstavljanja, ustvarja vznesenost ali se uporablja za manipulacijo.

al' komaj vrata so odprta, vname
se strašen boj, ne boj, mesarsko klanje

France Prešeren: Krst pri Savici – Uvod

Ironija

Pri ironiji ali posmeh(ovanj)u se izraža nasprotje tega, kar je pravzaprav mišljeno. Za to se lahko uporabljajo različna sredstva, npr. pretiravanje, nesmisli itd. Težava je v tem, da spoznamo retorično sredstvo kot tako. Ironična sporočila se zato pogosto povezujejo z ironičnimi signali (npr. kurzivno pisavo, narekovaji). Lahko so v besedilu samem, na primer kot slogovni prelom ali miselno nasprotje, ali pa postanejo jasni v recitalu oz. pri igri z ustreznim govornim tonom ali mimiko. Tudi preko skupnega védenja je mogoče doumeti ironijo.

Ironija lahko zadeva več stavkov ali cele odseke besedila. Mišljeno se potem pokaže v tem primeru iz sobesedila.

V svet noče skozi tista vrata,
ki skoznje je odšel že ata.
Mladost, bodočnost naša zlata,
čez jarek skače, kjer je most.

Ervin Fritz: Song o mladosti (jesenski rok septembra 2018)

Litota

Litota prikazuje dejansko stanje z dvojnim zanikanjem (npr. »ni neobičajno«) ali z zanikanjem nasprotja (npr. »ni začetnik«). S tem lahko na primer relativiziramo trditev ali jo v obliki zmanjševanja omilimo. Pogosto ima litota učinek ironiziranja.

»Nevreden nisem pač odlike,
a dosti vrednejših poznam;
to znamenje časti in dike
dovoli, kralj, da tistim dam.«

Simon Gregorčič: Odlikovanje

Metafora

Pri metafori nadomestimo pravzaprav mišljeno z drugim izrazom, ki mu je miselno podoben ali je po analogiji povezan z njim. Podobna je primeri, vendar se odpravemo primerjalnemu členu. V vsakdanjem govoru se pojavljajo metafore v stalnih besednih zvezah (npr. »drevesna krona«), v pregovorih (npr. »komu zlomiti srce«), kot pridevniki (npr. »jedka pripomba«) in kot glagoli (npr. »sonce zaide«). V književnih besedilih ni vedno mogoče jasno najti povezave v podobnosti ali analogiji, tako da nastanejo različne možnosti analize in interpretacije. Če se povezujeta dve pojmovni področji, ki veljata za nezdružljivi, potem govorimo o »pogumni metafori«.

Smejemo se celo plešoč nad prepadi.

Tone Pavček: Veselje na Slovenskem (zimski rok januarja 2019)

Kavarna. Miza: marmor, mrzel, siv – življenja otipljiva prispodoba.

Janez Menart: Croquis (kompenzacijski izpit v glavnem roku maja 2020)

beseda se izbesediči in postane wort

napredek se izkrotoviči v abort

France Merkač: Delavska (glavni rok maja 2019)

Metonimija

Pri metonimiji nadomeščamo pravzaprav mišljeno z izrazom, ki je z njim – drugače kakor pri metafori, ki sloni na podobnostih – realno (npr. prostorsko, časovno, vzročno) povezan. Tu so mišljene predvsem povezave med vzrokom in učinkom (npr. »Streljajte rane na naše nasprotnike!«), pisateljico/pisateljem in delom (npr. »brati Bachmann«), izdelka in materiala (npr. »Zabil je usnje v gol«), posode in vsebine (npr. »Še en kozarček?«) ali kraja in prebivalstva (npr. »Dunaj pleše!«).

Svetlo trozvezdje ruske poezije: Puškin — Lermontov — Koljčov — gotovo poznate.

Jože Debevec, Fran Saleški Finžgar: Mladim literatom

Na grob je vklesal kamnosek:

Ta, ki tu gnije, ni bil pek,
a glej, preživel je svoj vek
za ljubi kruhek.

Janez Menart: Ljubi kruhek (glavni rok maja 2019)

Personifikacija ali posebitev

Pri personifikaciji prikazujemo predmete, živali, abstraktne pojme itd., kot da bi bili ljudje oz. kot da se vedejo kot ljudje. Pri tem dobivajo na primer človeško podobo, glas, človeške zmožnosti, obnašanje ali značaj. Personifikacija je eden središčnih postopkov mita, ker naredi iz abstraktnih lastnosti, stanj in idealov konkretne like (npr. Amor kot posebitev ljubezni). Posebitev je tudi tipična za basni, v katerih dobivajo živali človeške lastnosti in tako utelešajo določene značajske poteze, kot so skopuh, zvižahnost itd. Če pa se osebe prikazujejo stvarno in opisujejo z nečloveškimi lastnostmi, govorimo o depersonifikaciji ali popredmetenju.

Personifikacija:

Išče te sreča,
um ti je dan,
našel jo boš, ak
nisi zaspan.

Valentin Vodnik: Dramilo (jesenski rok septembra 2016)

Nekega vročega popoldne je ležala lisica ob robu gozda. Kar je zagledala polža, ki je lezel mimo nje. Hitro ga je ogovorila : »He, stric, vi ste pa kaj počasni!« »Staviva, kdo bo prej v dolini, ti ali jaz!« je odvrnil stric slinar. »Dobro, staviva!« mu je pritrdila lisica z zaničljivim posmehom.

Alojzij Bolhar: Lisica in polž

Temu so Dihurji rekli: »Požiralnik se je rodil!«

Alojzij Bolhar: Lisica in polž

Depersonifikacija:

Človek z zlatim srcem
stoji
na beli piramidi.

Srečko Kosovel: Na piramidi

Brž ko pride satirik na oblast, se spremeni iz strelca v tarčo.

Žarko Petan: Aforizmi – Aforizmi

Kakšna sreča, da si le slika!
Četudi me gledaš, ne vidiš vame [...]

Pribit si na steno,
pribit si v moje srce.

Mila Kačič: Pred portretom

Zdajle ob enih ponoči sem kot Picassojeva slika

Lojze Krakar: Avtoportret

Sinekdoha

Pri sinekdohi ali preimenovanju uporabljamo namesto pravzaprav mišljenega drug izraz iz istega besednega polja ali pojmovne povezave, ki je ali ožjega ali širšega pomena. Sinekdoha deluje z relacijami, ki slonijo na razmerju dela do celote ali ednine in množine. Zelo pogosto nastopajo sinekdohe, pri katerih stoji del za celoto, kar se poimenuje z latinskim izrazom »pars pro toto«.

Šest mescev moči tla krvava reka,
Slovenec že morí Slovenca, brata -
kakó strašnà slepota je človeka!

France Prešeren: Krst pri Savici – Uvod

Narod si bo pisal sodbo sam; ne frak mu je ne bo in ne talar!

Ivan Cankar: Hlapci

Slovar

Slovar vsebuje pojme, ki se uporabljajo pri nalogah in komentarjih SZDI v učnem jeziku. V predstavitvenem delu so ti pojmi podčrtani in povezani s slovarjem.

Če so pojmi razloženi v predstavitvenem delu, potem je v slovarskem delu zgolj kratka definicija, sicer pa se najde razlaga le v slovarskem delu.

aleksandrinec (der Alexandriner):

Aleksandrinec je šesterostopni, rimani jambski verz z 12 ali 13 zlogi in cezuro/odmorom v sredini. Aleksandrinec je bil zelo razširjen predvsem v baroku, v slovenski književnosti le pri Feliksu Devu in v nekaj Prešernovih epigramih.

Prišli bi že bili Slovencem zlati časi,
ak klasik bil bi vsak pisar, kdor nam kaj kvasi.

France Prešeren: Vzrok nezlatega veka

pripomba: Cezura v drugi vrstici po 8. zlogu je – po Borisu A. Novaku – ekscentrična.

aliteracija (die Alliteration):

Aliteracija ali soglasniški stik je glasovna figura, pri kateri se pojavljajo isti začetni (= vzglasni) soglasniki in (tudi različni) vzglasni samoglasniki dveh ali več zaporednih ali sosednih besed.

analitična drama (das analytische Drama):

Analitična drama sestoji iz dveh ravni dogajanja: na eni strani je predzgodba, ki je pred dejanskim dogajanjem in se je na odru ne prikazuje, na drugi strani pa je neposredno dogajanje na odru, med katerim se analitično, korak za korakom odkriva predzgodba. Nasprotje analitične drame je sintetična drama.

anapest (der Anapäst):

Anapest je tridelna stopica in sestoji v svoji osnovni obliki iz dveh nepoudarjenih zlogov in tretjega poudarjenega zloga (xx́ – gospodar, samotár).

Še nikóli jaz nísem ljubíla!

Anton Aškerc: Še nikoli

anafora (die Anapher):

Figura anafore opisuje ponovitev iste besede oz. iste besedne skupine na začetku zaporednih stavkov (delov stavkov).

antagonist (der Antagonist):

Antagonist (nasprotnik, tekmeč) velja za protiigralca protagonista (junaka).

antiklimaks (die Antiklimax): *glej klimaks*

antiteza (die Antithese):

Pri antitezi gre za nasprotujočo si postavitev dveh nasprotij, ki se lahko prikazuje z besedami, besednimi skupinami, stavki ali vsebinsko.

apóstrofa (die Apostrophe):

Apóstrofa (nagovor, ogovor) označuje ogovor neprisotnih oseb, bogov ali neživih predmetov.

asonanca (die Assonanz):

Pod asonanco ali samoglasniškim stikom razumemo enakozvočje samoglasnika ali glasovnega zaporedja v notranjosti dveh ali več zaporednih ali sosednih besed.

avktorialni pripovedovalec (der auktoriale Erzähler):

Kot avktorialnega ali vsevednega označujemo pripovedovalca, ki je vseveden in pozna podrobnosti svoje pripovedi. Lahko se vmešava s komentarji v pripoved in govori iz zunanje perspektive, to pomeni, da ni udeležen pri zgodbi, temveč poroča o dogajanju »od zunaj« (zunanji vidik, pogled od zunaj).

balada (die Ballade):

Balada je bila prvotno srednjeveška plesna pesem in označuje od 18. stoletja naprej kitično in rimano obliko pesmi, ki pa je za lirski besedila nenavadno dogajalno bogata in pripoveduje večinoma o tragičnem dogajanju. Znane balade so na primer *Der Zauberlehrling* (Čarovnikov vajenec) Johanna Wolfganga von Goetheja, *Die Bürgschaft* (Poroštvo) Friedricha Schillerja ali *Lenore* (*Lenora*) Gottfrieda Augusta Bürgerja v prevodu Franceta Prešerna ter *Mejnik* Antona Aškercera in ljudske balade, npr. *Pegam in Lambergar* (uglasbitev: kantavtor Tomaž Pengov). Primera sodobnih uglasbenih balad sta *November Rain* skupine Guns N' Roses ali *Stairway to Heaven* skupine Led Zeppelin.

besedna igra (das Wortspiel):

Besedna igra koristi jezikovno večpomenskost. Lahko sloni na dvoumnosti izraza ali na istem ali podobnem zvenu besed.

blankverz (der Blankvers):

Blankverz je peterostopni jambski verz večinoma brez rim in s poljubnimi odmori. Velja za klasični dramski verz.

Julija:

O Romeo, zakaj si Romeo?
Očetu se, imenu odpovej,
če ne, prisezi, da si ljubi moj,
in jaz ne bom več Capuletova.

William Shakespeare: Romeo in Julija (prev. Oton Župančič)

cezura (die Zäsur):

S cezuro ali zarezo označujemo odmor znotraj verza.

časovni preskok (der Zeitsprung):

Če se pripovedovani čas oddaljuje od pravil kronološkega časovnega zaporedja, govorimo o časovnem preskoku.

časovno prekrivanje (die Zeitdeckung):

Pri časovnem prekrivanju sta pripovedovalni/igralni čas in pripovedovani/igrani čas približno enako dolga, kot na primer v dialogu.

časovno raztezanje (die Zeitdehnung):

Pri časovnem raztezanju traja pripovedovalni čas/igralni čas dalje kot pripovedovani čas/igrani čas, kar se zgodi na primer pri toku zavesti.

daktil (der Daktylus):

Daktil je trizložna stopica, v osnovni obliki s prvim poudarjenim in za njim dvema nepoudarjenima zlogoma (ẋxx), npr. róžica.

Ōčka, pa káj je v tej zláti igráčki?

Oton Župančič: *Ciciban poslušá očetovo uro*

dejanje (der Akt):

Kot dejanje označujemo v sebi zaključeni glavni odsek dogajanja v drami. Konec dejanja zaznamuje ob uprizoritvi padajoča zavesa.

depersonalizacija (die Depersonifikation):

V nasprotju s personalizacijo, ki opisuje očlovečenje/počlovečenje neživih ali abstraktnih pojmov, opremlja depersonalizacija ljudi z nečloveškimi lastnostmi.

dialog (der Dialog):

Dialog ali dvogovor je govor, ki ga vodita dva lika ali vodi več likov izmenjaje, v nasprotju z monologom ali samogovorom, govorom enega lika samega.

distopija (die Dystopie): *glej utopija (die Utopie)***elegija (die Elegie):**

V antiki je bila elegija poimenovanje za pesem, ki je bila ustvarjena v distihih (= dvostišjih). Kasneje se je temu pridružil vsebinski vidik, po katerem se elegije ali žalostinke ukvarjajo z žalostno-otožnimi temami (na primer z ločitvijo, slovesom, bolečino, žalovanjem za umrlim). Primeri za elegijo so Friedrich Hölderlin [*Brod und Wein (Kruh in vino)*], Johann Wolfgang von Goethe [*Römische Elegien (Rimske elegije)*] ali Rainer Maria Rilke [*Duineser Elegien (Devinske elegije)*], v slovenski književnosti so pisali žalostinke mdr. France Prešeren (*Slovo od mladosti*), Simon Gregorčič (*Jeremijeve žalostinke*), Niko Grafenauer (*Izbrisi. Elegije*).

elipsa (die Ellipse):

Elipsa ali izpust opisuje slovnično nepopoln stavek. Z izpustom stavčnih delov se skrajša stavek.

enjambement (das Enjambement):

Kot enjambement (anžambma ali prestop) označujemo preskok vrstice v besedilih v verzni obliki, pri katerem se stavčna ali smiselna enota ne zaključi s koncem verza ali kitice in sega v naslednji verz ali kitico.

enumeracija (naštevaje) [die Enumeratio (die Aufzählung)]:

Pri enumeraciji gre za naštevaje pojmov (z navedbo nadpojma ali brez nje), povezanih z vejicami in/ali vezniki.

epilog (der Epilog):

Z epilogom označujemo posebni zaključni del, ki večinoma služi razlagi in se predvsem v dramih obrača na publiko.

epigram (das Epigramm):

Epigrami ali puščice so kratke pesmi, pogosto ustvarjene v dvostišjih, s satirično vsebino in zaključno poanto. Epigrami so bili sprva kratki napisi na poslopjih, umetninah, grobovih in spomenikih in so se kasneje razvili v samostojno pesemsko obliko.

epifora (die Epipher):

Kot nasprotje anafori označuje epifora dvojno ali večkratno postavitve iste besede oz. iste besedne skupine na konec zaporednih stavkov, delov stavkov ali verzov.

evfemizem (der Euphemismus):

Pri evfemizmu gre za olepševalni ali omiljevalni izraz. Pravzaprav mišljeno nadomestimo s pojmom oz. dejanskim položajem, ki se zdi prijetnejši, manj škodljiv ali kulturno bolj spodoben.

ekspozicija (die Exposition):

Ekspozicija posreduje bralkam in bralcem določene predhodne informacije o dramskem položaju in dogodkih v preteklosti, iz katerih izhaja dogajanje.

fikcija (die Fiktion):

Pod fikcijo (umisljivo) razumemo umetniško stvaritev izmišljene resničnosti, ki je lahko povezana z realnim svetom, kar pa ni nujno potrebno.

fonetična pesem (das Lautgedicht):

Fonetična pesem je pesemska oblika, ki se popolnoma ali delno odpoveduje jezikovnim normam in namesto tega poudarja formalno ali glas posnemajočo kvaliteto jezika. S fokusom na zven pesmi se približuje fonetična pesem glasbi. Poznane glasovne pesmi sta ustvarila na primer Ernst Jandl ali Hugo Ball, v slovenščini pa jih ustvarja na primer Jani Oswald.

geminacija (die Geminatio):

Geminacija ali podvojitve je ponovitev besede oz. besedne skupine.

glavno besedilo (der Haupttext):

Kot glavno besedilo označujemo v dramskih besedilih besedilo, ki ga govorijo liki.

govor lika (die Figurenrede):

Govor lika je tedaj, ko govori eden izmed nastopajočih likov. Govor lika lahko ima različne oblike: npr. premi govor, odvisni govor, notranji monolog, poročani govor.

govorjenje na stran (das Beiseitesprechen):

Govorjenje na stran je govor lika v drami med prizorom, ki se ne obrača k drugim likom in predstavlja komentar dogajanja. Posredno se z njim nagovarja publiko.

hiazem (der Chiasmus):

Hiazem je – v nasprotju s paralelizmom – sintaktična figura, pri kateri so skladenjsko enakovredne enote (besede, besedne skupine, deli stavkov, stavki) v neposrednem zaporedju postavljene navzkriž (xy/y'x').

hiperbola (die Hyperbel):

Pri hiperboli nadomeščamo pravzaprav mišljeno s stopnjevanim ali pretiranim izrazom.

hipotaksa ali podredje (die Hypotaxe):

Hipotaktična ali podredna zgradba stavkov se odlikuje po vključevanju ali zapletenem zlaganju podredij.

igrani čas (die gespielte Zeit):

Igrani čas v dramskih besedilih odgovarja v besedilu prikazanemu času in ga je mogoče konkretizirati z navedbami, s katerimi se časovno določajo besedilo ali posamezni prizori, ali s poteki, ki jih določa razvoj dogajanja.

igralni čas (die Spielzeit):

Igralni čas je tisti časovni razpon, ki je potreben, da se dramsko besedilo uprizori oz. prebere.

inverzija (die Inversion):

Inverzija pomeni spremembo navadnega slovničnega besednega reda v stavku (delu stavka).

ironija (die Ironie):

Pri ironiji ali posmehu izražamo nasprotje tega, kar je pravzaprav mišljeno. Za to se poslužujemo različnih sredstev, npr. pretiravanja, nesmislov itd.

jamb (der Jambus):

Jamb je dvozložna stopica, ki sestoji iz prvega nepoudarjenega in drugega poudarjenega zloga (x́).

Poét tvoj nóv Slovécem vé nec ví je,
'z petná jst sonétov tí takó ga splé ta,
da *má gistrá le*, pé sem trí krat pé ta,
vseh drú gih skú paj vé že há rmoní je.

France Prešeren: Sonetni venec

kadenca (die Kadenz):

S kadenco označujemo konec verza. Načelno lahko razlikujemo moški oz. krepki/enozložni (zaključek s poudarjenim zlogom) in ženski oz. šibki/dvozložni/bogati (zaključek z nepoudarjenim zlogom) konec vrstice.

Namesto v sanjah živimo zdaj med pohíštvòm, (ženska/dvozložna k.)
ki je, odrgnjeno od dolgih lét, (moška/enozložna k.)
že zdavnaj obupalo nad svojim devíštvòm (ženska/dvozložna k.)
in mu je vseeno, soba ali klét. (moška/enozložna k.)

Kajetan Kovič: Vsakdanjost (jesenski rok septembra 2019)

katastrofa/rešitev (die Katastrophe/Lösung):

Na koncu klasične drame je ali katastrofa, ki pomeni npr. smrt lika, ali rešitev, s katero se razrešijo vsi konflikti. Medtem ko je za tragedijo tipična katastrofa, je na koncu komedije pogosto rešitev.

kitica (die Strophe):

Pri besedilih v verzni obliki so kitice odseki členitve, ki obsegajo dva ali več verzov.

klic (der Ausruf):

Pri klicu gre za posebej čustveno slogovno figuro. Izraža emocionalnost in veliko vznburjenost.

klimaks/antiklimaks (die Klimax/Antiklimax):

Klimaks je vsebinsko se stopnjujoča razporeditev skladenjsko enakih enot (torej besed, besednih skupin, stavkov). Če razporeditev vsebinsko pada, gre za antiklimaks.

knittelverz (der Knittelvers):

Pri knittelverzu gre za četverstopni verz z zaporedno rimo, ali 8- do 9-zložen (strogi knittelverz) ali s svobodnim številom zlogov (svobodni knittelverz).

Iz paradiža, tega veseliga
luštniga kraja,

poberite se, Adam inu Eva,
vam angelc šraja!

Zakaj tukaj vas je ta kača
močno zapelala

inu vas z velikimi nadlogami
obdala.

oče Romuald: Škofjeloški pasijon

končna rima (der Endreim):

Končna rima je ujemanje dveh ali več besed, ki so na koncu verza, od zadnjega naglašenega zloga dalje.

Za uk si prebrisane gláve
pa čedne in trdne postáve.

Valentin Vodnik: Dramilo (jesenski rok septembra 2016)

konstelacija likov (die Figurenkonstellation):

Liki nastopajo le redko sami in večinoma je mogoče opisati sistematske povezave med njimi. Klasične konstelacije likov so na primer nasprotje protagonista in antagonista (torej nasprotje med junakom in njegovim protiigralcem), ljubzenski trikotnik ali družinske strukture.

lirski jaz (das lyrische Ich):

Pogosto govori v pesmi »jaz«, ki ga imenujemo lirski jaz (lirski subjekt) in ki ga ne smemo prehitro enačiti z avtorico/avtorjem.

litota (die Litotes):

Litota prikazuje dejansko stanje z dvojnimi zanikanjem (npr. »ni neobičajno«) ali z zanikanjem nasprotja (npr. »ni začetnik«).

medias in res:

Če začetek besedila ni označen in vstopa bralka/bralca neposredno v dogajanje, imenujemo to medias in res (lat. na sredi stvari).

metafora (die Metapher):

Pri metafori nadomeščamo pravzaprav mišljeno z drugim izrazom, ki mu je miselno podoben ali je po analogiji povezan z njim.

metonimija (die Metonymie):

Pri metonimiji nadomeščamo pravzaprav mišljeno z izrazom, ki je z njim – drugače kakor pri metafori, ki sloni na podobnostih – realno (npr. prostorsko, časovno, vzročno) povezan.

metrum (verzna mera) [das Metrum (Versmaß)]:

Pojem metrum označuje verzno mero ali mero zlogov v besedilu v vezanem jeziku. Z metriko pa poimenujemo nauk o verzih (meroslovje, stihoslovje).

monolog (der Monolog):

Z monologom ali samogovorom označujemo (daljši) govor ene osebe, v nasprotju z dialogom ali dvogovorom, ki opisuje menjajoči se govor dveh ali več likov.

motiv / vodilni motiv (das Motiv/Leitmotiv):

Pojem motiv označuje majhno smiselno enoto v nekem besedilu, ki ni vezana na določene like in ne kaže nobenega dejanja. Kot vodilni motiv označujemo motiv, ki se vedno spet pojavlja, naj si bo na vsebinski ali retorični ravni.

napoved (die Vorausdeutung):

Pri napovedi (predvidevanju) se predstavijo dogodki, ki so v prihodnosti in se tako oddaljujejo od tekočega časovnega zaporedja.

naštevanje (die Aufzählung): *glej enumeracija***navzkrižna rima (der Kreuzreim):**

Parno navzkrižna rima, tako da se rimata 1. in 3. verz in 2. in 4. verz (abab).

Strune, milo se glasite,	a
milo, pesmica, žaluj;	b
srca bolečine skrite	a
trdosrčni oznanjuj.	b

France Prešeren: Strunam

nepravilna rima (der unreine Reim):

Pri nepravilni ali nedosledni rimi se ujemajo soglasniki ali samoglasniki v rimanih zlogih samo približno. Pogosto se spremeni neprava rima zaradi narečne izogovorjave v pravo. Neprava rima iz Goethejeve drame *Faust* »Ach neige, / Du Schmerzensreiche« je v hessenskem narečju prava, ker se »neige« izgovarja kot »neiche«.

Ah kot plahi metulj	a
zbežal moj mili je ...	b
lepi čas je minul,	a
pusto mi v sili je	b

Josip Murn: Dekličja žalost

nevtralni pripovedovalec (der neutrale Erzähler):

Nevtralna oblika pripovedovanja je pogosto tedaj, ko prevladuje v besedilih ali delih besedila premi govor (dialog). Nevtralni pripovedovalec ne komentira dogajanja, ni del pripovedovnega sveta in opisuje samo to, kar se da videti od zunaj. Zato je nevtralni pripovedovalec zelo zadržan in je le težko oprijemljiv.

notranja rima (der Binnenreim):

Kot notranjo rimo označujemo rimo dveh zlogov ali dveh besed znotraj vrstice/verza.

Navzven pozira in blefira

Adi Smolar: Drugače bom živel (jesenski rok septembra 2019)

notranje dogajanje (die Binnenhandlung):

Kot notranje dogajanje oz. vložno zgodbo označujemo tisti del besedila, ki ga oklepa okvirno dogajanje. Pogosto nastopa lik okvirnega dogajanja v notranjem dogajanju kot pripovedovalec.

notranji monolog (der innere Monolog):

Kot notranji monolog označujemo obnovo misli nekega lika v 1. ali redkeje 2. osebi sedanjika. V nasprotju s premim govorom se notranji monolog ne uvaja s spremnim stavkom (npr. »Rekel je ...«).

obrat (der Wendepunkt):

Po Aristotelu je višek dramskega dogajanja peripetija ali zaplet, ki pomeni obrat ali zasuk v poteku dogajanja.

oda (die Ode):

Ode ali hvalnice so kitične, večinoma nerimane pesemske oblike, ki jih je že v antiki označeval patetičen, ganjen slog. V nemško govorečem prostoru je ustvarjanje od doseglo vrhunec s Klopstockom, čigar ode pogosto prehajajo v vzvišenost in himničnost.

odprta oblika (die offene Form):

Odprta oblika dramskih besedil se odlikuje po večjem številu časovnih obdobij (npr. po časovnih preskokih), krajev (mnoge menjave kraja), likov (različne skupine likov) in njihovega jezika (npr. sociolekti, narečja). Namesto strogo linearnega poteka dogajanja srečavamo ciklične ali ponavljajoče se kakor tudi številne dogajalne tokove, ki so ohlapno povezani med seboj. Dogajanje se pri tem lahko začne neposredno in se tudi lahko abruptno prekine, kar vodi v odprt konec.

odvisni govor (die indirekte Rede):

Kot odvisni govor označujemo prikaz govora lika v posredni obliki. Po navadi se uvede odvisni govor s spremnim stavkom (npr. »Rekla je, da ...«).

onomatopoija/onomatopeia (die Onomatopoesie):

Glasovna figura onomatopoiije pomeni reprodukcijo oz. posnemanje nejezikovnih glasov z jezikovnimi sredstvi (npr. »kuku«, »kikirikati«).

oklepajoča (tudi objemajoča) rima (der umschließende (auch umarmende) Reim):

Večinoma tvorimo oklepajočo rimo iz dveh parov rim, pri katerem objema en par drugega – objemajoča rima in objeta rima (abba).

O Vrba! srečna, draga vas doma <u>ča</u> ,	a
kjer hiša mojega stoji oč <u>eta</u> ;	b
de b' uka žeja me iz tvojga sv <u>éta</u>	b
speljala ne bila, goljfiva ka <u>ča</u> !	a

France Prešeren: Sonetje nesreče (prvi sonet)

oksimoron (das Oxymoron):

Oksimoron lahko velja za posebno obliko antiteze. Pri tem se povežeta dva izraza tako, da se medsebojno izključujeta ali si nasprotujeta.

okvirno dogajanje (die Rahmenhandlung):

Okvirno dogajanje zaobjema/uokvirja notranje dogajanje epskega ali dramskega besedila. Tako nastajajo zgodbe v zgodbi.

paralelizem (der Parallelismus):

Figura paralelizma pomeni skladenjsko vzporedno zgradbo vsaj dveh stavčnih enot (xy/x'y').

parataksa (die Parataxe):

Parataksa ali priredje spoznamo po nizanju glavnih stavkov, ki se ločujejo z vezniki kot »in« ali »ali« oz. s stavčnimi ločili, kot so vejica, podpičje ali pika.

paradoks (das Paradoxon):

Paradoks je zaostreno, absurdno in navidezno nesmiselno izoblikovanje kake misli.

parenteza (die Parenthese):

S parentezo označujemo prekinitev stavka z vrinjenjem drugega stavka ali dela stavka. Označena je z oklepaji, pomišljaji ali vejicami. Parenteza ali vrivek vsebuje dodatne informacije, ki se poudarjajo zaradi posebne skladenjske pozicije.

personalni pripovedovalec (der personale Erzähler):

Personalni pripovedni položaj je tedaj, ko se pripoveduje z vidika kakega lika (ali več likov) (notranji vidik). Personalni pripovedovalec se odповeduje komentarjem in vmešavanju, tako da ustvarja ta pripovedni položaj v bralki/bralcu iluzijo, da spoznava dogajanje neposredno skozi oči lika. Praviloma se pripoveduje v tretji osebi.

personifikacija ali posebitev (die Personifikation):

Pri personifikaciji prikazujemo predmete, živali, abstraktne pojme itd., kot da bi bile osebe oz. kot da se vedejo kot osebe. Pri tem dobivajo na primer človeško podobo, glas, človeške zmožnosti, obnašanje ali značaj.

pesem (das Lied):

S pesmijo označujemo enostavno kitično in rimano besedilo. Razlikujemo lahko po vsebini posvetno in duhovno pesem oziroma po temi junaško, otroško, cerkveno itd. pesem.

pleonazem (der Pleonasmus):

O pleonazmu ali besednem preobilju govorimo, če pojmu dodajamo pojmovno nepotrebne prilastke, kot »črn vran« ali »mrtvo truplo«.

poanta (die Pointe):

Poanta razumemo kot duhovit in presenetljiv obrat. Ne sme biti predvidljiva in postavlja doslej povedano v novo smiselno povezavo.

pogled z zidu [die Mauerschau (die Teichoskopie)]:

Kot pogled z zidu ali teihoskopijo označujemo poročilo lika o dogodku, ki se dogaja istočasno in v prostorsko bližnji okolici, ki pa ga drugi liki in publika ne morejo videti.

poročani govor (die erlebte Rede):

Pri poročanem (ali polpremem) govoru ohranjamo časovno obliko besedila (pogosto indikativ preteklika), večinoma podajamo govornjene ali mišljene besede doživljajoče osebe brez spremnega stavka (brez npr. »rekel je«) v 3. osebi.

poročilo sla (der Botenbericht):

Pri poročilu sla v dramskih besedilih se pripoveduje o dogodkih, ki so se zgodili pred glavnim dogajanjem in se ne predstavljajo (ne morejo predstavljati) na odru.

pospešeni tempo (die Zeitraffung):

Pri pospešenem tempu / časovni strnitvi traja pripovedovalni čas / igralni čas krajše kot pripovedovani/igrani čas.

potujitveni učinek (der Verfremdungseffekt):

Potujitveni učinek je v glavnem v povezavi z epskim gledališčem in želi doseči distanciranje publike od dogajanja in likov v drami. S potujitvijo znanih ali pričakovanih elementov naj se razbije iluzija in vzpodbudi kritično razmišljanje.

premi govor (die direkte Rede):

Kot premi govor označujemo neposredni prikaz govora nekega lika. Premi govor je pod narekovaji in se pogosto začneja s spremnim stavkom (iz lat. »inquit« – reče, je rekel; npr. Rekla je: »...«).

primera (der Vergleich):

Pri primeri pobliže določamo ali prikazujemo predmet oz. dejansko stanje s podobnostjo z drugim predmetom oz. dejanskim stanjem in se označuje s primerjalnim členkom.

pripovedna perspektiva (die Erzählperspektive):

S pripovedno perspektivo je mišljena pozicija pripovedovalca glede na zgodbo. Stanzel razlikuje med notranjim in zunanjim pogledom, Genette med ekstrapdiegetično in intradiegetično ravno.

pripovedna hitrost (das Erzähltempo):

Pripovedna hitrost je razmerje med pripovedovalnim časom in pripovedovanim časom.

pripovedovalec (der Erzähler):

Avtorica/avtor je ustvarjalec besedila. Pripovedovalca in like je ustvaril/a avtorica/avtor in le v izjemnih primerih prihaja do prekrivanja med avtorico/avtorjem in pripovedovalcem oz. likom.

pripovedovalčev govor (die Erzählerrede):

Pripovedovalčev govor razumemo kot prikaz dogajanja z vidika pripovedovalca. Nasprotje pripovedovalčevemu govoru je govor lika.

pripovedovani čas (die erzählte Zeit):

Čas, v katerem igra zgodba, in njegov potek, o katerem se pripoveduje v zgodbi.

pripovedovalni čas (die Erzählzeit):

Časovni rok, ki v realnosti mine, ko beremo ali poslušamo zgodbo (čas diskurza/ pripovedovanja).

prizor (die Szene):

Prizor je podenota dejanja v dramskih besedilih in se pogosto omejuje z na- in odstopom določenih likov ali z menjavo prostora.

prolog (der Prolog):

Prolog ali predgovor uvaja v književno delo. Tako kot epilog služi razlagi, v drami pogosto napoveduje like in dogajanje.

protagonist (der Protagonist):

S protagonistom ali junakom je označen glavni lik dramskega ali epskega besedila; njemu nasproti stoji antagonist ali protiigralec, tekmeč.

prvoosebni pripovedovalec (der Ich-Erzähler):

Prvoosebni pripovedovalec je po Stanzlu lik v besedilu (večinoma glavni lik), ki poroča v prvi osebi. Prvoosebni pripovedovalec je udeležen pri zgodbi in zdaj poroča o tem (notranji pogled). Po Genettu poznamo tudi primere za prvoosebnega pripovedovalca, ki stoji zunaj zgodbe.

refren (der Refrain):

Refren ali odpev/priпев je ponovitev verzov, besed ali tudi zgolj glasov na ujemajočih se pozicijah (npr. na začetku ali koncu kitice) v pesmih ali spevih.

rešitev (die Lösung): *glej katastrofa (die Katastrophe)***retorično vprašanje (die rhetorische Frage):**

Kot retorično vprašanje označujemo vprašanje, na katerega ne pričakujemo odgovora.

retrospektiva (die Rückblende):

Retrospektiva je preusmeritev časovnega poteka s posegom nazaj na pretekle dogodke. Ko na primer v kriminalki morilec prizna svoje dejanje in natančno opisuje potek dejanja, je to retrospektiva (= retrospekcija).

semantični prostor (der semantische Raum):

Semantični ali pojmovni prostor označuje v sebi zaključen prostor znotraj pripovednega sveta, ki se razlikuje od drugih področij in ki se mu pripisujejo ne-prostorske lastnosti.

sinekdoha (die Synekdoche):

Pri sinekdohi ali preimenovanju uporabljamo namesto pravzaprav mišljenega drug izraz iz istega besednega polja ali pojmovne povezave, ki je ali ožjega ali širšega pomena.

sintetična drama (das synthetische Drama):

Pri sintetični drami se usmerja dramsko dogajanje proti dogodku v prihodnosti in je tako nasprotje analitični drami.

sirota (die Waise):

Posamezni nerimani verz v besedilu iz sicer rimanih verzov poimenujemo siroto. Sirote se pogosto najdejo v trivrstičnih kiticah (tercine s siroto) ali na koncu kake kitice.

Kot truden Kurent ob cesarski cesti
ustavljam s palcem, ki že para mrak,
avtomobile, da bi smel prisesti;

in v podzavesti šteje mi spomin
kot stroj: sto osemnajst tovornih
in dvesto triindvajset limuzin.

Janez Menart: Kantonska pesem

slika (das Bild):

Razdelitev dogajanja v sodobni drami se opravlja pogosto s slikami, ki nastanejo zaradi menjav dekoracije ali prizorišč.

sonet (das Sonett):

Sonet je pesemska oblika, ki se oblikuje iz dveh kvartin (štirivrstičnic) in dveh tercina (trivrstičnic). Kvartini, ki se pogosto rimata po shemi abba, se imenujeta napev, tercini odpev. Za verzno mero se v nemških sonetih pogosto uporablja jambski enajsterec/peterostopni jambski verz. Znanе sonete so ustvarjali mdr. Petrarca, Gryphius, Goethe, Heine in Schlegel, v slovenski književnosti France Prešeren, Josip Stritar, v sodobnosti pa Milan Jesih.

stanovsko pravilo (die Ständeklausel):

Stanovsko pravilo dodeljuje določene like določenim dramskim oblikam. Tako prikazuje komedija like nižjih stanov, tragedija pa usodo plemstva.

stopica (der Versfuß):

Najmanjša ritmična enota (npr. jamb, trohej), zaradi njene ponovitve nastane metrum (verzna mera).

stopnjevanje (die Steigerung):

Stopnjevanje služi v književnih besedilih temu, da zgradimo konflikt in ustvarimo napetost. V klasični drami sledi ekspozičiji stopnjevanje, ki se usmerja proti višku dramskega besedila.

stransko besedilo (der Nebentext):

Stransko besedilo (ali didaskalije) obsega(jo) vse dele besedila, ki ne zadevajo glavnega besedila: mdr. režijske napotke, naslov, zvrstna poimenovanja, podatke o dejanjih in prizorih.

svobodni ritmi (freie Rhythmen):

Kot svobodne ritme (ali verze) označujemo verze brez rime ali brez enotne metrike (npr. z različno dolžino, različnim številom naglašanih in nenaglašanih / poudarjenih in nepoudarjenih zlogov ali različnimi kitičnimi oblikami). Včasih odlikuje pesmi v svobodnih ritmih naslonitev na antične mere od (ali hvalnic) in himnični slog.

Vse je ekstaza, ekstaza smrti!
Zlati stolpovi Zapadne Evrope,
kupole bele – (vse je ekstaza!) –
vse tone v žgočem, rdečem morju;
sonce zahaja in v njem se opaja
tisočkrat mrtvi evropski človek.
–Vse je ekstaza, ekstaza smrti. –

Srečko Kosovel: Ekstaza smrti (zimski rok januarja 2020)

tavtologija (die Tautologie):

Pri tautologiji ali istorečju se pojem izraža z dvema besedama, ki pomenita isto.

teihoskopija (die Teichoskopie): *glej pogled z zidu (die Mauerschau)***teatralnost (die Theatralität):**

Dramska besedila vsebujejo neodvisno od uprizoritve določeno teatralnost ali gledališkost. Opisati jo je mogoče ob različnih teatralnih/gledaliških znakih, na primer glede na govor likov (glasnost, višina glasu), vedenje likov (mimika, gib), izgled likov (kostumi, maska), prostor (rekviziti, dekoracija) ali zvočne znake (glasba, šumi).

tok zavesti (der Bewusstseinsstrom):

Tok zavesti je skrajna oblika notranjega monologa. Zavest lika se prikazuje neposredno, pri čemer se pogosto odpove pravilni skladnji v prid asociativnim preskokom.

tri enotnosti (dogajanje, čas, kraj) [die drei Einheiten (Handlung, Zeit, Ort)]:

Da bi razlikovali dramo od epa, je zahteval Aristotel upoštevanje enotnosti dogajanja in časa. Kasneje so dodali še enotnost kraja. S tem se določi za klasično dramo pravilo, po katerem naj se prikazuje dogajanje brez stranskih dogajanj in brez menjave kraja in naj po možnosti ne bi presegalo časovni obseg enega dneva. V zgodovini gledališča pa so to pravilo postavljali pod vprašaj in mu le redko sledili.

trohej (der Trochäus):

Trohej je dvozložna stopica, ki sestoji iz prvega poudarjenega in drugega nepoudarjenega zloga (xx).

Kdór jih bêre, vsák drugáci pésmi môje sódi;
êden hváli ín spet drúgi vpíje: »féj te bódi!«

France Prešeren: Gazele (sedma gazela)

upočasnitev (die Verzögerung):

Bližajoča se katastrofa v drami se po višku kratkotrajno upočasni, ko se predstavi rešitev, ki pa se potem izkaže kot zgolj navidezna.

utopija/distopija (die Utopie/Dystopie):

Utopična književnost se ukvarja z družbo, ki se opisuje kot idealna, ki pa je v resnici ni. Prvi utopični roman, po katerem je nastal tudi pojem, je napisal Thomas Morus in se imenuje *Utopia*. Pogosto so prizorišča utopičnih romanov samotni otoki ali kraji v prihodnosti. Primera utopičnih romanov sta *Robinson Crusoe* Daniela Defoeja ali *Insel Felsenburg* Johanna Gottfrieda Schnabla, primeri negativne utopije (imenovane tudi distopija) so *1984* Georgea Orwella in *Krasni novi svet* Aldousa Huxleya, *Mi* Jevgenija Zamjatina ali *4000* Ivana Tavčarja.

verz (der Vers):

Verzi ali stihovi so optično kot vrstice označeni odseki književnega besedila v vezanem jeziku.

verzna mera (das Versmaß): *glej metrum (das Metrum)*

stihomitija (die Zeilenrede):

Posebna oblika dialoga v verzni drami je stihomitija, pri kateri govorci izmenično govorijo po en verz.

verzni slog (der Zeilenstil):

Če se stavki v lirskih besedilih končajo ob koncu vrstice, tako da sovpada lirski oblika z jezikovno, govorimo o verzem slogu.

višek (der Höhepunkt):

Višek je element dogajanja v književnih besedilih. V klasični drami se odloči na višku napestnega loka, v katero smer se bo obrnilo dogajanje.

višina padca (die Fallhöhe):

Višina padca je tesno povezana s stanovskim pravilom in pove, da občutimo propad likov v tragediji tem močnejše, čim višji je njihov družbeni stan.

vodilni motiv (das Leitmotiv): *glej motiv (das Motiv)*

zaporedje rim (der Schweifreim):

Zložena rima sestoji iz šest verzov. Zaporedni rimi sledi oklepajoča rima (aabccb).

Luna <u>s</u> ije,	a
klad'vo <u>b</u> ije	a
trudne, pozne ure <u>ž</u> e;	b
préd ne <u>z</u> nane	c
srčne <u>r</u> ane	c
meni spati ne <u>p</u> usté.	b

France Prešeren: Pod oknom

zaporedna rima (der Paarreim):

Pri zaporedni rimi se rimata po dve zaporedni rimi, ki ju označujemo tudi kot rimani par (aabb).

Sanjava je vsa pokraj <u>ina</u>	a
kakor ljubezen naj <u>ina</u> .	a
Tiho stopava tam d <u>oli</u> ,	b
in kakor v sanjah ok <u>oli</u>	b
zgrinja pred nama tisoč se zve <u>zd</u> ,	c
a do nobene ni c <u>est</u> ...	c
<i>Srečko Kosovel: Tih večer</i>	

zaprta oblika (die geschlossene Form):

Zaprta oblika v dramskih besedilih se odlikuje po treh enotnostih kraja, časa in dejanja, pri čemer je potek oblikovno zgrajen linearno po simetrični shemi ekspozicija, stopnjevanje (moment zapleta), vrh/preobrat (peripetija), razplet (moment upočasnjenja), katastrofa oz. rešitev. Upošteva se stanovsko pravilo in s tem tudi govorni slog likov.

zevgma (das Zeugma):

Pri zevgmi gre za jezikovno igro, pri kateri sta dva stavčna člena povezana z glagolom (ali drugo besedo), ki ima za en del konkreten, za drugega pa prenesen pomen.

Literatura

Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart: Metzler 2015.

Elit, Stefan: Lyrik: Formen – Analysetechniken – Gattungsgeschichte. Paderborn: W. Fink 2008.

Felsner, Kristin / Helbig, Holger / Manz, Therese: Arbeitsbuch Lyrik. Berlin: de Gruyter 2012.

Fludernik, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung. Darmstadt: WBG 2014.

Frank, Horst Joachim: Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung. Tübingen: Francke 2003.

Genette, Gérard: Die Erzählung. Paderborn: W. Fink 2010.

Groddeck, Wolfram: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Frankfurt/Main: Stroemfeld 2008.

Kolmer, Lothar / Rob-Santer, Carmen: Studienbuch Rhetorik. Paderborn: Schöningh 2002.

Köppe, Tilmann / Kindt, Tom: Erzähltheorie. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam 2014.

Martínez, Matías/ Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck 2019.

Müller, Oliver: Einführung in die Lyrik-Analyse. Darmstadt: WBG 2014.

Plett, Heinrich: Einführung in die rhetorische Textanalyse. Hamburg: Buske 2001.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: W. Fink 2001.

Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Metzler 2017.

Stanzel, Franz Karl: Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.

Stanzel, Franz Karl: Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993.

Vogt, Jochen: Einladung zur Literaturwissenschaft. Mit einem Vertiefungsprogramm im Internet. Paderborn: W. Fink 2016.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner 2013.

Literarovedni osnovni pojmi na spletu:

<http://www.li-go.de/pages/verzeichnisse/glossar.html> [14.02.2024].

Literatura v slovenščini:

Kmecl, Matjaž: Mala literarna teorija. 4., popravljena in dopolnjena izd. Ljubljana: Mihelač in Nešović 1995.

Kos, Janko: Literarna teorija. Ljubljana: DZS 2001.

Kos, Janko idr.: Literatura: leksikon. 5. izdaja. Ljubljana: Cankarjeva založba 2009.

Novak, Boris A.: Oblike sveta. Ljubljana: Mladika 1991.

Novak, Boris A.: Oblike srca. Ljubljana: Modrijan 1997.

Novak, Boris A.: Mini poetika. Ljubljana: Rokus 2000.

Novak, Boris A.: Oblike duha. Ljubljana: Mladinska knjiga 2016.

Trdina, Silva: Besedna umetnost. 9. izd. Maribor: Založba Obzorja 1979.