

Meta Grosman
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

SREČANJE Z DRUGIM IN DRUGAČNIM OB KNJIGI, FILMU IN POSLUŠANJU

Vse oblike pripovedi govorijo o ljudeh, o njihovih doživetjih in medsebojnih razmerjih, in vabijo bralca/gledalca/poslušalca k srečanju in spoznavanju drugih ljudi in drugačne človeške izkušnje. Različno oblikovane pripovedi literature, elektronske literature, filma in avdio knjig omogočajo posebne vpoglede v razne možnosti in razsežnosti prikazanih človeških doživetij, pogledov in vrednot ter spodbujajo raznolike čustvene odzive. Prispevek primerjalno obravnava nekatere vidike bralčevega/gledalčevega doživljanja pripovedi v književnosti, filmu in ob poslušanju ter poudarja pomen empatije ob literarnem branju.

All forms of narrative speak about people, their experiences and their human relations and invite readers/spectators/listeners to come to know different possibilities of human experience and different people. Various forms of narrative of literature, electronic literature, film, and audio books present different insights into possibilities of human experience, views and values and encourage a wide range of emotions. The article discusses some aspects of readers/spectators experiencing of the narrative of literature, film and audio books and emphasises the importance of empathy in literary reading.

Vse zgodbe govorijo o ljudeh, o medosebnih razmerjih, človekovih težavah in njihovih razrešitvah in s pripovedjo bralcu omogočajo srečevanje z drugimi in drugačnimi ljudmi ter vpoglede v njihova življenja, okoliščine, kulture. Najpogostejši predmet pripovedi so ljudje in njihovo doživljanje sveta in soljudi, ki za bralca/gledalca prinašajo bogate izzive za razmišljanje. V srečanjih z drugimi v fiktivnih zgodah bralci, gledalci in poslušalci spoznavajo nove možnosti doživljanja in odkrivajo, kdo so in kdo bi želeli ali ne želeli postati. V srečanju z drugačnim in tujim ozaveščajo tudi posebnosti lastnega sveta v primerjavi z drugačnim. Celo ob prebiranju lastnega dnevnika bralec lahko vidi sebe v mlajšem razdobju, v drugačnih okoliščinah, z drugačnimi mislimi in vprašanji. Zgodbe so oblikovane kot pripovedi in so s pripovednimi osebami in dogajanjem umeščene v določljivo okolje. Pripovedovanje prežema vse razsežnosti družbene izkušnje. Literarno pripovedovanje je samo ena od (poznejših) oblik pripovedi, veliko pogostejše so njene 'naravne' oblike ubesedovanja vsakodnevnega doživljanja, spominov, sanj, načrtovanja prihodnosti, zgodovine, političnih obljub v govorih, pa tudi znanstvenih razlag in drugih opisov (Nash 1994: xi). Pripovedovanje je tista temeljna

človekova dejavnost, s katero si ljudje razlagajo svet okoli sebe in svoj položaj v njem ter tako osmišljajo življenje. Umetnostna pripoved upoveduje vsa ta vprašanja in tako ustvarja možnosti spoznavanja drugih ljudi in drugačnega.

Literarna pripoved največkrat uporablja samo jezik, se pravi jezikovni kod, kadar je namenjena mladim bralcem pa uporablja dva koda, poleg jezika še slikovna gradiva v obliki ilustracij, stripa in grafičnega romana. Dvokodno in večkodno sporočanje je značilno za elektronsko oblikovane pripovedi, ki z lahkoto združujejo jezik, slikovna gradiva, glas ter glasbo npr. v tako imenovanih hibridnih knjigah. Filmsko oblikovana pripoved pa uporablja še širši razpon izraznih sredstev: poleg besed so pri filmu pomembni še podajanje in glasovno oblikovanje besedila, igralci z različnimi značilnostmi, s posebnostmi obraza, z uporabo gest in gibanja, s celotnim izgledom, šminko, pričesko in oblačili, ter oblikovanje prizorišča, glasba in drugi zvočni učinki. Pripoved, ki je namenjena samo poslušanju, kot npr. branje literarnih del, radijske igre in avdio knjige, pa uporablja samo glasovno gradivo, ki mora zato biti skrbno oblikovano saj terja pozorno poslušanje, če naj zadovolji poslušalčevo zanimanje za soljudi. V vseh naštetih oblikah pripovedi sprejemalci srečujejo in spoznavajo soljudi in nove oblike človeškega doživljanja, vsaka izmed njih uporablja posebna sredstva za predstavljanje zgodb. Doživljanju vseh oblik pripovedi pa je skupno to, da terja dejavno sodelovanje sprejemalcev, saj lastno znanje in predhodne izkušnje bralca, gledalca in poslušalca vedno pomembno prispevajo in sooblikujejo njegovo doživetje in razumevanje pripovedi. Brez predhodne družbene izkušenosti in znanja, na katera se vedno navezujejo nova doživetja, pripoved sploh ni zanimiva.

Kako bralca nagovarja besedilo

Branje že več desetletij razumejo in razlagajo kot bralčevo interakcijo z besedilom. To pojmovanje je postalo povsem nesporno, odkar sta v zgodnjih sedemdesetih letih branje in razumevanje besedil postala glavni predmet literarne teorije in kognitivnih študij o naravi bralčevega sodelovanja z besedili. O branju kot bralčevi interakciji z besedilom je bilo napisanih stotine knjig in študij, ki obravnavajo možnosti besedilnega nadzora nad bralcem, različne načine čustev, ki spremljajo branje, do raznih učinkov branja na bralce (prim. Grosman 2004 in 2006). Strokovnjaki poskušajo raziskovati in razčleniti vse od premikanja oči pri branju, ki s premiki nazaj po besedilu razkrivajo bralne težave, do počasnega prepoznavanju besed, ki zavira avtomatizirano branje, in kognitivnih primanjkljajev, ki nastajajo zaradi nebranja. S stališča bralca je branje intimna interakcija z besedilom, bralec se ves čas odloča o tem, kdaj bere, koliko bere, kako hitro bere, koliko pozornosti namenja posameznim besedilnim sestavinam in o premorih med branjem. Slednje lahko že med branjem uporabi za premislek o prebranem, za vračanje k že prebranim delom besedila in spoznavanje medsebojne povezanosti posameznih delov.

Rezultat bralčeve interakcije z besedilom, se pravi njegovo končno razumetje – to, kar psihologi opisujejo kot mentalno predstavitev besedila, literarna teoretiki in jezikoslovci pa kot besedilni ali pripovedni svet – se izmika oprijemljivemu opisu že zaradi izjemne raznolikosti, ki je značilna za bralna doživetja, pa seveda zato, ker doslej še nobena veda ni uspela pogledati v bralčevo glavo. O literarnem doživljanju nam je dosegljiva samo ubeseditvev doživetja, ki predpostavlja pretvor-

bo doživetja v besedno obliko, to pa nekateri strokovnjaki štejejo že za razlago in odmik od neposrednega doživetja. Tudi o tem, kako bralci pretvarjajo besedilne podatke v svoje miselne predstave, in o tem, kakšni so njihovi besedilni svetovi, še vedno vemo zelo malo. Z gotovostjo vemo le to, da je razvoj te izredno ustvarjalne (jezikovne) dejavnosti potrebno vztrajno spodbujati in stopenjsko razvijati, tako s spraševanjem besedila kot z vprašanji o njem, sicer zmožnost pretvarjanja besedilnih podatkov v miselno in čustveno doživljanje lahko ugasne, z njo pa tudi zanimanje za leposlovno pripoved. Ko povprašamo bralce, zakaj berejo, je najpogostejši odgovor: zaradi spoznavanja novega in ker jih branje navaja k razmišljanju, le redki omenijo užitek ob branju.

Raziskovalci branja si vztrajno prizadevajo odkriti nove možnosti za proučevanje učinkov posameznih besedilnih podatkov na bralce. Kanadska strokovnjaka za književnost Marisa Bortolussi in psiholog Peter Dixon v svojem delu *Psychonarratology* (2003) poskušata razviti novo smer za empirično preučevanje psiholoških značilnosti literarnih odzivov. Prepričana sta, da bi zelo velike količine empirično zbranih podatkov omogočile zanesljivo sklepanje o tem, kako objektivno ugotovljive besedilne posebnosti usmerjajo bralčeve miselne procese (Bortolussi in Dixon, 2003: 13). Podatke o tem, kako posamezne besedilne lastnosti delujejo na bralčevo odzivanje, pa bi bilo potrebno zbrati z manipuliranimi besedili, se pravi z besedili, ki bi jih na razne načine spreminjali prav pri tistih besedilnih posebnostih, ki naj bi vplivale na bralčevo zaznavanje in razumevanje posameznih besedilnih značilnosti. S podobnimi empiričnimi raziskavami so nekateri raziskovalci uspeli ugotoviti, kako besedila nagovarjajo bralce, vendar bi spričo razlik v osebnostnih dejavnikih in okoliščinah branja taka raziskava branja terjala nepredstavljivo množico predelanih besedil in preizkusov na bralcih. Zanimive rezultate o učinkih branja je mogoče zbrati z manj zapletenimi študijami. Na Slovenskem smo letos dobili novo empirično raziskavo literarnega branja z naslovom *Najdeni pomeni* (2010) izpod peresa Mateje Pezdirc Bartol, ki se je lotila raziskovanja recepcije treh kratkih zgodb pri srednješolcih. O bralnih preferencah današnjih mladih Pezdirc Bartolova (2010: 119) ugotavlja, da so anketirancem všeč kratka besedila, ki so presenetljiva in nenavadna ter na zanimiv način prikazujejo vsakdanje probleme posameznika, najbolj jih pa moti podrobno opisovanje, premalo dogajanja in napetosti ter pesimistično ozračje. Na osnovi te ugotovitve bi lahko sklenili, da so slovenski bralci podobni svojim vrstnikom drugod v razvitem svetu, ki ne marajo dolgih opisov. Ne vemo pa še, ali je to posledica skrajšanega časa pozornosti ali so za to krive bralske navade, ki jih spodbujajo računalniki.

Branje nadbesedil (hipertekstov) in raznih žanrov elektronske književnosti pa bralce nagovarja drugače kot linearna pripoved in močno spreminja bralčevo interakcijo z besedilom, elektronska besedila so že z vključevanjem besednih, slikovnih in slušnih gradiv dvo- ali večkodna. Branje ni več sledenje linearno urejenim besedilnim podatkom avtorja, marveč proces bralčevega izbiranja blokov besedila in spremljajočih jih slikovnih in avdio gradiv ter njihovega sestavljanja v poljubnem zaporedju in s poljubnimi vzročnimi povezavami (prim. Grosman 2009). Vprašanje je, ali še lahko govorimo o bralčevem končnem razumetju besedila, saj imamo opravka z neštetimi možnimi potmi (v angl. *path, way*) skozi besedilo in trenutnimi razumetji, ki se razlikujejo od bralca do bralca. Po uporabi slikovnih gradiv s sočasno prisotnostjo številnih sestavin ter izbiranju iz množstva podatkov elektronska besedila bralce nagovarjajo podobno kot elektronske igrice in filmi.

Nekateri strokovnjaki branje elektronskih besedil štejejo za manj zahtevno obliko bralne interakcije, vendar se s takim razumevanjem ni mogoče načelno strinjati, saj izbiranje in sestavljanje posameznih sestavin lahko od bralca terja veliko ustvarjalnosti. Razmislek in kritičnost, ki ju spodbuja elektronsko branje, pa se precej razlikujeta od premišljanja pri linearnem branju, saj bralec pri izbiranju pričakuje 'rezultate' svojih povezav s pomočjo linkov, na katere se nato odziva z nadaljnjimi povezavami, razmišlja pa predvsem o izbiri naslednje sestavine.

Posebnosti filmskega jezika

Glede na bogate izrazne možnosti filmske pripovedi z uporabo več znakovnih sistemov pri pogovoru o filmu govorimo kar o filmskem jeziku. Uporaba več znakovnih sistemov pa je 'kriva' za zapletenost filmskega jezika (prim. Matajč 2008). Prezreti ne gre tudi dejstva, da pri nastajanju filma sodeluje veliko ljudi (Zupan Arsov, 2008: 66), ki se morajo sporazumeti o skupnih ciljih in izboru posameznih sestavin. Strokovnjaki ugotavljajo, da so najpomembnejši dejavnik filma igralci, številni gledalci se namreč odločajo za ogled filma prav zaradi priljubljenih igralcev. Igralci imajo več možnosti za ustvarjanje in sporočanje pomena. Martin Esslin (1987: 61) meni, da igralec ustvarja pomen že s privlačnostjo svojega telesa, poleg tega pa ima na razpolago še več izraznih sredstev oz. znakov, od uporabe telesa in gibanja, glasu, obraza, geste ter vsega, kar ima na sebi (od šminke do oblačil). Pri filmu ima vsaka prisotna nadrobnost pomen znaka, ki nekaj sporoča v celostnem kontekstu dogajanja in skupaj z atmosfero ustvarja pomen in vzpostavlja komunikacijo z gledalci.

Film ponuja številna sporočila, ki izvirajo iz različni sestavin, in množstvo znakov in označevalcev, ki jih gledalci sestavljajo v večplastne pomene, vsak po svoji meri in izkušnji. Gledalčevo zaznavanje filma je, podobno kot zaznavanje realnosti, interesno usmerjeno k podatkom, ki jih izbira za zavestne zaznave. Ostalo preobilje vidnih, slišnih in drugih zaznav ostaja zunaj osrednje pozornosti in se jih gledalec samo napol zaveda kot perifernih pojavov. Čeprav niso deležni zavestne pozornosti, pa velik delež teh znakov deluje na gledalca in usmerja njegov odziv, kot npr. bolj ali manj zaznavna glasbena spremljava v ozadju. Film navadno ponuja več znakov, kot jih lahko zazna kateri koli posamezni gledalec, pomeni in razlage posameznih gledalcev se zato močno razlikujejo. Zaradi posebnih zanimanj in raznih predznanj gledalci opazijo različne stvari v raznih zaporedjih in povezavah. Podobno kot pri branju, gledalec za razumevanje filma samodejno uporablja vsa svoja znanja, prepričanja in poglede na svet. Številni gledalci se odzovejo na splošni vtis, ki je rezultat kompleksne sestave značilnosti celote, in ne na posebej zaznane posameznosti, ali posvečajo pozornost priljubljenemu igralcu, ne pa njegovi fiktivni vlogi.

Zaradi zapletene znakovne sestave filma in preobilja ves čas prisotnih podatkov filmske pripovedi je za gledanje in uživanje filma potrebno poznavanje konvencij, izraznih možnosti za ustvarjanje pomena ter tehničnih postopkov pri nastajanju filma. S stališča končnega učinka na gledalca je najpomembnejši postopek pri nastajanju in oblikovanju filma montaža. Snemanje filma poteka v posameznih delih, sekvencah in scenah, pri čemer isti prizor posnamejo večkrat in z različnih zornih kotov. Iz tako posnetega gradiva, ki večkrat presega minutažo končnega filma, z montažo sestavljajo končno različico filma. Da bi dosegli čim jasnejše sporočilo

in zelene poudarke, filmski tehniki iz posnetih kosov filma sestavijo celoto tako, da vsak posamezni del gledalca usmerja k zaznavanju najpomembnejših sestavin dogajanja v predvidenem zaporedju, z glasbeno podlago in vsemi drugimi učinki. Pri tem upoštevajo razne posebnosti posnetih kosov filmskega traku glede na načrtovane učinke. Razlike v zornem kotu kamere omogočajo različne perspektive na dogajanje in prikazovanje pogledov. Zorni kot kamere ne določa samo, kaj bo gledalec videl, marveč tudi, kako bo videl, od blizu ali od daleč, od zgoraj ali s talne perspektive. Kadar kamera snema z višine igralčevega pogleda, ustvarja najbolj življenjsko perspektivo, kadar snema iz velike višine, omogoča ptičjo perspektivo in obsežen pogled na okolico dogajanja. Na gledalčevo zaznavanje pa vpliva tudi bližina in oddaljenost posnetka kamere. Posnetek od blizu lahko osredinja gledalčev pogled na obraz ali drug del telesa in močno povečana opozarja na njegov pomen. Posnetki od blizu lahko služijo tudi kot poseben poudarek, ko se osredinjajo na obraz pa razkrivajo razna čustva. Montažerji imajo različne možnosti sestavljanja delov posnetega filmskega traku z rezi, počasnim bledenjem slike ali prekrivanjem posameznih slik.

Montaža služi predvsem čim učinkovitejšemu usmerjanju in včasih kar prisili gledalca, da sledi pripovedi filma in poskuša nadzorovati vse njegove misli in asociacije. Montaža zato terja izredno natančno, naporno in večstopenjsko delo, ki lahko traja več mesecev vztrajnega rezanja posnetega filmskega traku, njegovega sestavljanja in preverjanja, ali dosega zelene vsebine, časovno dinamiko in načrtovan ritem filmskega dogajanja. Nadzorujeta jo režiser in producent filma. S tako nadzorovanim vodenjem gledalca in njegovo vključenostjo v svet in čas pripovedi film pogosto dosega učinke iluzije prisotnosti pri dogajanju. Uspešno uporabljene možnosti za manipuliranje gledalcev lahko zmanjšajo pripravljenost gledalcev za kritično gledanje in razmišljanje. Če prisluhnemo pogovorom, ko gledalci odhajajo iz dvorane, je največ opazk namenjenih igralcem in njihovem zunanjemu izgledu, pogosto tudi njihovim oblačilom in drugim posebnostim zunanosti, manj pa njihovi igri. Ali so to neposredni učinki moči osebne pojavnosti igralcev, ali samo slučajno opažanje mlajših gledalcev? Ali je to povezano z dejstvom, da ljudje filme štejejo predvsem za obliko zabave, ki ni namenjena razmišljanju o človekovih možnostih in kritični presoji? Ali je nizka kakovost filmov kriva, da gledalcev ne zanimajo tehnična sredstva za doseganje raznih učinkov filma in pogosta manipulacija?

Govorna interpretacija besedil in avdio knjige/zvočnice

Različno od bogatega nabora izraznih sredstev filma imajo govorne interpretacije literarnih besedil na razpolago za komunikacijo s poslušalci samo govorni tok besed. Pri tej obliki interpret, ki bere, ustvarjalno uresničuje besedilo samo z govornim oblikovanjem. Katarina Podbevšek (2006: 283) govorno interpretacijo literarnega besedila definira:

kot dobesedno govorjenje (branje ali govorjenje na pamet) umetnostnega besedila, v katerem interpret po predhodni literarni interpretaciji ustvarjalno uresničuje besedilo z govornimi sredstvi, ki jih usklajuje z besedilnimi posebnostmi, ter tako izraža svoje doživetje besedila.

Pri taki interpretaciji se poslušalec srečuje z besedilom v prvotni linearni obliki, ki pa je podana govorno. Pri tem mora pozorno slediti časovnemu podajanju interpretacije brez predahov za premišljanje in biti pozoren na različne prozodične sestavine branja. Podbevškova (2006: 250) opozarja, da za dobro govorno interpretiranje ne zadoščajo zgolj interpretova domišljija in intuitivno čutenje in čustvovanje ob literarnem besedilu, temveč mora biti govorna interpretacija tudi rezultat znanja, ter temeljiti na s študijem pridobljenem literarnovednem znanju. Zato predlaga poseben trofazni model priprav na govorno interpretacijo z upočasnjenim tihim branjem, izdelavo govornega zapisa in s poskusnim branjem. Interpret pa mora upoštevati osnovne zvočne (govorne) oblikovalce besedila, pravorečne in besedilnofonetske prvine ter prozodijska sredstva (prav tam, 254). Pri tako oblikovani interpretaciji se poslušalec ne srečuje z nevtralnimi besedilom na papirnatem nosilcu, marveč ga usmerja interpretovo razumevanje besedila in z njim skladna sredstva za modulacijo govora. Govorna interpretacija literarnega besedila spodbuja posebno obliko poslušanja, t. i. doživljajsko poslušanje, pri katerem se poslušalec osredotoči na način in izrazno moč govornega izvajanja besedila, na ujemanje uzvočitve in vsebine, na primernost izvedbe glede na okoliščine (prav tam, 286).

Zelo malo vemo o tem, pod kakšnimi pogoji bi poslušalci razvili posebne oblike občutljivosti za govorno predvajanje in odziv nanj ter kako se slušno doživetje poslušalca razlikuje od linearne branja. V kolikšni meri vpliva na njegovo sprejemanje in/ali kritični odziv na besedilo? To vprašanje že zanima raziskovalce avdio knjig oz. zvočnic, ki danes niso več namenjene samo slabovidnim, marveč v nekaterih kulturnih okoljih predstavljajo že pomembno alternativo branju. V angleščini so v kakovostni avdio izvedbi na zgoščenkah dosegljivi vsi veliki romani, podatki o branju v Združenih državah pa kažejo, da knjige bere manj ljudi kot pred desetimi leti, vse več ljudi pa knjige posluša (Komar 2006). Za poslušanje se odločajo, ker lahko poslušajo kjer koli: med vožnjo v avtu, pri kosilu, v čakalnici pri zdravniku, ko sprehajajo psa ali pred spanjem v postelji, ne da bi z lučjo motili partnerja. V svoji raziskavi avdio knjig Smiljana Komar (2006: 86) poroča, da naraščajoče zanimanje za avdio knjige povzroča številne razprave med pisatelji, kritiki in bralci. Med tem ko puristi štejejo poslušanje za manj vredno od branja, pa imajo pisatelji rajši poslušalce, kot da bi bili brez publike.

Komarjeva opozarja, da moramo za odgovor na vprašanje o razlikah med branjem in poslušanjem najprej ugotoviti dejstvo, da so to dve različni kognitivni dejavnosti, kar je posledica temeljne razlike med govorno in pisno rabo jezika. Govor je linearni proces, ki se dogaja, zapis pa je končni produkt. Pri poslušanju besedilo dojemamo dinamično, med tem ko je pri branju besedilo predstavljeno optično. Človekovo razumevanje govornega besedila zavisi od razumevanja podatkov o intonaciji, ritmu, poudarkih na pomembnih delih besedila, od kakovosti in obsega tona, hitrosti in kakovosti glasu. Bralec ima na razpolago samo ločila in členjenje na odstavke ter poglavja. Pri branju so bralcu dovoljeni lastni sklepi, mnenja in interpretacije, med tem ko tvori predstave o osebah in njihovih glasovih. Pri poslušanju branja pa gre za razmerje v troje, pri čemer je interpret govora tretja stranka in neke vrste posrednik med bralcem in avtorjem. Poslušalci avdio knjig zato nimajo občutka potopitve v zgodbo, namesto tega dobijo že vnaprej pripravljeno zgodbo in osebe. Interpret bi moral, kar se da skladno z natisnjenim besedilom prenesti zgodbo v govor z upoštevanjem vseh možnosti glasovnega sporočanja. S primerjavo dveh angleških romanov v avdio izvedbi z natisnjenim besedilom

Komarjeva ugotavlja, da pri takem prenosu prihaja do precejšnih odmikov od natisnjene besedila. Avdio knjige tako poslušalcem ponujajo spremenjene možnosti srečevanja s pripovednimi osebami in njihovimi posebnostmi. V kolikšni meri poustvarjajo njihov govor skladno z besedilno predlogo? Kako poslušalci doživljajo in razumejo posebnosti govorne predstavitve? Ali imajo enake ali vsaj podobne možnosti za razmišljanje o dogajanju in vsebini kot pri branju in po branju?

Če se na koncu še enkrat vprašamo, kakšne možnosti srečanja z drugim in drugačnimi okoliščinami ustvarjajo linearno branje, pripoved filma in poslušanje zgodb, se zdi nesporno, da pripovedi, ki omogočajo vpogled v največ razsežnosti doživljanja in spodbujajo poglobljeno razmišljanje o ljudeh in njihovih usodah najbolj uspešno zadovoljujejo zanimanje za soljudi, ki nas žene k branju, gledanju in poslušanju literature. Najširšo možnost poglobljenega razmisleka o soljudih in njihovih posebnih okoliščinah omogoča linearno branje, ki ob branju dovoljuje poljubne premore za raznovrstne misli in bralčeve lastne razlage ter tista posebna čustva o pripovednih osebah, ki jih na kratko poimenujemo empatija (Keen 2010). Dosedanje študije linearnega branja kažejo, da spodbuja bralce k najbolj kreativnemu razmisleku, k raznim oblikam empatije, k največji kritičnosti, z zanimanjem za druge in drugačno pa tudi k osebni rasti in odprtosti. Vse to so lastnosti, ki jih mladi danes najbolj potrebujejo. Ta sklep nikakor ne preseneča: že ob iznajdbi tiska ne gre zasluga za korenite spremembe v renesansi večji razpoložljivosti knjig, marveč spremembam v načinih branja, kot jih je omogočalo intimno razmerje z besedilom s poljubnim časom za preiščljanje, za razvoj drugačnih misli in kritičnosti, ko razumevanja ni več omejeval ritem glasnega branja rokopisov. Pripoved filma ponuja oblike znakov in podatkov in s tem spodbuja izbiranje enih ter zanemarjanje drugih glede na lastne izkušnje in zanimanja gledalcev. Z boljšim poznavanjem delovanja zrcalnih nevronov bomo kmalu vedeli več o tem, kako osebnost igralcev vpliva na gledalce, npr. na odzive obraznih mišic brez posredovanja možganov. Takrat bodo bolj razumljive tudi možnosti manipuliranja gledalcev in spodbujanja skrbno nadzorovanih oblik empatije. Pri poslušanju pripovedi pa doživetje v veliki meri zavisi od zmožnosti sledenja govoru, ki terja izjemno občutljivost za govorno oblikovano pripoved. Za razumevanje vseh možnih govornih odtenkov pripovedi bo treba razviti potrebno večjo občutljivost.

Viri

- Marisa Bortolussi in Peter Dixon, 2003: *Psychonarratology*. Cambridge: Cambridge UP.
- Martin Esslin, 1987: *The Field of Drama*. London: Methuen.
- Meta Grosman, 2004: *Zagovor branja. Bralec in književnost v 21. stoletju*. Ljubljana: Sophia.
- Meta Grosman, 2006: *Razsežnosti branja. Za boljšo bralno pismenost*. Ljubljana: Karantanija in Bralna značka.
- Meta Grosman, 2009: Kaj je branje in kakšen je bralec v 21. stoletju. *Otrok in knjiga* 75: 21–34.
- Suzanne Kee, 2010: *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford UP.
- Smiljana Komar, 2006: Listened To Any Good Books Lately? The Prosodic Analysis of Audio Book Narration. *ELOPE* 3/1–2: 86–98.

Vanesa Matajc, 2008: Dva medija, dve besedili. Primerjava literarnega besedila in njegove filmske »adaptacije« z vidikov literarne teorije. *Otrok in knjiga* 73: 46–53.

Christopher Nash, ur., 1994: *Narrative in Culture*. London: Routledge.

Mateja Pezdirc Bartol, 2010: *Najdeni pomeni. Empirične raziskave recepcije literarnega dela*. (Slavistična knjižnica 15) Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije.

Katarina Podbevšek, 2006: *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi*. (Slavistična knjižnica 11) Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije.

Tadeja Zupan Arsov, 2008: »Ofenziva« letečega kovčka, II. del. Ali obstaja film po knjigi? *Otrok in knjiga* 73, 65–69.