

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

OBLIKE GOVORA
OBLIKOVANJE GOVORJENIH BESEDIL

MATEJ SIMIČ

**Zvočne knjige: smernice in priporočila za ustrezno
govorno izvedbo**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2026

OBLIKE GOVORA
OBLIKOVANJE GOVORJENIH BESEDIL

MATEJ SIMIČ

**Zvočne knjige: smernice in priporočila za ustrezno
govorno izvedbo**

Magistrsko delo

Mentorica: doc. dr. Nina Žavbi

Ljubljana, 2026

PODATKI O MAGISTRSKEM DELU

Ime in priimek: Matej Simič

Naslov magistrskega dela: Zvočne knjige: smernice in priporočila za ustrezno govorno izvedbo

Kraj: Ljubljana

Leto: 2026

Število strani: 79

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Program in smer študija: Drugostopenjski magistrski študijski program Oblike govora, smer Oblikovanje govornih besedil

Mentorica: doc. dr. Nina Žavbi

Jezikovni pregled: Erika Kum, mag. prof. slov.

Zahvale

Hvala ...

Mentorici doc. dr. Nini Žavbi, izvrstni profesorici, za neusahljivo potrpežljivost, (digitalno) prilagodljivost in usmeritve pri pisanju magistrskega dela. Velik hvala tudi za čudovita leta študija. Skupaj z izr. prof. dr. Katarino Podbevšek, red. prof. Tomažem Gubenškom in ostalimi je v meni prebudila kar se da agilen glas, ki se uspe prilagoditi mnogoteri govorni situaciji.

Mami, ker mi je skozi šolanje omogočila kar največ, ker je zmeraj stala za mojimi odločitvami in jih podpirala. Hvala za neomajno vzpodbudo.

Pokojnemu očetu, ki me je naučil, česar me ni nihče drug – ceniti življenje. In mi spotoma približal slovenščino ter ljubezen do govora.

Pedru, ker mi je pokazal, da je študij slovenskega govora izjemno uporaben tudi zelo daleč izven meja naše države. Hvala, da prinašaš smeh in mi širiš obzorja.

Mojima dvema govorcema – Zali in Matiji – za jezikovne in druge debate, neštete kave in podporo. Brez vaju ne bi bilo »nas treh«. Hvala pa tudi »onim trem« – Katji, Kaji in Maticu – za smeh in navdih, ki ga dajete s svojim delom.

Hvala tudi nekdanjim sošolcem novinarjem in cimrom. Skupaj smo spoznavali svet odraslih, rastle in se sooblikovali. Hvala, da ste z namero po izboljšanju sveta in kljub tenki rezini kruha še vedno zvesti cehu.

Eriki za lekturo magistrske naloge in Matevžu za prevod povzetka.

Iskrena hvala tudi intervjuvancem, bralcem zvočnih knjig Knjižnice slepih in slabovidnih Minke Skaberne, ki so brez oklevanja ponudili svojo pomoč. Ta naloga je nastajala v Belgiji. Zahvaljujoč močni volji sogovornikov in sodobni tehnologiji sem omejitvam navkljub poglobljene intervjuje lahko opravil po spletu. Hvala tudi Knjižnici za zaupanje in prvo izkušnjo z govorno interpretacijo zvočnih knjig.

Povzetek

Magistrsko delo z naslovom *Zvočne knjige: smernice in priporočila za ustrezno govorno izvedbo* preučuje dožemanje umetniškega govora v zvočnih knjigah z uporabniškega vidika. Na podlagi teoretičnih dognanj o govoru, umetniški besedi in zvočnih umetnostih ter poglobljenih intervjujev sem ugotovil, da je prijetna bralna izkušnja izrazito odvisna od govornih sposobnosti govornega interpreta ter njegovega poznavanja pravorečja in prozodije. Ključ do uspešne pripovedi je pravorečno izvrstna, nevsiljiva, dinamična, vendar nepatetična govorna realizacija, ki ne podvaja namernosti. Le taka omogoča učinkovito semantično in prozodično dekodiranje ter tvorjenje živih miselnih podob.

V nalogi je predmet preučevanja omejen zgolj na bralce iz kategorije slepih in slabovidnih, vendar lahko zaradi specifičnosti zvočnega medija dognanja prenesemo na celotno populacijo. Teoretična in empirična raziskava se odraža v izvirnem prispevku naloge – smernicah in priporočilih za govorno interpretacijo zvočnih knjig. Po mojem vedenju gre za prvo raziskavo v slovenskem prostoru in širše, ki podrobneje preučuje govor v zvočnih knjigah. Ugotovitve kažejo na izjemno zahtevnost dela pripovedovalcev in odpirajo debato o umetniški vrednosti govornega interpreta kot soavtorja zvočne knjige in o zvočni knjigi kot umetniškem delu. Izsledki prav tako nakazujejo na nujnost nadaljnjih interdisciplinarnih raziskav govora v zvočnih knjigah, zlasti zaradi njihove naraščajoče priljubljenosti.

Ključne besede: zvočne knjige, govorni interpret, bralec, prozodija, pravorečje, zvočna umetnost

Abstract

The master's thesis, titled *Audiobooks: Guidelines and Recommendations for Adequate Narration*, explores the perception of artistic speech in audiobooks through a user-focused lens. Drawing on theoretical insights into speech and on empirical data, the study reveals that a captivating listening experience is significantly contingent on the narrator's adeptness in pronunciation and prosody, coupled with refined speaking abilities. The essence of effective narration rests upon pronunciation that is exemplary, subtle, and dynamic without being overly emotive, and refrains from excessive emphasis on intentionality. Such narration facilitates successful semantic and prosodic interpretation, as well as the creation of vivid mental imagery.

While the scope of the thesis is confined to blind and visually impaired readers, the unique characteristics of the audio medium allow for the findings to be applied more broadly to the general population. The research culminates in guidelines and recommendations for audiobook narration. This study stands as the first of its kind in Slovenia and beyond, providing an intricate examination of speech in audiobooks. The findings illuminate the complex nature of narratorial work and provoke a discussion on the artistic merit of the narrator as a co-author of the audiobook. Moreover, they recognise the audiobook itself as a form of artistic expression. Finally, the research underscores the necessity for further interdisciplinary exploration of speech in audiobooks, especially given their burgeoning popularity.

Keywords: audiobooks, narrator, reader, prosody, pronunciation, sound art

Kazalo vsebine

1	Uvod	8
2	Raziskovanje formata zvočne knjige in njena definicija	10
2.1	Definicija zvočne knjige in govornega interpreta.....	10
2.1.1	Zvočna knjiga kot zrcalo tiskane	10
2.1.2	Zvočna knjiga : knjiga	12
2.2	Razvoj zvočne knjige in njen razcvet danes	13
3	Branje s poslušanjem	16
3.1	Zvočna knjiga kot estetsko izkustvo.....	17
3.1.1	Različne modalitete doživljanja tiskane in zvočne knjige.....	17
3.2	Razlika med slišati in poslušati	18
4	Zvočna knjiga, ki prepozna vrednost pripovedovalca	21
4.1	Teorija NITA	21
4.2	Zvočna knjiga je umetniški artefakt	25
4.3	... pripovedovalec je umetnik.....	26
5	Moč pripovedovalčevega glasu	28
5.1	Kaj je govor?	29
5.2	Glasno branje	31
5.3	Umetniški govor	34
6	Igranje s čustvi	37
6.1	Pomembnost čustvenega barvanja govora in računalniške analize vokalnega izraza čustev	37
6.2	Perspektive izražanja čustev	40
6.3	Glas izzove močan čustven odziv	41
7	Kakšne so najboljše zvočne knjige? Analiza nagrajenih del	43
7.1	Kriteriji za ocenjevanje zvočnih knjig Audio Publishers Association (APA).....	43
7.2	Kriteriji za ocenjevanje zvočnih knjig American Library Association	44
7.2.1	Lastnosti nagrajenih zvočnih knjig za otroke in mladostnike	46
8	Praktični del	48
8.1	Metodologija in načrt preučevanja dožemanja govora v zvočnih knjigah.....	48
8.2	Pregled rezultatov	49

8.3	Razprava	59
8.3.1	Razumevanje in vrednost zvočne knjige	59
8.3.2	Govor	61
8.3.3	Meja interpretacije, izražanje čustev	63
8.3.4	Tempo govora, premori in intonacija	64
8.3.5	Drugo	66
8.3.6	Umetniška vrednost	68
9	Zaključek.....	71
9.1	Smernice in priporočila za govorno interpretacijo zvočnih knjig	72
9.2	Ovrednotenje hipoteze in smernice za nadaljnje raziskovanje	73
10	Seznam literature in virov	75

1 Uvod

Zvočne knjige so v zadnjih dveh desetletjih postale pomemben medij posredovanja literature vsesplošni javnosti. Njihova vloga pa je že dalj časa posebej izrazita med slepimi in slabovidnimi, saj je medij zanje eden ključnih načinov dostopa do pisane besede. Po njihovem je vrednost zvočnih knjig povsem primerljiva s tiskanimi knjigami in knjigami v Braillovi pisavi. Tudi pri branju s poslušanjem namreč poteka zahteven proces tvorjenja pomenov, v katerem bralec dekodira semantične in prozodične signale v celostno interpretacijo pripovedi (Tattersall Wallin 436). Kljub temu se takšna bralna izkušnja od izkušnje vidne recepcije besedila bistveno razlikuje. Spodnja izjava razkriva odvisnost bralca zvočnih knjig od pripovedovalčeve izvedbe ter obenem opozarja na njen izjemen vpliv na razumevanje in doživljanje zgodbe.

»Mi, ki ne vidimo, smo na nek način bogatejši zaradi dobrega branja, s slabim pa za marsikaj prikrajšani.«

~ Sabina Dermota, bralka zvočnih knjig
Knjižnice slepih in slabovidnih Minke Skaberne

Govorna interpretacija torej ni zgolj tehnično opravilo 'prevoda' tiska v govor, temveč ključen interpretativni kanal, ki lahko odločilno vpliva na bralčevo izkušnjo branja.¹ Kljub temu je znanstvena obravnava govora v zvočnih knjigah tako v slovenskem kot v mednarodnem prostoru neverjetno skromna. To je še posebej presenetljivo ob dejstvu, da je glas pripovedovalčevo edino orodje. Primerjava teoretičnih izhodišč s področja umetniškega govora, fonetike, retorike in kognitivnega sprejemanja govora je pokazala, da prozodična sredstva nimajo zgolj estetske vloge, temveč so tudi kognitivna in interpretativna orodja. Njihova učinkovita raba omogoča jasnejše razumevanje, večjo angažiranost poslušalca ter bogatejše tvorjenje miselnih predstav.

Na lestvici pomembnosti tesno za prozodijo sledi pravorečna izvrstnost. Pripovedovalec lahko zaradi nje ostane neopazen in tako za bralca ustvari prijetno vzdušje, v katerem bo lahko potonil

¹ V moški slovnični obliki zapisani izrazi, ki se nanašajo na osebe, so uporabljeni kot nevtralni za ženski in moški spol.

v vsebino knjige. Nasprotno pa lahko pravorečne pomanjkljivosti od vsebine odvrnejo bralčevo pozornost in negativno vplivajo na proces ustvarjanja miselnih podob.

»Kakovostna pripoved je tista, ki na pogosto izjemen način povzdigne in razloči izkušnjo poslušanja zvočne knjige od izkušnje branja tiskanih knjig.«²

~ Ian Small, Audiobook.com

Prav ta izjemnost govorne realizacije je hkrati tudi pripovedovalčev največji izziv. Kako naj k njej pristopi, da bo vsebino podal razumljivo in na nikakršni način ne prikrajšal bralca? Kako naj bo razločen, vendar ne suhoparen, ritmično ponavljajoč in zato mehaničen? Dinamičen, vendar glasovno v ozadju? Kako naj besedilo interpretira in vanj 'vloži sebe', hkrati pa se izogiba podvojeni in intenzivirani namernosti? Kje je meja?

Dosedanje, pretežno tuje, znanstvene raziskave o zvočnih knjigah se z govorom v njih skorajda ne ukvarjajo. Njihovo družbeno vlogo raziskujejo pretežno skozi sociološko in antropološko prizmo. Raziskave o govoru, predvsem umetniški besedi, pa ga obravnavajo generično in ga ne preučujejo v kontekstu zvočne knjige z upoštevanjem vseh njenih specifik.

V pričujočem magistrskem delu sem poskušal zapolniti raziskovalno vrzel na presečišču govora, umetniške besede, zvočne umetnosti in pojava zvočnih knjig. V empiričnem delu sem se oddaljil od teoretičnega znanja o govoru in na zvočne knjige pogledal skozi izkušnje njihovih bralk in bralcev. Poglobljeni intervjuji razkrivajo, kako bralci doživljajo glas pripovedovalca, katere značilnosti jim omogočajo ali otežujejo razumevanje besedila ter kaj najbolj prispeva h kakovostni bralni izkušnji. Cilj naloge je bil oblikovati teoretično utemeljene in empirično podprte smernice, ki bodo pripovedovalcem pomagale k jasnejši, učinkovitejši in bralcu bolj prijazni govorni izvedbi.

² Prevedel Matej Simič: »Quality narration is what elevates and distinguishes the audiobook listening experience from the print reading experience, in often extraordinary ways.«

2 Raziskovanje formata zvočne knjige in njena definicija

Raziskovanje zvočnih knjig je v svojih začetkih. Čeprav so zvočne knjige danes vseprisotne in je od pojava prve minilo že več kot sto let, je v primerjavi z drugimi fenomeni to področje relativno neraziskano (Have in Stougaard Pedersen 18).

Preučevanje je vzpodbudil tehnološki napredek na prelomu tisočletja, ko so e-knjige in zvočne knjige, ki so se takrat pogosteje začele pojavljati skupaj z izidi tradicionalnih knjig, preučevali kot fenomen novega formata. Nadaljevalo se je skozi prizmo mediatizacije družbenega prostora, ko je vsesplošno zanimanje ljudi za zvočne knjige potencirano naraščalo. Preučevanje zvočnih knjig in njihove produkcije je v sodobnosti postalo del mnogih znanstvenih področij, denimo psihologije, nevrologije, pedagogike, antropologije, kulturologije in drugih. Našteta področja dajejo med drugim velik poudarek na destigmatizacijo branja zvočne knjige. Raziskave se osredinjajo na dojemanje poslušanja kot branja z ušesi, tega pa enačijo z branjem tradicionalnih knjig (prav tam 18–20).

Raziskovalci so od analiziranja družbenega vpliva zvočnih knjig, tehnične plati njihovega nastanka in vprašanja definiranja polja branja s poslušanjem napredovali do preučevanja umetniške vrednosti zvočnih knjig. Pred manj kot desetletjem je zvočne knjige znanstveno začelo preučevati tudi področje umetnosti, natančneje zvočne umetnosti. Šele pred nekaj leti pa je znanstvena sfera pozornost preusmerila na pripovedovalca in njegovo vlogo v procesu nastajanja zvočnih knjig. Raziskovalci so ga začeli dojemati kot soavtorja knjižnega dela, performerja in stvaritelja umetniškega dela (Sheinberg X–XII).

Različne znanstvene discipline različno definirajo zvočne knjige, zato se bom za potrebe raziskave v nadaljevanju tega magistrskega dela omejil na definicije s področja umetnosti. Tudi te so se z novimi dognanji spreminjale.

2.1 Definicija zvočne knjige in govornega interpreta

2.1.1 Zvočna knjiga kot zrcalo tiskane

Še leta 2016 sta Have in Stougaard Pedersen zvočno knjigo definirali kot »zvočni posnetek knjige profesionalnega bralca (pogosto igralca) ali avtorja«. Poleg tega je zvočna knjiga, kot sugerira ime, tesno prepletena z njenim pisnim virom, tiskano knjigo. Po njenem lahko tiskano

knjigo v zvočni posnetek prenese tudi amater ali pa je ta ustvarjena s sintetičnim glasom (17–8).³ Tudi Rubery je leta 2011 zvočno knjigo definiral kot »kakšnikoli govorni posnetek knjige, publikacije ali drugega tiskanega besedila« (1). Pet let kasneje je definicijo nekoliko zožil na »posnetek dobesedno prebranega besedila, ki je bilo sprva objavljeno v tiskani obliki in ki ga bere en govorec« (prav tam).

Pregled dostopne literature je pokazal, da nekateri avtorji, denimo Roderer in Lucas ter Thoet, poleg izraza zvočna knjiga (ang. *audiobook*, v slovenščini uporabljamo tudi sopomenko zvočnica) vpeljujejo tudi izraz govoreča knjiga (ang. *talkingbook*). Glede na izvlečke pregledane literature se pojma v osnovi nanašata na posnetek glasno prebranega zapisanega besedila, ki ga je prebral profesionalni govorni interpret, in za poslušanje katerega odjemalec potrebuje elektronsko napravo. Temeljna razlika je, da je zvočna knjiga prek komercialnih ponudnikov namenjena vsem javnostim, medtem ko je govoreča knjiga namenjena predvsem bralcem z okvarami vida. Najpogosteje je brezplačno dostopna v specializiranih knjižnicah. V zadnjih letih je pri slednjih v porastu uporaba sintetičnih glasov, medtem ko se pri zvočnih knjigah teh (zaenkrat še) ne uporablja (Roderer in Lucas 1747). Za potrebe magistrskega dela med pojmomoma ne bom razlikoval.

'Pripovedovalec' je v *Gledališkem terminološkem slovarju* v drugem pomenu definiran kot »govorni interpret, navadno proznega besedila« (Humar in drugi). Čeprav ga, kot sledi v nadaljevanju naloge, bralci zvočnih knjig ali avtorji strokovnih besedil pogosto imenujejo govorec ali bralec, bom v nalogi uporabljal termin pripovedovalec ali govorni interpret.

³ Ker se bom na to raziskavo v nadaljevanju še skliceval, tukaj povzamem njeno metodologijo. Iz ene najboljšežnejših sodobnih raziskav s področja zvočnih knjig sta avtorici izključili zvočne knjige amaterskih pripovedovalcev, tiste ustvarjene izključno za zvočni format ter zvočne posnetke ostalih pisanih besedil, denimo novičarskih. Čeprav sta avtorici zvočne knjige prepoznali kot sredstvo, ki mu popularnost izrazito raste, sta iz raziskave izključili zvočne knjige kot sredstvo za pomoč pri učenju. Raje sta se osredotočili na širši in bolj priljubljen žanr fiktivnih knjig (prav tam).

2.1.2 Zvočna knjiga : knjiga

Nekateri zvočne knjige kljub jasno opredeljenim definicijam še vedno izključujejo iz kategorije knjiga. Tattersall Wallin je v svojem članku večkrat govorila o treh različnih sferah knjige, na katere je mediatizacija vplivala. Z njimi je poskušala utemeljiti enačaj med zvočnimi in tiskanimi knjigami. Te sfere so: oblika (format), čut in vsebina.

Tiskane knjige so tradicionalno razumljene kot fizični predmeti, s platnicami in papirnatimi stranmi. Z njihovim številom merimo dolžino knjige. Povsem nasprotno zvočne knjige, ki jih poznamo danes, sploh nimajo fizične oblike, saj obstajajo v virtualnem okolju. Poleg tega se njihova dolžina ne meri v straneh, temveč v minutah ali, redkeje, v odstotkih. Oblika zvočne in tiskane knjige tako ne pojasni sorodnosti. Četudi bi bila ta sfera primerljiva, bi imeli težavo z definicijo, kako dolgo mora biti besedilo, da ga razumemo kot knjiga (Tattersall Wallin 440–2).

Beremo lahko z uporabo treh čutil. Za branje tiskanih knjig in e-knjig uporabljamo vid, knjige v Braillovi pisavi tipamo, zvočne knjige poslušamo. Avtorica je ločevanje knjig od ne-knjig glede na uporabo čutov ovrgla v začetni fazi. Odločitev je ponazorila z naslednjim primerom: tiskana knjiga ne bi bila definirana kot knjiga, če bi njeno sporočilo do naslovnika prihajalo prek osebe, ki bi knjigo glasno brala (prav tam).

Tattersall Wallin je tako menila, da je vsebina edina sfera, ki je primerljiva v vseh oblikah iste knjige. Zvočna knjiga ima enak naslov kot tiskana ali e-knjiga. Na poglavja je razdeljena na enak način, prav tako je enaka linearnost besedila. Vsebino je opredelila kot glavno lastnost knjige, ki jo naredi knjigo. Bralec bo do enake vsebine dostopal z branjem tiskane knjige ali e-knjige, tipanjem knjige v Braillovi pisavi ali poslušanjem zvočne knjige (prav tam).

Kljub temu pa ne moremo mimo dodatnega vidika, ki ga ponuja zvočna knjiga in ki lahko vpliva na spremembo vsebine – domena zvočnosti (prav tam). Sem spada način interpretacije, torej uporaba prozodičnih sredstev, in dodajanje zvočnih elementov v postprodukciji. Kot bom natančneje pojasnil v nadaljevanju, daje to polje pripovedovalcu možnost modifikacije vsebine.

2.2 Razvoj zvočne knjige in njen razcvet danes

Podobno kot tradicionalna tiskana knjiga, ki se je pojavila z Gutenbergovo iznajdbo tiskalnega stroja leta 1455, je tudi namen zvočne knjige distribucija standardizirane vsebine anonimiziranim javnostim. Hkrati pa je to postal mobilni medij, prilagojen posameznikovim potrebam in individualiziranemu konzumiranju (Have in Stougaard Pedersen 15).

Pojav zvočne knjige je stranski produkt vsesplošne mediatizacije družbenega prostora. Thomas Edison je leta 1877 iznašel fonogram, ki je omogočal prostorsko in časovno ločeno komunikacijo med virom in naslovnikom. Možnost snemanja govorne besede je tako omogočila tehnološki razvoj zvočne knjige (Rubery 1). Te so sodobna oblika več sto let stare prakse glasnega branja knjig, ki izhaja iz tradicije pripovedovanja zgodb. Cavallo in Chartier sta pojasnila, da je pripovedovanje predhodnik pisanega jezika (nav. po Tattersall Wallin 438). Zgodovinar, ki raziskuje branje in bralne navade, Rober Darnton je dejal, da so bile knjige skozi zgodovino gotovo večkrat slišane kot videne (nav. po Tattersall Wallin 438).

Zvočni posnetki, starejši od leta 1914, v večini niso ohranjeni. Kot sta navedli Have in Stougaard Pedersen, romani niso bili preneseni v zvočno obliko vse do leta 1930, ko so se začeli pojavljati v Veliki Britaniji in Združenih državah Amerike. Primarni medij za poslušanje predhodnikov zvočnih knjig so bile vinilne plošče, po letu 1970 pa so jih zamenjale kasete. V povezavi z njimi se je začel uporabljati pojem zvočne knjige. S pojavom prenosnih predvajalnikov (ang. *walkman*) in radijev v avtomobilih so postale kasete najpriljubljenejši medij 70. let. V naslednjem desetletju so jih nadomestile zgoščenke, od leta 2002 naprej pa je zvočne knjige mogoče poslušati v formatu MP3 (prav tam). Z razvojem medija za shranjevanje zvočnih posnetkov se je razvijala tudi strojna oprema zvočnih knjig. Če je Tolstojeva *Vojna in mir* nekdanj potrebovala za 119 vinilnih plošč, 45 kaset ali 50 zgoščenk prostora, so danes zvočne knjige postale breztežen medij (prav tam). Kljub temu pa MP3 format sprva ni bil priljubljen, saj strojna oprema, ki je omogočala poslušanje v tem formatu, ni bila prenosljiva. To kaže, da razvoj zvočnih knjig ni (bil) odvisen le od razvoja zvočnega formata, temveč tudi od tehnološkega napredka. Zgoščenke so za najbolj priljubljen medij veljale več kot 20 let (prav tam 439).

Četrta revolucija v svetu zvočnih knjig je bila leta 2010, ko jih je bilo prvokrat mogoče prenesti s svetovnega spleta. To je omogočilo njihov prenos na digitalne predvajalnike ali mobilne

telefone, ki so lahko tekmovali s prenosnimi predvajalniki. Povzročili so naslednji veliki preporod – vznikanje ponudnikov zvočnih pretočnih vsebin, ki te ponujajo v zameno za plačilo mesečne naročnine. Zvočne knjige so tako s pomočjo tehnološkega napredka in preko potrošniškega družbenega sistema našle pot do širokih publik (prav tam 440).

Preobrat od pisane besede h govornemu je dal (so)avtorjem zvočnih knjig nove možnosti za ustvarjanje pomenov. Govorne sposobnosti interpreta in odmerik prozodičnih sredstev, denimo intonacije, pomembno vplivajo na bralčevo doživljanje zgodbe, čustev in razumevanje besedila. Zvočnost je knjigam dodala novo polje za ustvarjanje pomenov. Pomembno pri tem je zavedanje, da so nove kreativne možnosti kot orodje za serviranje pomenov na voljo zgolj (so)avtorjem zvočnih knjig, medtem ko jih njihovi bralci večinoma ne morejo nadzorovati. Slog interpretacije je zamrznjen v času in odjemalcem dostavljen v prvotno posneti obliki, na katero sami nimajo vpliva. Razvoj modernih tehnologij jim je delno omogočil le nadzor hitrosti branja zvočnih knjig, kar je edini vidik nadzora (prav tam 435). Nastopajoči glas, ki v ušesih bralca pripoveduje zgodbo, daje vtis prisotnosti, intimnosti in družabnosti. Raziskovalci so predvidevali, da priljubljenost zvočnih knjig ne raste zgolj zaradi vsebine, ki jo podajajo, temveč tudi zaradi parasocialnega občutka neosamljenosti. Zvočne knjige so razumeli kot nadomestek komunikacije iz oči v oči in poslušanja glasnega branja, sta menila Horton in Wohl (nav. po Have in Stougaard Pedersen 49).

Zvočne knjige so najhitreje rastoč format v založniški industriji, ki bo v naslednjih desetletjih prevladal, kažejo izsledki raziskave mednarodnega analitičnega urada WordsRated, ki preučuje bralne navade ljudi. V raziskavi, objavljeni junija 2023, so ugotovili, da je bil svetovni trg zvočnih knjig vreden več kot 5,3 milijarde ameriških dolarjev. Projekcije še kažejo, da bo trg do leta 2030 dosegel 35 milijard ameriških dolarjev, medtem ko bo celotni založniški trg istega leta vreden okrog 164 milijard ameriških dolarjev. Istega leta naj bi zvočne knjige predstavljale približno 21 odstotkov prihodkov založništva na svetovni ravni (Curcic).

Združene države Amerike so največji trg z zvočnimi knjigami, sledi jim Kitajska, na tretjem mestu so evropske države. V Evropi je trg je vreden 850 milijonov ameriških dolarjev in naj bi se vsako leto do 2025 povečal za okrog 18 odstotkov. Največji delež, približno 32 odstotkov vsega trga, nadzoruje Nemčija, medtem ko so zvočne knjige najpopularnejše v nordijskih državah. Tudi podatki o poslušnosti kažejo na potencirano rast priljubljenosti zvočnih knjig.

V letu 2021 je 23 odstotkov Američanov poslušalo vsaj eno zvočno knjigo, kar je za 15 odstotkov več kot leto prej. Izsledki raziskave kažejo še, da ameriške ženske za približno 14 odstotkov pogosteje poslušajo zvočne knjige kot moški. V zadnjih 10 letih se je število odraslih Američanov, ki redno poslušajo zvočne knjige, več kot podvojilo. Najzvestejši poslušalci pa so glede na relativni delež v celotni populaciji Afroameričani (26 odstotkov) (prav tam).

Kratek zgodovinski pregled razvoja zvočnih knjig je nakazal na nova, še povsem neraziskana področja zvočne umetnosti in njihov vpliv na oblikovanje pomenov. V magistrski nalogi bom zato poskušal raziskati, kakšen je najbolj univerzalen oziroma želen način govorne realizacije v slovenskem prostoru. Že groba opredelitev pojmov, povezanih z branjem, pripovedovanjem, produkcijo zvočnih knjig, in povzetek njihovega zgodovinskega razvoja sta ovrгла idejo o tem, da je branje zvočnih knjig manjvredno od branja tiskanih. V naslednjem poglavju podrobneje o tem, zakaj je branje s poslušanjem pravzaprav miselno zahtevnejše.

3 Branje s poslušanjem

Branje zvočnih knjig je bilo skozi zgodovino stigmatizirano. Pridobilo je negativen sloves. Sprva je bilo dojeta le kot pomoč pri učenju ljudi z motnjo v duševnem razvoju. Nato so se v družbi pojavili očitki, da takšno branje vzpodbuja nedelo. Dobilo je negativen prizvok in ni bilo razumljeno kot branje v dejanskem pomenu besede (Have in Stougaard Pedersen 34). Še pred nekaj leti je bilo branje razumljeno kot proces dekodiranja zapisanega besedila z očmi. Veljalo je, da je branje aktivnost, ki se izvaja v samoti in tišini. Nekdo, ki si je pri branju pomagal s sledenjem prsta ali naglas izgovarjal besede, je bil manjvreden, saj da ni imel 'sposobnosti' tihega razumevanja besedila. Takšna percepcija branja je postala z razvojem tehnologije in pojavom novih formatov, denimo elektronskih in zvočnih knjig, omejena, sta zapisala Cavallo in Chartier (nav. po Tattersall Wallin 435).

Tattersall Wallin, Rubery ter Have in Stougaard Pedersen so bili eni prvih, ki so poudarili, da je branje praksa, med katero ves čas trajanja teče proces ustvarjanja pomena. Ta obsega tako množico fizičnih in psihičnih naporov kot tudi materialna orodja in artefakte, ki nosijo besedilo. Preko novega razumevanja branja so prišli do spoznanja, da je branje z ušesi mogoče. Zvok je pri branju zvočnih knjig enako pomemben kot vid pri branju tiskanih. Še več, dejali so, da ima tip pri ljudeh z okvaro vida, ki znajo brati Braillovo pisavo, enak pomen kot vid pri videčih. Oblikovali so koncepte branja glede na čute, ki jih bralec pri tem uporablja: branje z gledanjem, branje s poslušanjem in branje s tipanjem. Ob tem so izpostavili, da obstajajo tudi hibridni načini branja – denimo branje z gledanjem in poslušanjem, ko bralec besedilo posluša in krati sledi zapisanemu (prav tam 436).

Skozi to prizmo so kot branje razumeli vrsto bralnih aktivnosti, s katerimi oseba ustvarja pomen iz besedila v najrazličnejših oblikah. Zavrnilo so klasično enoumno definicijo branja kot procesa, pri katerem deluje le en čut v odnosu do fizičnega besedila. V tem oziru so branje zvočnih knjig razumeli kot obliko bralne prakse, uporabnika kot bralca, ki iz besedila ustvarja pomen, in pripovedovalca kot (so)avtorja knjige (prav tam 433). V magistrskem delu bom to terminologijo uporabljal tudi sam.

3.1 Zvočna knjiga kot estetsko izkustvo

Have in Stougaard Pedersen poslušanje v splošnem razumeta kot edinstveno estetsko izkušnjo, ki jo sooblikuje množica senzoričnih dražljajev. Opisali sta ga kot »intersenzorično obliko branja v odvisnosti od pozornosti, prisotnosti, časa in prostora«. Dejali sta, da poslušalčeva izkušnja zvočne knjige vključuje različne čutne vnose iz okolice – sestavljena je iz izmeničnih vizualnih in tipnih vnosov ter obogatena z zunanjimi zvoki. Branje zvočne knjige zato kategorizirata kot veččutno izkušnjo, na katero vplivajo estetske lastnosti in slogi več medijev. To prakso razumeta kot večestetski dogodek (Have in Stougaard Pedersen 14–5).

Če govorna interpretacija jasno podaja notranjo logiko besedila in oži polje interpretacije, ga večestetskost širi. Različni senzorični dražljaji (denimo zvoki, svetloba, toplota, tip) namreč prispevajo k ustvarjanju multimodalne estetike in sooblikujejo izkušnjo branja zvočne knjige. Zlitje dražljajev iz okolja in hkratnega poslušanja govorne interpretacije ustvari veččutni trenutek (prav tam).

3.1.1 Različne modalitete doživljanja tiskane in zvočne knjige

Have in Stougaard Pedersen sta se pri razlagi večplastnega razumevanja knjig naslonili na raziskave Elleströma, ki je zasnoval štiri modalnosti, za katere meni, da so »bistveni temelji vseh medijev«.

Prva je **materialna modalnost**, ki predstavlja telesni vmesnik medija, kjer se čuti srečajo z materialnim. Pri tiskani knjigi to pomeni črke, natisnjene na papir, pri zvočni knjigi pa zvočne valove tehnološko posredovanega govora govorca, ki na glas bere besedilo. Druga je **senzorična modalnost**, ki zajema fizično in mentalno zaznavanje vmesnika medija skozi čute. Branje tiskane knjige poteka delno prek vida in delno prek tipa, ko se dotikamo strani, pri zvočni knjigi pa vključuje poslušanje, tipno izkušnjo nošenja slušalk, premikanje bralca v prostoru ter vidne dražljaje iz okolice. Tretja je **prostorsko-časovna modalnost**, ki se nanaša na strukturiranje čutne zaznave prostora in časa, manifestirano v materialnem vmesniku. Pri tiskani knjigi je to odvisno od kognitivnih sposobnosti bralca, ki si predstavlja čas in prostor zgodbe, pri čemer čas nastopa dvojno – kot dejanski čas branja in namišljeni čas zgodbe; ob tem je Elleström opozaril, da lahko zvoki iz okolice vplivajo na razumevanje besedila. Pri zvočni knjigi je kognitivni proces razumevanja vsebine podoben kot pri tiskani, a otežen:

zahtevnejšim pripovednim strukturam je težje slediti zaradi minljivosti zvočnega medija, namišljeni prostor dogajanja motijo senzorični dražljaji iz okolice, poleg tega pa je razumevanje odvisno od stilističnih odločitev govorca. Četrta je **semiotična modalnost**, ki se nanaša na ustvarjanje pomena z različnimi načini dojetanja in interpretacije znakov. Pri tiskani knjigi to pomeni prepoznavanje različnih likov, njihovih razpoloženj in odnosov med njimi, pri zvočni knjigi pa razumevanje performativnega branja kot odločilnega za tvorjenje pomena (nav. po Have in Stougaard Pedersen 20–9).

Avtorici sta menili, da je izkustvo branja zvočne knjige težko opisati z modelom štirih modalnosti. Senzorična, prostorsko-časovna in semiotična modalnost se namreč ne zgolj prepletajo, temveč medij tudi nenehno sooblikujejo in spreminjajo. Po njunem ima najpomembnejši vpliv na razumevanje sporočila dojetanje medsebojne odvisnosti dejanskega in namišljenega prostora. Kot primer sta navedli branje zvočne knjige na vlaku na poti v službo. »Mimoidoča pokrajina ustvarja tretji prostor na preseku namišljenega in dejanskega. V nekem smislu čutni oziroma medčutni ali večmodalni značaj zvočne knjige izpodbija odnos med prostorsko-časovno in semiotično modalnostjo (prav tam 26).«

Razlaga modela modalnosti je avtorici privedla do dveh bistvenih zaključkov: prvič, izkušnja branja zvočne knjige se v vseh pogledih razlikuje od branja tiskane knjige, z izjemo semiotičnosti, in drugič, branje tiskane knjige zahteva spretnosti, ki se jih običajno naučimo v šoli in ki se zelo razlikujejo od tistih, potrebnih za razumevanje govornega jezika. Interakcija modalnosti lahko pomeni, da sprejemanje istega besedila v dveh različnih oblikah (tiskana in zvočna knjiga) ne daje enake bralne izkušnje. Dojetanje likov ali bistva zgodbe je lahko zaradi senzoričnih in prostorsko-časovnih specifik, pa tudi zaradi uporabe prozodičnih sredstev, različno.

3.2 Razlika med slišati in poslušati

Osnovni predpogoj za branje zvočnih knjig je na anatomsko-fiziološki ravni zdrav slušni aparat, torej sposobnost zavedanja, prepoznavanja in interpretacije zvokov iz okolice. Kljub temu pa je Tattersall Wallin menila, da moramo razlikovati med širšim konceptom slišanja in bolj specifično aktivnostjo poslušanja. Preprosto slišati ne zadostuje za branje zvočnih knjig. Potreben je postopek ustvarjanja pomena, kar zahteva bralčevo aktivno poslušanje (436).

Francoski filmolog in skladatelj eksperimentalne glasbe Michael Chion je zato oblikoval tri modele poslušanja – vzročno, semantično in selektivno.

Vzročno poslušanje je najpogostejša oblika poslušanja, pri kateri zbiramo informacije o vzroku in izvoru zvoka. Te niso nujno zelo točne in zanesljive, temveč delujejo kot podporni sistem drugim vrstam poslušanja in ostalim čutom (Chion 22–4). V primerih, ko je izvor znan, je lahko zvok nosilec dodatnih informacij. Denimo zvok, ki ga oddaja aluminijast sod, ko po njem udarimo, nosi informacijo o njegovi polnosti ali praznosti. Z zvokom neznanega izvora pa lahko na podlagi predznanja in izkušenj ocenimo denimo, kaj bi ga lahko proizvajalo (npr. ponavljajoč ritem kaže na nekaj mehničnega), kako daleč je zvok (npr. stopnjujoča/upadajoča glasnost kaže na bližajoč/oddaljujoč se predmet) in ali predstavlja nevarnost (npr. nežen zvok kaže nenevarne okoliščine). V tovrstnih razmerah smo ljudje najpogosteje zmožni prepoznati posamezne kategorije – je zvok človeškega, mehanskega ali živalskega izvora (prav tam). **Semantično oz. pomensko poslušanje** vključuje osmišljanje govornega jezika. Osredinja se na dekodiranje pomenov besed in drugih kodov (npr. Morsejeva abeceda), ki so v družbi v naprej dogovorjeni. Po Chionu je zvokovna podstat povedanega zanemarljiva (prav tam 25). **Selektivno poslušanje** je novo, še relativno neraziskano, vendar izredno plodno področje znanosti, ki ga je sredi 20. stoletja odkril francoski skladatelj in teoretik Pierre Schaeffer (Chion 26). Ta način poslušanja v ospredje postavlja lastnost zvoka, neodvisno od njegovega vzroka in pomena. Predmet preučevanja je zvok, brez njegove osrednje funkcije, prenašanja golega pomena. Poslušalce vzpodbuja, da se ukvarjajo s fizičnimi značilnostmi besed (prozodična sredstva), ne da bi jih povezovali z njihovimi dejanskimi pomeni. Schaeffer je dejal, da je ta pristop še posebej pomemben v kontekstu zvočne umetnosti, saj omogoča manipulacijo pomenov, kar je osrednjega pomena za umetniški izraz (Schaeffer 212–4).

Pri branju zvočnih knjig hkrati uporabljamo vse tri vrste poslušanja za dekodiranje pomenov. Za preučevanje branja zvočnih knjig je pomembno razumeti, kako vplivajo na razumevanje sporočila in kako ga lahko sooblikujejo. Tattersall Wallin je branje s poslušanjem razumela kot posebno, bolj zapleteno obliko semantičnega poslušanja, saj je v njegovem bistvu ustvarjanje pomena iz govornega jezika, ki temelji na zapisanem besedilu. Menila je, da je tovrstno semantično poslušanje drugačno od poslušanja vsakodnevnih pogovorov. Razlog je našla v večji strukturiranosti zapisanega besedila. Poleg tega uporablja bolj zapleten jezik in vpeljuje zahtevnejše skladijske strukture (436). Zelo pomembna sta tudi vzročno in selektivno

poslušanje, saj pridemo preko njiju do t. i. sekundarnih informacij. Tattersall Wallin je kot primer tovrstnih informacij našela identificiranje in kategoriziranje zvokov, ki jih ustvarjajo ljudje, živalske vrste ali predmeti. Poleg tega je predvsem selektivno poslušanje za bralce zvočnih knjig pomembno pri prepoznavanju pripovedovalčevega glasu. Ta sposobnost je pomembna predvsem za razpoznavanje likov v zvočnih knjigah, posnetih v modernejših produkcijah, kjer nastopa več (so)avtorjev ali ko en sam svoj glas prilagaja več likom (prav tam 437).

Glede na teoretične nastavke lahko sklenem, da je interpretacija pomenov pri semantičnem poslušanju edinstvena, medtem ko vzročno in selektivno poslušanje ta prostor odpirata. Ta plast govora daje (so)avtorju priložnost za modifikacijo pomena sporočila.

4 Zvočna knjiga, ki prepozna vrednost pripovedovalca

Eno osrednjih vprašanj, ki me je privedlo do raziskovanja zvočnih knjig, je bilo, ali so zvočne knjige umetnostna dela, pripovedovalci pa posledično umetniki. Še več, ali lahko o pripovedovalcih govorimo kot o (so)avtorjih (zvočne) knjige? Ima ustvarjanje pomenov na zvočni ravni dovolj veliko težo za pripisovanje teh zaslug? Raziskovanje zvočne umetnosti je izredno subtilno in mestoma sega na področje filozofije. Kakšna je vrednost govornega interpreta, bom poskušal razložiti s pomočjo filozofske teorije NITA in dognanji Davida Sheinberga.

Britanski filozof umetnosti je v svoji doktorski disertaciji z naslovom *Audiobooks as Artworks: A Framework for Analysis & Appreciation* leta 2017 začrtal nove smernice preučevanja zvočnih knjig. Ker je glede na pregledano in dostopno literaturo na tem področju pionir in drugih znanstvenih razprav o tem ni, se bom na naslednjih straneh skliceval pretežno nanj. Meni, da bi morale biti zvočne knjige prepoznane kot **unikatne zvočne uprizoritve** (ang. *Audio Performance* – AP): »Pravzaprav jih ne bi smeli obravnavati zgolj kot zvočno posneta pisna besedila – ki so preprosto prenesena s tiskane strani v snemalno napravo –, temveč bi jih morali dojemati kot del posebne umetniške zvrsti« (61).

Čeprav so najbolj prepoznaven artefakt AP, niso edina oblika zvočne uprizoritve. Sheinberg zato meni, da zvočne knjige spadajo v podkategorijo AP, ki jo je imenoval subinstitucionalna kategorija AP (prav tam).

4.1 Teorija NITA

Svoje razumevanje zvočnih knjig kot umetniških institucij in umetniških del estetske vrednosti je temeljil na zapleteni teoriji NITA. *New Institutional Theory of Art* določa štiri sheme oz. kontekste, s pomočjo katerih lahko določamo, kaj je umetniško delo in kaj ni. Hkrati predstavlja način, kako določiti estetsko vrednost umetniškega dela. Teorija NITA je delo Davida Gravesa, profesorja filozofije z Univerze v Tel Avivu, in temelji na teorijah iz 60. let (prav tam). To obdobje je v zgodovini umetnosti poznano po tem, da kot umetnost razume malodane vse. Prvi je o umetniški vrednosti artefakta začel razmišljati filozof in umetniški kritik, ki je postal eden najvplivnejših filozofov estetike, Arthur C. Danto. Leta 1964 je v Stable Gallery sredi Manhattna v New Yorku opazoval zloglasne kopije komercialne embalaže Brillo (*Brillo Box*)

avtorja Andyja Warhola. Čeprav je za njihovo stvaritvijo stala ideja o umetnosti, ki posnema vsakdanje življenje, so škatle odprle vprašanje o prepoznavanju in vrednotenju artefaktov kot umetniških (Danto 144–45).

Danto je zmotila enakost med embalažo, ki jo je podjetje uporabljalo za dostavo svojih izdelkov iz tovarne na trgovske police, in embalažo, ki je bila v muzeju razstavljena kot umetnina. Kot je sam pojasnil, ga je zanimalo, kaj ločuje umetnost od stvarnosti (prav tam). Danto je svoja razmišljanja strnil v ikoničnem eseju 'The Artworld', ki je pomembno vplival na razvoj NITE. Trdil je, da estetske značilnosti artefakta ne definirajo kot umetnost, temveč da morajo biti te najdene drugje. Koncept Artworld je pojasnil kot »videti nekaj kot umetnost zahteva nekaj, česar oko ne more zaznati – vzdušje umetniške teorije, poznavanje zgodovine umetnosti: **umetniški svet**«. Poenostavljeno, Danto umetniška dela definira v kontekstu Artworlda, čeprav nikjer ne pojasni, kaj je tisto, zaradi česar jih lahko imenujemo umetnost. Izpostavil je le, da je presojanje umetniških del s stališča estetike kategorična napaka (Sheinberg 13).

Njegovo teorijo je v 70. letih nadgradil George Dickie. Dantovega eseja ni razumel kot definicijo umetnosti, temveč je koncept Artworld označil za provokativen korak v pravo smer na poti do odkritja definicije. Dickie je trdil, da je umetniško delo artefakt in skupek vidikov, ki ima status kandidata za vrednotenje s strani neke osebe ali družbene institucije. V nasprotju z Dantom je namreč pojem Artworld dojemal kot **kulturno ustanovo**. Torej nekaj, kar je ustvaril človek in kar deluje v skladu z vrednotami in normami neke družbe. Dejal je, da so vse kulturne ustanove neke družbe, ki na piedestal postavljajo kakršenkoli artefakt, ustvarjene v skladu s posameznikovo lastno percepcijo in percepcijo njega kot kolektivnega člana kultivirane družbe. Tako kot Danto tudi Dickie ni nikjer opredelil, kaj umetniško delo sploh je (nav. po Sheinberg 12–6). Graves je najzgodnejšo različico Dickijeve teorije ponazoril na primeru tekačev. Primerjal je dano sposobnost hitrega teka neke osebe (t. i. bruto dejstvo) z uprizoritvijo sposobnosti hitrega teka, ki prinaša medaljo na olimpijskih igrah (t. i. institucionalno dejstvo). Oba primera obravnavata popolnoma enako materijo, kljub temu pa je njuna vrednost povsem drugačna (Graves 23).

Danto in Dickie sta spoznala, da je koncept Artworld okvir, ki sam zase določa in pojasnjuje, kaj spada vanj – je torej umetniško delo – in kaj ne. Pomemben uvid je, da to ni fizični prostor – denimo galerija, muzej ali gledališče –, marveč gre za abstraktno polje, ki vzpostavlja posebno

umetniško prakso. To je ustvarjalni proces, skozi katerega nastajajo umetniška dela (Sheinberg 17).

Kljub temu je bila Dickijeva institucionalna teorija močno kritizirana. Mnogi so mu očitali, da se zdi teorija, ki pravzaprav definira vse, kar je umetnost, omejujoča, elitistična in neprimerna za uveljavitev na vsako obstoječe umetniško delo (prav tam 19). V naslednjih letih je tako napisal štiri različice teorije, najboljšežnejšo prenovalo pa je ta doživela leta 1984. Osrednja ideja teorije je ostal odmik od presojanja, kaj je umetnost glede na estetsko podobo artefakta. Zavezan je ostal oblikovanju proceduralne teorije umetnosti. Graves je Dickijevo teorijo povzel tako: »Umetnost je mogoče razumeti kot skupek medsebojno povezanih vlog, ki jih urejajo nekonvencionalna in konvencionalna pravila.« Teorija predlaga skupino petih vlog, ki so medsebojno odvisne, te pa definirajo umetnost (prav tam 21–5).

Graves, Dickijev študent, je začel teorijo NITA razvijati leta 1994 in jo objavil leta 2010. Prepričan je bil, da lahko združi in nadgradi Dantov in Dickijev pogled na umetnost. Graves je umetnost definiral kot:

kulturno ustanovo [...] z zahtevnimi sistemi pravil, ki opredeljujejo in urejajo njene prakse, tj. prakse umetnosti. Nova institucionalna teorija obravnava te sisteme pravil kot sisteme konstitutivne narave, kar pomeni, da same ustvarjajo prakse, ki jih upravljajo. [...] [Te] določajo cilje, sredstva, vloge in izdelke prakse. Pravila nam povedo, kaj šteje. Sistemi pravil opredeljujejo cilje različnih umetniških praks, [...] določajo sredstva za doseg te ciljev. [...] Vsa umetniška dela se razumejo samo znotraj delovanja njihovih konstitutivnih praks. (nav. po Sheinberg 25–7)

Svojo teorijo je pojasnil na primeru Mona Lise Leonarda da Vincija. To delo je prepoznano kot eno največjih umetniških del zahodne umetnosti. To ni le institucionalno dejstvo, temveč dejstvo, ki mu lahko slepo zaupamo. Teorija NITA razlaga, da lahko sliko na edini ustrezn način dojamemo, če jo opazujemo »skozi specifično atmosfero in s prevzemanjem perspektive italijanskega iskalca umetnosti iz 15. stoletja«. Kot je dejal Graves, lahko samo z ustreznim kontekstom doživimo estetsko izkušnjo slike, sicer naše opazovanje ostane na ravni opazovanja bruto faktov (prav tam).

Če povzamem, Gravesov koncept predpostavlja, da Artworld določa, kaj je umetnost, kaj je umetniško delo, kdo je umetnik in kdo so njegova občinstva.

Dejal je, da artefakt spada v **umetniški svet** le, če je njen namen predstaviti umetniška dela občinstvu znotraj tega sistema. Na primer, razstava v galeriji je del Artworlda, ker je namenjena predstavitvi umetniških del javnosti, ki deluje znotraj tega kulturnega okvira. Artefakt je opredelil kot **umetniško delo** le, če ga je ustvaril umetnik in je namenjen občinstvu Artworlda. To pomeni, da je status umetniškega dela odvisen tako od ustvarjalca kot od konteksta njegove predstavitve. Nadalje, osebo kot **umetnika** opredeli le, če ta z zavestnim razumevanjem sodeluje pri ustvarjanju umetniškega dela, ki bo predstavljeno občinstvu Artworlda. S tem Graves izpostavlja pomen namere in zavedanja ustvarjalca o svojem delu in njegovem mestu v umetniškem svetu. In zadnje, skupina ljudi je **občinstvo** Artworlda samo, če so njeni člani vsaj do neke mere pripravljeni razumeti umetniško delo. To pomeni, da občinstvo ni le naključna množica, temveč skupina z določenimi kulturnimi predispozicijami in zanimanjem za umetnost (Graves 44–5).

Gravesova teorija je pritegnila veliko zanimanja, ker definira umetnost ne le po lastnostih dela, temveč po celotnem ekosistemu odnosov med ustvarjalcem, delom, kontekstom in občinstvom. To pomeni, da nekaj postane umetnost šele, ko obstaja ustrezna interakcija med temi štirimi elementi. Kritiki teorij so ji očitali odvisnost statusa umetniškega dela od institucij in kulturnih norm, s čimer lahko izključuje alternativne artefakte, ki nastanejo zunaj uradnih umetniških krogov – denimo ulična umetnost.

Graves je pokazal, da občnih kriterijev za umetnost ni mogoče definirati. Dojemanje nečesa kot umetniškega artefakta je odvisno predvsem od posameznikovega razumevanja stvarnosti. Menim, da to najboljše razloži krhkost umetnosti kot družbenega instituta, pretežno zaničljivega odnosa do nje in pogosto tudi brezbržnosti.

4.2 Zvočna knjiga je umetniški artefakt ...

Sheinberg je štiri točke teorije NITA prilagodil za zvočne knjige in skozi njih oblikoval umetniško institucijo – unikatne zvočne uprizoritve oz. AP (Sheinberg 60). Tako kot Graves je tudi Sheinberg določil štiri smernice, ki določajo, kaj in kdo spada v ta podsistem Artworlda.

Po njegovem je zvočna uprizoritev del umetniškega sveta le, če gre za prakso, ki vključuje snemanje pisanega besedila z namenom, da nastane izključno slušno usmerjeno umetniško delo, namenjeno posebni publiki, ki zna in želi uživati v AP. Pisano besedilo postane umetniško delo AP, če ga je izvajalec posnel izključno za slušni format in ga v tej zvočni obliki predstavil občinstvom AP znotraj sistema Artworld. Sheinberg je menil, da je pripovedovalec ustvarjalec, ki z zavestnim razumevanjem sodeluje pri ustvarjanju in predstavitvi umetniškega dela AP pred občinstvi. Ta pa so del umetniškega sveta, če so pripravljena sprejeti odgovornost za razumevanje zvočno posnetega besedila kot umetniškega dela AP. To vključuje pričakovanje, da bo občinstvo imelo določeno predhodno znanje za ustrezno estetsko presojo (prav tam).

Medtem ko Graves ni opredelil posebnih estetskih kriterijev, je Sheinberg definiral tri kriterije AP, po katerih je mogoče presoditi, ali je unikatna zvočna uprizoritev, v tem primeru zvočna knjiga, estetsko dobra in zadovoljiva:

1. Ovrednotiti izvedbo danega artefakta kot umetniškega dela samega po sebi.
2. Ob upoštevanju notranje logike medija ovrednotiti lastno posebno naravo artefakta kot zvočno predstavo.
3. Preučiti edinstveno notranjo logiko, ki živi v izvornem besedilu, in najti način, na katerega naj bi bilo besedilo izvedeno.⁴ Sledi vrednotenje notranje logike zvočne uprizoritve besedila in primerjava z notranjo logiko izvirnega besedila (prav tam 62).

Sheinbergov pristop torej ne obravnava zvočnih knjig zgolj kot tehnični posnetek literarnega dela, temveč kot samostojno umetniško formo s svojimi ustvarjalci, občinstvi in specifičnimi

⁴ Graves je v svojem eseju 'To See a Sunset and Die' artefakt definiral kot lep, ko ta poseblja in izraža notranjo logiko svojega sveta. Sheinberg je dodal, da je iskanje notranje logike dolžnost vsakega, ki se opaja z umetnostjo ali ocenjuje artefakt.

kriteriji vrednotenja. Splošno umetnostno teorijo NITA je prilagodil specializiranemu mediju in mu tako podelil status Artworld. To pa ne pomeni, da lahko o estetski podobi zvočne knjige in lepoti govora sodi kar kdorkoli na podlagi svojih lastnih občutkov. Sheinberg (66) je poudaril, da se od AP občinstva pričakuje, da je na poslušanje zvočne knjige pripravljeno. Pričakuje se, da bo umetniško delo presojalo na podlagi predhodno pridobljenega znanja o poslušanem, tako kot se od (so)avtorja pričakuje, da bo napisano besedilo v zvočni posnetek prenesel v skladu z notranjo logiko napisanega. Iz tega izhaja poglobljena razlika med Gravesovo in Sheinbergovo definicijo umetnosti. Prva status umetnosti podeljuje relativno liberalno, če so izpolnjeni osnovni pogoji umetnika, dela, prakse in publike. Druga je bolj zaprta, saj zahteva specifično prakso snemanja, stroga estetska merila, naslovniki in izvajalci pa morajo posedovati posebna znanja.

Pomembno je dodati, da je Sheinberg izpostavil, da zvočna knjiga, ki jo teorija NITA umešča med umetniška dela, glede na kriterije estetskosti ne bo nujno razumljena kot dobra umetnost.

4.3 ... pripovedovalec je umetnik

Branje natisnjene izvirnika in poslušanje zvočne različice istega besedila sta dve ločeni in drugačni izkušnji. Ljudje namreč zaradi različnega razumevanja prebrano besedilo doživljamo drugače, medtem ko je v zvočnih knjigah (pri dobri govorni izvedbi) notranja logika besedila že razdelana in ji bralci le sledimo (prav tam 70–3).⁵

Kljub temu pa vzpostavitev primerne estetskega okvirja – prej opisane sheme teorije NITA – ne daje bralcu zgolj možnosti, da zvočne knjige razume kot umetniška dela, temveč da med sprejemanjem vsebine prepozna tudi druge elemente umetnosti. Kriteriji, ki jih predpisuje

⁵ Sheinberg je v nasprotju z avtorji, ki sem jih predstavil v poglavju o definicijah zvočne knjige, zaključil, da branje zvočne knjige ni enakovredno branju tiskane knjige in niti ne bi smelo biti razumljeno kot tako. Pri tem je podobno kot ostali avtorji opozoril, da je razumevanje branja tiskane knjige kot superiornega v primerjavi z branjem zvočne knjige napačno. Naslonil se je na mnenje avstralske sociolingvistične raziskovalke Sare Knox, ki je dejala, da se bralci zvočnih knjig in njihovi kritiki odločno upirajo ideji, da poslušanje v nasprotju z branjem pomeni bolj pasivno interpretativno dejavnost ravno zato, ker se je poslušalec že predal interpretativnemu dejanju. Tudi Sheinberg je nasprotoval tej ideji, saj da razumevanje zvočne knjige kot umetniškega dela prej terja vse drugo kot pasivnost. Po njegovem bi moralo biti branje zvočne knjige obravnavano kot posebna vrsta dejavnosti, ki se sama po sebi ukvarja z estetsko izkušnjo (prav tam).

institucija AP, bi morali pomagati pri prepoznavanju in vrednotenju kakršnih koli pojavov, za katere lahko rečemo, da ustrezajo sami instituciji, je dejal Sheinberg.

To je v ameriškem časniku The New York Times odlično povzel svetovno znan ameriški pripovedovalec zvočnih knjig George Guidall:

[...] vidik zvočnih knjig, za katerega se zdi, da je spregledan: odnos med pripovedovalcem in poslušalcem. Odnos temelji na neizrečeni intimnosti, ujemajoči se empatiji in čustveni iskrenosti, ki jo zagotavlja govorni interpret. To ni modna muha. To ni nekaj, s čimer bi si krajšali čas, čeprav pri tem pomaga. To je oblika umetnosti in, če je dobro izvedena, jo je treba kot tako ceniti (nav. po Sheinberg 67).

5 Moč pripovedovalčevega glasu

Glas ima pri zvočnih knjigah funkcijo medija, ki predstavlja most med bralcem in avtorjem besedila. Kakšno orodje je glas? Kaj omogoča pripovedovalcu? In kako deluje na bralca? Sledi pregled definicij različnih avtorjev.

Podbevšek se je v članku 'Tipologija govornih interpretacija' ukvarjala z interpretativnim govorom. Ustno interpretacijo je razumela kot »dobesedno govorjenje (branje ali govorjenje na pamet) književnega besedila, v katerem interpret po predhodni literarni interpretaciji [...] ustvarjalno udejanja besedilo s prozodičnimi sredstvi, ki jih usklajuje s posebnostmi besedila.« Avtorica je bila mnenja, da tolmač govora, kot je poimenovala pripovedovalca, z govornim nastopom izraža svoje razumevanje in doživljanje besedila. Kot glavni namen govorne interpretacije je razumela spodbujanje poslušalčevega estetskega doživljanja (Podbevšek, *Tipologija* 94). Podobno je Harrison govornega interpreta opisala kot prevodnika in kot interpretativno plast med avtorjem in bralcem. Po njenem ta združuje retorične funkcije zapisanega besedila in dodane sloge tehnološko obdelanega glasu. Pripovedovalec je nekdo, ki s svojim glasom vsebino prenaša iz ene v drugo obliko in sočasno ustvarja drug medij. Njegov glas ima osrednjo vlogo, saj je kvaliteta novega medija odvisna od odličnosti in unikatnosti glasu (nav. po Rubery 143). Korak naprej je šel Bryant, na kogar sta opozorili Have in Stougaard Pedersen, ki je akt prenosa besedila iz tiskane v zvočno obliko, torej njegovo interpretacijo, poimenoval »fluidno besedilo, ki povezuje različne izdaje istega« (54–5). Omenili sta tudi Derridov koncept ponovitve. Bil je mnenja, da je govorna uprizoritev neponovljiv dogodek. Pripovedovalec namreč v procesu pretvarjanja zapisane besede v govor sprejme množico stilističnih odločitev, kar prispeva k edinstvenosti govorne uprizoritve. Dejal je, da vsak poskus ponovitve rekontekstualizira besedilo in na novo odkrije njegov pomen (prav tam 56).

Vsi pogledi tvorijo večplastno razumevanje pripovedovalčeve vloge. Za Podbevšek je to tolmač govora, ki z zvočno izvedbo spodbuja estetsko izkušnjo. Harrison ga vidi kot prevodnika in graditelja novega medija, katerega kvaliteta izhaja iz glasu. Pri Bryantu in Derridaju pa je hkrati ustvarjalec »fluidnega besedila« in izvajalec enkratnega dogodka, ki ga ni mogoče povsem ponoviti. Če je Sheinberg, kot sem pojasnil v prejšnjem poglavju, na zelo teoretično-filozofski ravni govornega interpreta opredelil kot umetnika, njegovo delo pa kot umetnost, potem tukaj

omenjeni avtorji to storijo na podlagi praktičnih raziskav. Vse njihove pristope razumem kot naklonjene ideji, da je pripovedovalec avtonomen umetniški medij, kjer je glas ne le nosilec, temveč soustvarjalec pomena in estetske vrednosti.

Še preden se posvetim vplivu vokalnega izraza pripovedovalčevih čustev do prebranega na bralca, kar je bistvo mojega zanimanja v magistrski nalogi, pogledimo, kako teoretiki in praktiki obravnavajo fenomen govora in umetniškega govora.

5.1 Kaj je govor?

Podbevšek se je v znanstveni monografiji *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi* ukvarjala s teoretično utemeljitvijo govorne interpretacije za namene izobraževanja in umetniško govorno interpretacijo ter z oblikovanjem modela za pripravo nanje. V pregledu opredelitev govora ugotavlja, da znanost o govoru priznava težavnost definiranja svojega predmeta preučevanja.

Med drugimi se je Podbevšek osredinila na hrvaške jezikoslovce in fonetike, ki so temeljito raziskali področje govora. Jezikoslovec Peter Guberina je govor opredelil kot skupek vizualnih in akustičnih prvin govornega jezika. Slednje so intonacija, intenziteta, tempo in premor, vizualne pa mimika, geste in stvarni kontekst (Guberina, *Zvuk* 6). Govorec oblikuje (kodira) govorno besedilo in ga po prostorskem kanalu (od tu tja) pošlje do poslušalca, ki razbere (dekodira) slišano besedilo in se besedno ali nebesedno odzove, je pojasnil zagrebški fonetik Ivo Škarić. Bolj generalno pa je govor definiral kot optimalno zvočno človeško komunikacijo, oblikovano z ritmom stavkov, besed in zlogov. Škarić je domislil še, da lahko vsak kanal, ki prenaša zvok (npr. telefon ali radio), prenaša tudi govor. Toda noben prenosnik, ki ne prenaša zvoka (npr. pisava ali slika), ne more vzpostaviti govorne komunikacije. To je ponazoril s primerom slepih od rojstva, pri katerih se govor nemoteno razvija, medtem ko se pri gluhih od rojstva govor ne razvije (Škarić, *Fonetika* 69–73).

Podbevšek je po Škariću nadalje razlikovala med glasovnim in besedilnim slojem govora, ki sta istočasna, prepletana in usklajena. Pojasnila je, da je glas nejezikovni del govora (se ne zapisuje), besedilo pa je jezikovni del (lahko ga zapišemo). Za glasovni sloj je značilno, da v njem oblikujemo sporočila s posebnimi govornimi znaki, kot jih je delno opredelil tudi Guberina – intonacijo, jakostjo, premori, registrom, tempom in barvo. V besedilnem sloju pa

oblikujemo sporočila z jezikovnimi znaki – glasovi, besede, stavki. Glasovni in besedilni sloj sta lahko uravnotežena, lahko pa prevladuje eden (Podbevšek, *Govorna* 66). Razumevanje te razdelitve govora je ključno za razumevanje nadaljnje razprave o vplivanju pripovedovalčevega glasu na bralčevo izkušnjo ob branju zvočne knjige, zato bom sloja predstavil podrobneje.

Škarić je znotraj glasovnega sloja razlikoval še dva podsloja – govorno izraznost in govorni krik. Prva oblikuje hoteno komunikacijo (vprašalno, povedno, vzklično izreko, bolj ali manj glasno, višji ali nižji glas) drugi pa nehoteno (denimo trema, strah, jeza) (nav. po Podbevšek, *Govorna* 67).

Človeški glas je zvočno ogledalo posameznika. Iz glasu lahko razberemo najrazličnejše informacije, saj v njem odsevajo človekove fiziološke danosti (prirojene lastnosti govoril, pridobljene okvare, bolezni), njegova tehnika tvorjenja glasu (sproščeno, napeto grlo), njegove biološke danosti (spol, starost), psihične lastnosti (značaj, trenutno psihično stanje, etična in estetska zavest), fizično stanje (pijanost, utrujenost, prehlad), način življenja (veliko govorjenja na prostem, pred skupino, v hrupu), odnos do sogovorca, fizična oddaljenost od sogovorca itd. (prav tam).

Fonemi, prozodija besed in prozodija stavkov so trije podsloji besedilnega sloja govora. Ta sloj ni univerzalen, temveč se med jeziki razlikuje, saj sledi glasoslovnim in pravorečnim načelom jezika. Podbevšek je zapisala, da »v slovenskem jeziku npr. v ta sloj spadajo glasovne premene, izgovor polglasnika, izgovorne variante nekaterih fonemov (npr. l, v), naglaševanje (jakostno, tonemsko), kakovost in količina samoglasnikov, mesto naglasa, intonacije (vprašalna, povedna, vzklična; končne, nekončne), stavčni poudarki« (prav tam 67–8). Učinkovitost prenosa pomenov je odvisna od pripovedovalčeve spretnosti uporabe prozodičnih sredstev. Osrednji namen prozodije, kot sta ga opisala Mira in Schwanenflugel, je pritegnitev pozornosti k pomembnim delom besedila. Prozodija osmišlja hierarhijo informacij – ključne se od sobesedila po navadi razločujejo s podaljšanimi premori pred in za njimi, pa tudi po višini registra. Poleg tega ima prozodija ključno vlogo pri vpogledu v neeksplicitno izražena čustva (Mira in Schwanenflugel 184–5). Za dobro govorno realizacijo zvočnih knjig je treba razumeti, da prozodična sredstva, s katerimi pripovedovalec oblikuje besedilo, pripadajo tako besedilnemu kot glasovnemu sloju. Prozodija, značilna za posamezne jezike, pripada besedilu, medtem ko univerzalna prozodija (izražanje čustev) pripada glasu (Podbevšek, *Govorna* 67–8).

Guberina, Škarić in Podbevšek so govor razumeli kot kompleksen pojav, ki vključuje več kot le izgovorjene besede. Guberina je ponudil širšo senzorično sliko govora, ko je govoril o akustičnih prvinah, Škarić pa je to nadgradil z razdelitvijo na glasovni in besedilni sloj. Podbevšek je vse skupaj povezala z umetniško prakso. Avtorji so z logično nadgradnjo skupaj celovito opredelili govor kot zvočno človeško komunikacijo, ki združuje akustične in vizualne prvine ter poteka preko zvočnega kanala. Sestavljata ga dva sloja – glasovni, ki prenaša univerzalna čustvena sporočila, in besedilni, ki izraža jezikovno vsebino.

5.2 Glasno branje

Da lahko celostno razumemo vlogo pripovedovalca zvočnih knjig, moramo najprej razumeti, kaj je glasno branje. Sprva se to zdi samoumevno, vendar se pomembno razlikuje od tihega branja. Zahteva posebna znanja in spretnosti. O (glasnem) branju so, presenetljivo, razmišljali številni avtorji. Najzanimivejša so dognanja Toporišiča, Sartra in Eca, saj izhajajo iz različnih zornih kotov, pri tem pa se njihova opažanja delno prekrivajo.

Slovenski jezikoslovec Toporišič je v *Slovenski slovnici* branje opredelil kot neposredno pretvarjanje zapisane besede v govorjeno, ne glede na to, ali je človek na to poprej pripravljen ali ne. Izhajajoč iz prakse je zame izrednega pomena njegov opozorilni poudarek o nevarnostih slušne reprodukcije besedil. Dejal je, da lahko interpret zlahka ostane na površinski oz. izrazni ravni besedila, pomensko in doživljajno stran pa zanemari in posledično začne drdrati, namesto da bi govoril doživeto (707). To se posredno ujema s Sartrovim in Ecovim pogledom, čeprav sta avtorja (so)odgovornost za dobro in uspešno glasno branje s pripovedovalca delno prenesla na poslušalca. Menila sta, da morata oba vpletena govorno realizacijo vsebinsko in ustvarjalno sooblikovati. Prvi je branje opredelil kot usmerjeno vodenje in kot vodeno ustvarjanje. Podbevšek je o tem zapisala: »Bralca vodi pisatelj od kažipota do kažipota, med njimi pa je praznina, ki jo zapolni bralec. Bralec torej obenem odkriva in ustvarja ter besedilo tako v procesu branja konkretizira.« Tako je po Sartru vsako literarno delo naloga, ki naj jo bralec dokonča (Podbevšek, *Govorna* 92). Eco je ta proces še razširil z idejo modelnega bralca. Prepričan je bil, da ima avtor besedila med pisanjem v mislih nekakšnega idealnega oz. modelnega bralca, ki bo sposoben aktualizirati njegovo delo. Če bralec želi, da tekstovna strategija deluje, mora zapolnjevati bele lise oz. medprostore, ki jih je avtor namenoma pustil

prazne. »Tekst je vedno napisan za nekoga, ki ga bo aktualiziral s svojimi lastnimi življenjskimi izkušnjami, nazori, poznavanjem drugih literarnih del in družbenih kodov (prav tam 93–4).«

Branje po Toporišiču pomeni neposredno pretvorbo zapisanega v govorno, a brez ustrezne doživljajske poglobitve lahko zdrsne v monotonijo in izgubo stika s poslušalcem. Sartre je temu dodal, da je branje dejanje sodelovanja med avtorjem in bralcem, Eco pa je ta proces še razširil z idejo modelnega bralca, ki s svojim znanjem, izkušnjami in razumevanjem kulturnih kodov uresniči avtorjevo besedilno strategijo, pri čemer pa avtor hkrati omejuje in usmerja interpretacijo. Za interpretira zvočnih knjig je presek vseh treh pristopov ključen – pri svojem delu mora zasledovati tehnično jasnost, se čustveno in pomensko poglobiti v besedilo in v mislih ves čas branja nositi naslovnika (modelnega bralca).

Za razumevanje razprave v nadaljevanju naj še enkrat poudarim, da je Toporišič v zvezi z branjem napram drugim govornim oblikam povedal še, da branje »prinaša stavčnofonetično enoličnost, precejšnjo ali popolno izgubo stika z naslovnikom, nemožnost prilagajanja novim položajem v sporočevalni združbi, če nastopijo med govorniškimi sporočanjem samim«. Glasno branje imenuje »slušna obnovitev« in njegovega tvorca »obnavljalec oz. patvorec«. (Podbevšek, *Govorna* 84).⁶ Kot smo spoznali prej, je Podbevšek v drugem delu pripovedovalca poimenovala »tolmač govora« (*Tipologija* 94). Razvoj znanosti o govoru in vedenje o njej je danes v polnem teku. To pokaže rdeča nit že pri dozrajšem pregledu znanstvene in strokovne literature. Nekateri starejši avtorji, denimo Sartre, Eco in Toporišič, so govornega interpreta v glavnem razumeli kot nepomembnega posrednika, ki le prenaša sporočila in usmerja naslovnika. Nadalje, Podbevšek mu je pripisala še odgovornost za estetsko doživljanje naslovnika, medtem ko je teoretik Sheinberg dokazal, da je pripovedovalec umetnik.

Škaričeva razdelitev glasnega branja po kvaliteti v štiri stopnje je za govornega interpreta zvočnih knjig morda manj ključna, vendar pomembna za razumevanje raznolikosti pristopov. Kot meni Podbevšek, Toporišič v svojih razpravah o branju med stopnjami branja najbrž ni razlikoval (stopnje pretvarjanja pisanega v govor so po njegovem branje, recitiranje – govorec

⁶ Natančneje, Toporišič je branje primerjal z govorništvo in ne prostim govorom. Menim, da opažanja veljajo za vse oblike govora in jih lahko zato generaliziramo. Veljajo tako za javni govorni nastop, spontan govor kot tudi pri govorni realizaciji zvočnih knjig in še kje.

zna besedilo skoraj na pamet, deklamiranje – govorec zna besedilo popolnoma na pamet) (Podbevšek, *Govorna* 84).

Najnižjo stopnjo po Škariću predstavlja **bralno branje**, saj gre za suhoparno prenašanje zapisa v artikulirane glasove. Bralec ne interpretira, besede niso povezane z intonacijo, izgovorjene so ločeno, naslonke so nenaglašene in nepovezane z naslednjo ali predhodno besedo, glasovne premene niso spoštovane itd. Nadgradnja tega je **spikersko branje**, saj vključuje povezovanje besed, realiziranje intonacij, delanje stavčnih poudarkov in premorov ter spreminjanje tempa, vendar neodvisno od konkretne vsebine. Vsa besedila so prebrana na enak način (denimo radijski ali televizijski voditelj informativnih oddaj) in zato izpadejo monotono. V primerjavi z bralnim branjem je pri tem potreben širši zorni kot, saj mora bralec vnaprej zaznati ločila in jih upoštevati. Naprednejše je **minimalno interpretativno branje**, saj se približa govorjenju oz. spontanemu izrekanju misli. Bralec bo dele besedila, ki nosijo več informacij, izrekel z dvignjenim tonom, s počasnejšim tempom in z več poudarki, manj informativne dele besedila pa bo izgovarjal hitreje, tišje in nižje. Govorec zna oceniti količino informacij v različnih delih besedila in svoje izrekanje – postavljanje premorov, poudarkov itd. – prilagaja tej oceni. Najvišja stopnja branja je **dobro interpretativno branje**. Je odraz najvišje stopnje govorne kulture. Podobno je minimalno interpretativnemu branju, le da mu bralec doda svoj odnos do besedila – lahko je komičen, kritičen, ironičen, resen itd. Pri takšnem branju so geste opaznejše, mimika je izrazitejša, intonacije imajo večje razpone, dinamika glasnosti je večja, spremembe tempa opaznejše, pavze raznolike, smisli pa se odražajo tudi v spreminjanju barve glasu. Škarić je bil mnenja, da je takšno branje značilno za igralski govor in izurjen retoričen govor trenutnih misli (prav tam 88–90).

V že omenjeni monografiji, v kateri se je Podbevšek ukvarjala z oblikovanjem modela za pripravo na govorno interpretacijo, piše, da so vsa teoretska spoznanja o branju in govoru del izhodišča za pripravo na govorno interpretacijo. Po njenem mora pripovedovalec ves čas razmišljati o mehanizmih svojega izvajanja, nujno pa mora poznati tudi vaje za izboljšanje svojih bralnih sposobnosti, zlasti vaje, ki širijo pogled. Poleg tega je pomembno še zavedanje razlike med tihim in glasnim branjem ter pragmatičnim in literarnoestetskim branjem. Podbevšek je zaključila, da se da bralne sposobnosti pridobiti s prakso in da te niso prirojene (prav tam 95).

Ob koncu poglavja naj dodam še dva lastna razmisleka. Prvič, med obsežnim pregledom najrazličnejših virov nisem zasledil razprave o tem, kateri od pristopov k branju je za govorne interprete zvočnih knjig najustreznejši. Morajo biti neopazni pripovedovalci, ki dajejo naslovnikom neomejen prostor za lastno interpretacijo, in se torej poslužiti spikerskega branja? Je primernejše dobro interpretativno branje, kot je to značilno za igralce, s tem obdržati naslovnikovo pozornost, vendar tvegati omejeno uporabniško izkušnjo? Ali ubrati vmesno pot z minimalnim interpretativnim branjem? Odgovori niso enoznačni. Več v razpravi.

In drugič, ker sta branje in govor močno navzoča v življenju in ju uporabljamo za različne (intelektualne) namene, moramo pri analizi definicij upoštevati, da so si avtorji različno predstavljali okoliščine branja. Guberina, Škarić, Podbevšek, Toporišič, Sartre in Eco o branju niso govorili v kontekstu pripovedovanja zvočnih knjig.

Zaključim lahko s spoznanjem, podobnim kot pri Podbevšek. Govor in glasno branje sta izjemno široki področji, zato je domala nemogoče ukalupiti njuni definiciji. Znanost o govoru se zares spopada s težavo definiranja svojega predmeta preučevanja. Za globlje razumevanje problema, zastavljenega v tej magistrski nalogi, in govora širše, je treba poznati najrazličnejše koncepte, misli in spoznanja.

5.3 Umetniški govor

Avtorji, ki so se ukvarjali z umetniškim govorom, ga razumejo kot povsem drugačnega od vsake druge oblike govora. Žavbi je v doktorski disertaciji opozorila, da umetniški govor nikdar ni spontan, četudi se lahko tako zdi, pač pa je plod obsežne priprave in dela različnih strokovnjakov in praktikov. Še bolj pa za nikogar ni naraven. Vanj med drugim uvršča govor v gledališču, lutkovnem gledališču, filmu, govor televizijske in radijske igre, govor v operi, govor pripovedovanja. Vsem je skupno to, da se uvrščajo med podzvrsti umetniškega govora, čeprav so razlike med procesi realizacije besedil izjemno velike (Žavbi 19).

Na to je opozoril igralec in interpret Valič. Ločil je med govorom pri igri in interpretaciji besedil. Predpriprava na igro in interpretacijo umetniške besede se podobno začneta – raziskovanje avtorja, časa in prostora –, vendar se poti za tem razideta. Igralec med predpripravo znotraj sebe gradi vlogo, skozi katero ali s pomočjo katere izreka besede – skozi njena čustva, misli, počutje, odnose in namen, pri tem pa ima močno oporo v režiserju, lektorju,

dramaturgu in soigralcih (Valič 23–4). Da mora igralec pri igri sprejeti besedilo in ga skozi osebnost ustvariti za trenutek gledališkega dogodka, je menil tudi igralec Polde Bibič. Rekel je, da je igralčev govor »nekaj ustvarjalnega v nasprotju z recitacijo ali deklamacijo« (Žavbi 20). Na drugi strani je igralec pri umetniški besedi prepuščen zgolj svojim sposobnostim. Gradi svojo interpretacijo, vendar ne vloge, skozi katero bi izražal svoja stališča.⁷ »Še veliko bolj kot pri vlogi mora biti pozoren na celoto, ker jo ustvarja sam. Odkrivati mora bistvo teksta kot celote, saj še bolj kot pri vlogi zastopa sebe in avtorja (Valič 23).« Pri tem je Valič opozoril, da igralec govori vse: pri poeziji avtorjev intimni trenutek in pri prozi vse osebe, ki jih je avtor ustvaril, pa tudi »objektivne« avtorjeve besede, ki dogodke med osebami povezujejo. To je izjemno težka naloga, saj mora igralec zajeti osnovne značilnosti govora vsake od oseb, da mu lahko poslušalci sledijo, obenem pa ne sme igrati vloge, saj bi to pomenilo odmik iz umetniške besede v igro. »Vsi ti igralčevi prehodi morajo biti bliskoviti in nemoteči. Poleg tega morajo besede prihajati iz igralca, kot da nastajajo ta hip,« je zaključil Valič (prav tam 23–4).

Valičeva in mnoga druga razmišljanja je v obsežni analizi zakonitosti igre in umetniške besede primerjala Podbevšek. Med njenimi ugotovitvami o podobnostih in razlikah med igro in umetniško besedo se mi zdi pomembno izpostaviti, da se igralec skozi proces študiranja vloge z njo identificira in se vanjo transformira, medtem ko identifikacije in transformacije pri interpretaciji ni. Posledično igralec zastopa le vlogo, pripovedovalec pa zastopa sebe in avtorja. Interpretovo edino in najpomembnejše izrazilo je govor, ki je avtonomen in omogoča svobodo pri ustvarjalnih odločitvah. Igralec je pri tem omejen zlasti z režiserjevimi zamislimi, govor pa je le eden od številnih odrskih znakov. Med drugim je Podbevšek za umetniško besedo, podobno kot Beavin, predvidela interpretativni stil branja oz. interpretativno govorjenje na pamet (Podbevšek, *Govorna* 52–56).

Na to je že leta 1995 opozorila teoretičarka Beavin, ki je razlikovala med štirimi različnimi slogi pripovedovanja pri zvočnih knjigah. Ti se nekoliko razlikujejo od Škaričeve razdelitve glasnega branja po kvaliteti. **Slog nezvočne pripovedi** je zaradi svoje preprostosti pogosto

⁷ Avtorji ves čas govorijo o igralcu tako pri igri kot pri umetniški besedi. Zdi se mi ustrezno, da v tem primeru ohranjam ta izraz, saj govorim o umetniški besedi na splošno in ne zgolj o umetniški besedi pri zvočnih knjigah. V nadaljevanju, predvsem v razpravi, bom uporabljal termin pripovedovalec zvočnih knjig, ki bo sovpadal s poimenovanjem igralec, ki tvori umetniško besedo.

uporabljen, vendar ima po avtoričinem mnenju največji potencial za neuspeh. Pripovedovalec uporablja stil minimalnega interpretativnega branja. Ne zateka se k vokalni igri vlog, temveč besedilo prevaja v zvočni zapis z »enim samim glasom«. Pri tovrstni interpretaciji obstaja nevarnost »mehanskega učinka«, saj lahko interpret hitro zapade v ponavljajoč se ritem govora, na kar je opozoril tudi Valič. Slogi realizacije se sicer razprostirajo od **polnozvočnega branja**, pri katerem en pripovedovalec dramatizira vse protagoniste, do **večglasne pripovedi**, v kateri sodeluje širša zasedba avtorjev, ki vplivajo na dinamiko zvočne krajine. Med njima je še **delnozvočna pripoved**, ki se osredotoča na dramatizacijo nekaj osrednjih likov, medtem ko so ostali nevtralni in v ozadju (Beavin 3).

Skupni imenovalec vseh avtorjev je, da umetniški govor presega preprosto branje. To je ustvarjalen proces, ki zahteva tehnično znanje, estetski čut in interpretativno občutljivost. Umetniški govor je plod zavestnih izbir s ciljem besedilo približati poslušalcu, ne da bi pri tem izgubilo svojo avtentičnost ali se zaprlo v monotonost.

6 Igranje s čustvi

6.1 Pomembnost čustvenega barvanja govora in računalniške analize vokalnega izraza čustev

Kot bomo spoznali v nadaljevanju, je človeški sluh prilagojen sprejemanju spontanih izrekov, ki jih največkrat spremljajo še drugi nosilci informacij, denimo geste, mimika in okolje. Ti elementi v kontekstu zvočnih knjig niso prisotni, zato mora interpret manko informacij nadomestiti v glasu. Da bi bolje razumeli, kako besedilo učinkovito približati poslušalcu in se izogniti monotonosti, so raziskovalci s pomočjo računalniške analize ugotavljali, kakšne so vokalno-tehnične lastnosti izražanja različnih čustev.⁸

Mnogi avtorji, ki so vokalni izraz čustev preučevali ob koncu prejšnjega tisočletja, so menili, da imata hitrost govora in register ter intonacija v primerjavi z drugimi prozodičnimi sredstvi največji vpliv na prepoznavanje čustev v govoru. Stolarski je leta 2015 ugotavljal, kako se osnovni čustvi veselje in žalost vokalno izražata v zvočnih knjigah (141).

Z računalniško analizo na 30 primerih zvočnih knjig je pokazal, da bralci prilagajajo intonacijo v skladu s čustvenim kontekstom. Stolarski je do zaključka prišel z meritvijo variabilnosti osnovne frekvence (F0) ob izrazu čustev. Ugotovil je, da so bralci pri branju veselih delov največkrat dvignili svojo osnovno frekvenco F0, pri žalostnih pa so jo spustili. Prva ugotovitev sovпада z rezultati predhodnih raziskav, pri slednji pa je nujno opozoriti, da je bila variabilnost znatno manjša, zaradi česar je nemogoče tvoriti zanesljive zaključke. Avtor je to pripisal omejeni velikosti vzorca (150–3).

Novejša medlingvistična raziskava iz leta 2022 je pokazala podobno. V njej so preučevali 32 povedi, ki so jih posneli profesionalni igralci ali govorniki v angleščini, nemščini in hebrejščini. Povedi so izražale veselje, žalost, jezo in nevtralni govor. Z uporabo računalniškega programa Praat so ob izražanju čustev ugotavljali odstopanja od srednje vrednosti F0. Ugotovitve kažejo

⁸ Po pregledu dostopne literature sem ugotovil, da so akademiki fenomene človeškega govora in vplive glasnega branja raziskovali približno do poznih 90. let. Po prelomu tisočletja so to področje v glavnem raziskovali skozi prizmo sintetičnega govora. Najverjetneje je na to vplival eksponenten razvoj tehnologije. Zaradi aktualnosti sem večino podatkov o človeškem govoru in glasnem branju črpal iz literature, ki se osredinja na preučevanje sintetičnega govora.

na nižje srednje vrednosti F0 za žalost kot za čustvi jeze in veselja. Jezo so opisali kot intenzivno čustvo z visoko povprečno F0 v primerjavi z ostalimi čustvi. Variabilnost F0 je bila najmanjša pri nevtralnem govoru (Carl, Icht in Ben-David 995–6). Študija je ugotavljala tudi spremembe hitrosti govora glede na izražanje čustev. Izsledki raziskave kažejo, da izražanje žalosti upočasni govor v različnih jezikih, medtem ko ga sreča in jeza pospešita (prav tam 998).

Izsledki raziskav niso zanimivi zgolj z vidika post festum analiz, temveč lahko ta znanja koristijo tudi produkciji novih zvočnih besedil. Strokovno-tehnična podkovanost govornega interpreta in njegovo zavedanje o zadostni in pravilni uporabi prozodičnih sredstev vplivata na učinkovitost sprejemanja zvočnega besedila. Medtem ko je Žavbi opozorila, da produkcija zvočnih knjig, torej umetniške besede, nikakor ni spontan proces, je estonska raziskovalka glasu in govora Vainik razložila, da je človeški sluh v svojem bistvu prilagojen sprejemanju in interpretaciji prav teh – spontaniziranih izrekov. V takšnih situacijah je namreč govorni del komunikacije pospremljen z vizualnim kontekstom, ki pomaga pri interpretaciji slišane. Vainik je trdila, da je odsotnost vizualne komponente – pri poslušanju zvočnih knjig sta to denimo obrazna mimika in telesne geste, ki lahko odražajo govorčevu emocionalno stanje – potrebno kompenzirati s čustveno bolj nabitim govorom (Vainik 336). Raziskovalci so se strinjali, da so kvalitete pripovedovalčevega glasu ključne za razumevanje vsebine besedila. Tudi Komar je denimo dejala, da je portretiranje protagonistov »najpomembnejši in najzahtevnejši element zvočnih knjig«. Prepričana je bila, da se pri tem izrazijo interpretova lastna prepričanja o protagonistu: »Čeprav interpret bere besede avtorja, je njegov glas tisti, ki daje življenje likom in vzpodbuja našo domišljijo« (Komar 94).⁹

Vendar, kje je meja? Kdaj interpretacija postane preveč intenzivna, omejujoča ali celo vsiljiva? S tema vprašanjema sem se med pripovedovanjem zvočnih knjig nenehno ukvarjal tudi sam. Mnenja raziskovalcev o subjektivnosti oz. objektivnosti govorčevega odnosa do branega besedila so se razlikovala. Knox je bila prepričana, da mora nastopajoči avtor težiti k najvišji stopnji transparentnosti v odnosu med besedilom in bralcem, medtem ko sta Have in Stougaard Pedersen opozorili na neizogibnost nastajanja posebne atmosfere, ki jo interpret ustvarja z

⁹Prevedel Matej Simič: »Although the narrator reads the words of the author, it is his or her voice which gives life to the characters and triggers our imagination.«

dikcijo in ritmom. Najti mora primerno ravnovesje, da ne potvori vsebine besedila in da hkrati poskrbi za zanimivo izkušnjo branja zvočne knjige (Have in Stougaard Pedersen 55–6). Komar je kot legitimni prepoznala obe možnosti. Po njenem bo dober interpret znal ustvariti primerno atmosfero. Vedel bo, kdaj je njegova vloga biti pretvornik zapisanih besed v govor in kdaj ter kako narediti pripoved živo. Vseskozi pa mora biti besedilo interpretirano v mejah okusnega, je še zapisala (Komar 94). Pri tem je nujno opomniti, da pripovedovalčev maneverski prostor ni omejen zgolj na interpretacijo in doziranje prozodičnih sredstev – torej zgolj na glasovni govorni sloj. Z uresničevanjem besedilnega govornega sloja sooblikuje tudi glasovnega, saj sta oba tesno prepletena (Podbevšek, *Govorna* 117). Če lahko igravec, skupaj z lektorjem in režiserjem, prvotno dramaturško besedilo precej transformira, mora ostati prvotno besedilo pri glasnem branju zvočnih knjig nespremenjeno.

V prid čustveno barvanemu govoru pričajo raziskave, ki so pokazale, da je razumevanje besedila najhitreje in najbolj natančno, ko se prozodični izraz govorca ujema s semantično ravno sporočila. Nekatere raziskave kažejo, da govorec s pomočjo prilagajanja prozodičnih sredstev samodejno čustveno barva sporočila. Pomembnost njegove vloge se še posebej kaže v primerih, ko so ta nevtralna ali pa ponujajo več možnosti interpretacije (Vainik 336). Po drugi strani pa je lahko pripovedovalčev glas preveč dominanten, s čimer pozornost preusmeri stran od vsebine. Tako prekine proces ustvarjanja pomena ali pa zaradi estetskega vložka privede do ustvarjanja novih pomenov. Knox je to poimenovala **podvojena in intenzivirana namernost** – sporočanje vsebine na semantični ravni preko pomena besede in na prozodični ravni s čustvi v glasu. Nasprotno pa lahko z odsotnostjo čustvenega naboja glas postane preveč medel, zaradi česar lahko bralec izgubi zanimanje (Have in Stougaard Pedersen 58–9).

Izsledki drugih raziskav so pokazali nenaklonjenost dodajanju prozodičnih prvin. Odkrili so, da je pomembnost informacij na semantični ravni višja od tistih na ravni govora. Vavnik (337) je kot primer navedla nezmožnost razumevanja ironičnosti govora pri otrocih in poslušalcih z drugačnim maternim jezikom od poslušanega. Tovrstni naslovniki se bodo v večji meri osredinjali na semantično raven in sporočilo interpretirali dobesečno.

Pri iskanju meje okusnega je dobrodošlo imeti v mislih izsledke raziskav s področja psihologije, ki jih je navedla Vavnik (338–9). Pokazale so, da bralci v svojih mislih na nezavedni ravni oblikujejo ideje o čustvenem razpoloženju likov v zgodbi. Glede na razvoj dogodkov so

sposobni opazovati spremembe njihovega razpoloženja. Pri tem je zanimivo, da nujno ne identificirajo specifičnih čustev, temveč pogosteje le oblikujejo predstave o razpoloženju. To lahko počnejo zaradi informacij o okoliščinah, ki jih opisuje besedilo, denimo razmerja med protagonisti, cilji zgodbe ali opis karakterjev. Bralci tako ne analizirajo besedila podrobno, temveč, kot je dejala Vavnik, delujejo bolj ekonomično: o karakterju si ustvarijo predstavo ob začetku branja in jo v nadaljevanju prilagajajo razvoju dogodkov (prav tam).

To pomeni, da za oblikovanje celovite bralne izkušnje zadostujejo že subtilne prozodične odločitve interpreta. Tako govorna realizacija ni vsiljiva ali monotona. Vprašanje meje med primerno in pretirano interpretacijo pri zvočnih knjigah tako ostaja brez enoznačnega odgovora. Odločitev za primerno uporabo prozodičnih sredstev je treba temeljiti na semantičnem pomenu besed oz. celotni zgodbi – dogajalnemu kraju in času, osebnostnih lastnostih protagonistov, naslovniku itd. – in ga umerjati z lastnim generičnim občutkom o besedilu, ki ga pripovedujemo.

6.2 Perspektive izražanja čustev

Vavnik je ponudila zanimiv pogled na možne pristope do izražanja čustev med glasnim branjem. Opredelila je tri perspektive izražanja čustev. Najpogostejša dva vira čustvenega barvanja sta: izhajanje iz čustvenega stanja protagonista ali iz čustvenega odnosa avtorja do besedila. Tretja možnost je čustveno barvanje besedila na podlagi lastnih občutkov (Vavnik 342–4).¹⁰

Obstoj različnih perspektiv so potrjevali snovalci estonskega korpusa čustvenega govora. Preučevali so govor neizšolanih govorcev, ki so na glas brali besedilo z navodilom, naj »prikažejo razpoloženje v njem«. Kasneje so v dveh ločenih poskusih skupino ljudi prosili, naj opredelijo čustveno razpoloženje protagonista v pisni obliki (torej z branjem) in slušni obliki (s poslušanjem istega besedila, ki so ga pred tem prebrali laični govorniki). Izkazalo se je, da so

¹⁰ Temelječ na osebnih izkušnjah, prebrani literaturi in pogovoru z bralci zvočnih knjig menim, da se profesionalni govorniki za izključno zadnjo možnost ne odločajo pogosto, še več, jo celo (zavestno) zavračajo. Četudi o teži interpretacije in izražanja čustev ne razmišljajo namerno, se zelo verjetno zavedajo, da nastopajo pred občinstvom. Umetniški govor pa v svojem bistvu ni spontan.

govorci v povprečju 45 odstotkov časa v govoru odražali drugo čustveno stanje, kot je bilo večinsko prepoznano v zapisanem besedilu. Pretežno so brali nevtralnno oz. bolj žalostno, kot nakazuje kontekst. Po drugi strani pa so skoraj 30 odstotkov povedi prebrali bolj radostno, kot je bilo prepoznano iz zapisa (prav tam).

Estoni raziskovalci so torej dokazali, da projekcija čustvenega odnosa bralca (soavtorja) do besedila v glasu nujno ne sovpa z avtorjevim. Običajni bralec namreč drugače čustveno interpretira vsako drugo poved v besedilu, kot je bilo mišljeno v zapisu. Ker soavtorji preko svojega čustvenega odnosa besedilo obogatijo, so poslušalci (bralci zvočnih knjig) izpostavljeni več oz. drugačnim informacijam, kot jih podaja prvotno besedilo (prav tam).

6.3 Glas izzove močan čustven odziv

Človeški glasovi so bogati in izredno raznovrstni instrumenti. Z uporabo in sposobnostjo nadziranja prozodičnih sredstev so zmožni ustvariti raznovrstno paleto izrazov. Ključni so za prenašanje pomenov besedila, njegovega namena in čustev. S spremembami v glasu – tudi zelo prefinjenimi – pomagajo poslušalcu tvoriti miselne podobe iz zgodbe (Rodero in Lucas 1759–60). Zmožnost in intenzivnost tvorjenja živih slik zgolj z informacijami, posredovanimi z interpretovim glasom, pa sta odvisni od občutka vključenosti v pripoved. Bolj kot so poslušalci povezani z liki iz zgodbe in bolj kot so vanjo potopljene, višje število miselnih podob so sposobni tvoriti (prav tam 1750).

To so odkrili v študiji, opravljene leta 2023 v Španiji, v kateri so raziskovali vsečnost zvočne knjige, ustvarjene s človeškim glasom, in zvočne knjige, ki jo pripoveduje sintetični glas. Med drugim so izsledki raziskave pokazali, da poslušanje človeškega glasu daje občutek bližine in povezanosti, kar izzove pozitiven čustven odziv.¹¹ Človeški glasovi so namreč močno povezani z našimi možgani in centrom za čustva, saj predstavljajo bit človeške komunikacije (prav tam).

¹¹ Raziskovalci so trdili celo, da je »globok bralčev potop v besedilo« primerljiv s stanjem, ki ga doživljamo med sanjanjem. To stališče so podprli z raziskavami o t. i. transportnem fenomenu. Pojem prihaja s področja psihologije in odseva moč pripovedovanja in pripovedne vključenosti. Bralci so preneseni v pripoved, postanejo čustveno vpleteni in globoko zatopljeni v zgodbo, kar lahko vpliva na njihovo doživetje in odzive (nav. po Vainik 340).

Čeprav percepciji semantičnih dražljajev (pomenska vsebina) in dražljajev akustičnega izraza na nevrološki ravni potekata neodvisno, so nevrološke raziskave pokazale, da tvorjenje pomenov poteka sočasno. Procesi v možganih so med seboj močno povezani (Vavnik 337). Paulmann in drugi, na katere se sklicuje Vavnik, so menili, da bi naj bila vloga prozodije aktiviranje in jačanje spominov, povezanih s čustvi, kar vzpodbuja kognitivno procesiranje verbalnih dražljajev. Domnevajo celo, da lahko prozodija zaradi ojačanja recepcije posreduje čustva hitreje oziroma bolj neposredno kot pomenski kanali, ki preko semantike natančneje razlikujejo in razumevajo pomene besedila. Vavnik je zaključila, da je poslušanje večstopenjski proces. Prvi korak je prepoznavanje čustvenih znakov iz govora, drugi je njihovo povezovanje s čustvi v spominu, tretji pa prepoznavanje dobesednih pomenov, njihovo združevanje s pomeni na čustveni ravni in končna interpretacija sporočila (prav tam).

To je pokazala tudi raziskava, v kateri so testirali spomin 89 otrok, v povprečju starih 57 mesecev. Raziskovalci so izbrali dve podobni pravljici in ju s pomočjo profesionalnih bralcev pretvorili v zvočni knjigi. Vsako so prebrali nevtralno in ekspresivno. Po poslušanju ene od teh so s pomočjo vprašalnika testirali spomin otrok. Ti so po poslušanju ekspresivnega branja, za katerega je značilen predvsem večji tonski razpon, dosegli občutno boljše rezultate.¹² Avtorja sta navedla več možnih razlogov za to, denimo olajšano prepoznavanje skladijskih in pomenskih enot sporočila ali pa zmanjšane kognitivne obremenitve zaradi nepotrebnega razčlenjevanja (Mira in Schwanenflugel 189).

Moč interpretovega glasu je torej izjemna. Ni le medij za prenašanje semantičnih pomenov besed ali golo sredstvo komuniciranja. Vpliva lahko na naslovnikovo počutje, čustveno doživljanje prebranega besedila, različno razumevanje zgodbe in celo kreacijo miselnih predstav o slišanjem. Have in Stougaard Pedersen sta zato njegovo vlogo do neke mere enačila z vlogo avtorja besedila.

¹² Prozodična sredstva so med seboj nerazdružljivo povezana. Čeprav se raziskava osredinja le na tonski razpon, se pri ekspresivnem branju poveča intenzivnost vseh prozodičnih sredstev.

7 Kakšne so najboljše zvočne knjige? Analiza nagrajenih del

Najrazličnejša združenja založnikov zvočnih knjig podeljujejo nagrade za najboljša dela na tem področju. Za oris odličnosti bom v nadaljevanju predstavil na svetovnem spletu prosto dostopne kriterije za ocenjevanje najboljših zvočnih knjig dveh ameriških združenj založnikov zvočnih knjig.

7.1 Kriteriji za ocenjevanje zvočnih knjig Audio Publishers Association (APA)¹³

APA izbira najboljše zvočne knjige v 27 kategorijah, med drugimi denimo najboljšo zvočno dramo, najboljšo avtobiografijo in najboljšo zvočno realizirano fikcijo. Njihovi kriteriji so razdeljeni v štiri kategorije:

1. Izvedba:

- Interpretova predstava je profesionalna, verjetna in prepričljiva.
- Protagonisti se jasno in dosledno razlikujejo prek sprememb v registru, glasu, tempu itd., pri čemer se izogibajo patetičnim govornim interpretacijam.
- Pripovedovalec natančno izgovarja vse besede, vključno z lastnimi imeni, imeni krajev, imeni likov ter tehničnimi in tujimi besedami in besednimi zvezami.

2. Smer:

- Interpret ves čas ohranja tempo in zgodba teče brez prekinitev.
- Morebitna glasba ali zvočni učinki so izboljšava, ne motnja.

3. Produkcija:

- Posnetek je brez očitnih popravkov in tehničnih napak ter je dobre kakovosti.
- Ravni glasu in glasbe sta ugodni za poslušanje zvočnih knjig.

4. Splošno:

- Besedilo je primerno za pretvorbo v zvočni format.
- Vsi elementi so integrirani na način, da zagotovijo prepričljivo izkušnjo poslušanja.

¹³ (Audio Publisher Association, <https://audieawards.secure-platform.com/a/page/Judges/process>)

7.2 Kriteriji za ocenjevanje zvočnih knjig American Library Association¹⁴

Young Adult American Library Association (YALSA) vsako leto podeli nagrado Odyssey za najboljšo angleško govorečo zvočno knjigo za otroke in/ali mlade odrasle, ustvarjeno v Združenih državah Amerike. Nagrada temelji na tehnični odličnosti produkcije, vključno s kakovostjo pripovedi in režije, ne pa na vsebini knjige. »Literarna vrednost je del odlične zvočne knjige, ni pa tisto, kar ustvarja enotno celoto popolnoma edinstvene literarne izkušnje, ki jo ponuja zvočna knjiga«, so zapisali na spletnem mestu. Komisija mora upoštevati tehnične in estetske vidike, vključno z učinkovito uporabo pripovedi ter glasbe in zvočnih učinkov, kadar so vključeni v produkcijo. Ti elementi se morajo združiti v enotno celoto. Poleg tega mora zvok ohranjati in spodbujati zanimanje poslušalcev.

Kriteriji za ocenjevanje so:

1. Pripovedovanje:

- Ali ima pripovedovalec dobro kakovost glasu, dikcije in je časovno točen? Je verodostojen in prepričljiv?
- Ali razlikuje protagoniste s spreminjanjem registra in intonacije?
- Uporablja naglase ali narečja? Če da, ali jih uporablja dosledno in ali izpadejo naravno in verodostojno?
- Ali vse besede, vključno z lastnimi imeni, kraji, tujimi izrazi, imeni likov in drugimi, pravilno in dosledno izgovarja?
- Se izogiba patetičnim govornim interpretacijam in ali je branje verodostojno in prepričljivo?
- Je uprizoritev dinamična? Odraža ekspresivno naravo besedila?

¹⁴ (American Library Association, <https://www.ala.org/yalsa/booklistsawards/bookawards/odyssey/policies>)

2. Kakovost zvoka:

- Ali je zvok oster in jasen brez očitnega brnenja, popačenja ali elektronskih motenj?
- Ali je kakovost zvoka ves čas enaka?

3. Glasbena podlaga in zvočni učinki:

- Ali uporabljena glasba in zvočni učinki sovpadajo z vokalno izvedbo in jo izboljšajo?
- Ali glasba odraža čustveno vsebino in strukturo besedila?

V kriterijih za izbor najboljše zvočne knjige piše še, da se ocenjevalci osredinjajo na:

- odličnost v pripovedovanju,
- odličnost zvočne interpretacije zgodbe, teme ali koncepta,
- odličnost pri opisovanju literarnih elementov skozi zvočni medij, vključno z zapletom, temo, liki, razpoloženjem, okoljem in drugimi informacijami ter
- odličnost v izbranem stilu interpretacije.

Predstavljeni kriteriji nas v (sicer precej omejeni) množici teoretičnih razlag o govorni realizaciji zvočnih knjig usmerjajo proti visokokvalitetni pripovedi v praksi. Predpostavljam, da temeljijo na prej predstavljenih teoretičnih dognanjih o umetniškem govoru in zvočnih knjigah. Skupaj tako tvorijo najcelovitejšo predstavo o izvrstnosti pripovedi zvočnih knjig. So neposreden in oprijemljiv pokazatelj le-te.

Kot drugod so tudi tukaj merljivi parametri natančno opredeljeni – denimo prepričljiv nastop, natančna izgovorjava besed in imen, ohranjanje primernega tempa, ustreznost zvočnih elementov in kakovosti zvoka. Nekoliko ohlapneje in z več maneverskega prostora za interpretacijo pa so definirani elementi, temelječi na pripovedovalčevem občutku in sposobnosti empatičnega čutenja v razmerju do protagonistov, avtorja besedila in naslovnikov. Sem spadajo kriteriji, kot so verodostojno in prepričljivo branje, dinamična uprizoritev in hkrati izogibanje patetičnim govornim interpretacijam. Ostali med založbama precej podobni kriteriji so precej splošni, na primer prepričljiv in verodostojen nastop interpreta, ali tehnični, recimo kvaliteta posnetka in ustreznost glasbene podlage.

Menim, da je treba posebno pozornost nameniti dejstvu, da obe založbi kot kriterij odličnosti postavljata razlikovanje med protagonisti s spreminjanjem prozodičnih sredstev. Kot se skozi pregled teorije izrisuje, je to najverjetneje sredstvo, s katerim lahko interpret doseže največji učinek. Z razlikovanjem protagonistov na ravni glasu poenostavi besedilo in ga pripravi za naslovnikovo lažje razumevanje, hkrati pa poskrbi za nemonotono izvedbo. Naslednji pomembni dejavnik je natančno sledenje vzorcem uporabe prozodičnih sredstev, ki si jih je pripovedovalec zadal. Med kriteriji je večkrat uporabljena beseda dosledno – tako pri pravilni izgovorjavi lastnih in krajevnih imen, razlikovanju protagonistov kot tudi pri naglaševanju besed. Glasovna poenotenost zvočne knjige – te so lahko dolge tudi več kot 10 ur in posnete v več delih – je za uspešno percepcijo ključna.

7.2.1 Lastnosti nagrajenih zvočnih knjig za otroke in mladostnike

Cahill in Richey (374) sta leta 2014 opravili kvantitativno raziskavo, v kateri sta analizirali 30 nagrajenih zvočnih knjig za otroke in mlade odrasle. Knjige so nagrado Oddysey dobile leta 2013. Kot izhaja iz prej opisanih kriterijev, nagrada Oddysey temelji na ekspresivnosti, enakomernosti, jasnosti interpretacije in produkcijski odličnosti. Ne glede na to sta se avtorici raziskave osredinili na merljive dejavnike, denimo tempo, dolžino posnetka, strukturo pripovedi, prisotnost glasbene podlage in drugih zvokov, karakteristike pripovedovalcev in njihove stile branja (Cahill in Richey 374–75).

Dolžina

Povprečna dolžina produkcije Odyssey Award je nekaj manj kot deset ur, medtem ko je povprečna dolžina Honor produkcije skoraj osem ur (prav tam 375).

Pripovedovalec

V 87 odstotkih je (so)avtor nagrajene zvočne knjige en interpret, kar glede na to, da le redke zvočne knjige pripoveduje več pripovedovalcev, avtoric ne preseneča. Večinoma so to moški, v dveh primerih pa pripovedujeta tako ženska kot moški. Spol pripovedovalca sovпада s spolom glavnega lika v zgodbi (prav tam 376).

Stil branja

Avtorici sta 28 nagrajenih zvočnih knjig opredelili kot polnozvočne, pri čemer pripovedovalec vsakega protagonista ozvoči z njim edinstvenim stilom. Ena zvočna knjiga je delno zvočna, saj

interpret dramtizira glavnega protagonista, medtem ko za ostale like uporablja enake glasove. Stil pripovedi v zvočni knjigi, v kateri liki ne nastopajo in jo pripovedujeta dva, je opredeljen kot nezvočen. Interpretera besedilo pripovedujeta z enim samim glasom in ga ne dramtizirata (prav tam 376–77).

Hitrost

Hitrost govora se znatno razlikuje med žanri. Povprečna hitrost govora produkcije Odyssey Award je 130,77 besed/minuto (razpon 79,81–172,80), medtem ko je povprečna hitrost govora produkcije Honor 146,99 besed/minuto (razpon 43,97–184,40) (prav tam 377).

Pri tem je zanimivo, da je najhitreje govorjeno besedilo kar štirikrat hitrejše od tistega z najpočasnejšo hitrostjo govora. Avtorici sta opazili, da hitrost govora kljub temu odraža razpoloženje in vzdušje besedila (prav tam).

Glasbena podlaga

Avtorici raziskave sta zelo natančno popisali prisotnost najrazličnejših zvočnih elementov, denimo tematski zvočni učinek, zvok ob obračanju strani, zvok med poglavji, zvočno podlago ob branju kolofona itd. (prav tam 377–78).

24 od 30 analiziranih del je vključevalo neko vrsto zvočnih elementov. V 18 zvočnih knjigah je glasbena podlaga spremljala začetek pripovedi, pri 17 od teh zvočnih knjig pa je bila vključena tudi ob koncu zgodbe. Z izjemo štirih je glasba sovpadala s karakteristikami dela in temo ter je obogatila izkušnjo poslušanja (prav tam).

Zanimivo je denimo izpostaviti še, da so štiri knjige vključevale zvok ob obračanju strani, 11 jih je imelo glasbeno podlago ob branju kolofona (prav tam).

8 Praktični del

8.1 Metodologija in načrt preučevanja dožemanja govora v zvočnih knjigah

Med študijem sem se preizkusil v snemanju zvočnih knjig v Knjižnici slepih in slabovidnih Minke Skaberne. Navkljub naboru izkušenj z javnim govorom (predvsem v medijih) sem se znašel pred zagato – kako interpretirati leposlovno besedilo, da bo primerno za občinstvo, ki informacije sprejema z le enim čutom, sluhom. Ljudje, najsibo spadamo v kategorijo slepih, slabovidnih ali videčih, se pri branju knjig soočamo s celim kupom omejitev. Povedano zelo posplošeno, zaradi nezmožnosti videnja smo popolnoma odvisni od glasu, ki nam bere zvočno knjigo. Iz njega ne dobivamo le semantičnih informacij (torej pomena besed, zgodbe in dogajanja), ampak iz značilnosti glasu (denimo hitrosti govora, intonacije, dolžine premorov, poudarkov in barve glasu) prejemamo še dodatne informacije, ki vplivajo na kvaliteto poslušalske izkušnje. Poleg tega največkrat nimamo vpliva na hitrost branja, ob nerazumevanju, distrakciji ali izgubi pozornosti pa se težje vrnemo in ponovno preberemo del besedila. Celotno magistrsko nalogo sem zastavil na predpostavki, da mora na opisanem temeljiti celoten stil govorne izvedbe. **Temeljna hipoteza** se tako glasi: Pri branju zvočnih knjig je bralčeva izkušnja v veliki meri odvisna od glasovnih značilnosti pripovedovalca, saj te – poleg prenosa pomena besedila – odločilno vplivajo na razumevanje, čustveno doživljanje in kakovost zaznave pripovedi.

Ob zavedanju zgoraj opisanega sem se spraševal, kaj je naustreznejši način za pripoved zvočne knjige. Kako izraziti naj bom v interpretaciji, da bom ohranil pozornost bralcev in hkrati ostal dovolj neopazen, da bodo imeli poslušalci prostor ustvariti si lastno interpretacijo zgodbe, kreirati lastne miselne podobe in uživati v lastnem doživljanju knjige. Sta preblaga in pretirana interpretacija moteči? Kateri pristop je ustreznejši? Kje je meja? In katere so pogloblitve glasovne in govorne značilnosti pripovedovalcev, ki jih bralci najraje poslušajo? V domači in tuji strokovni literaturi odgovorov nisem našel, zato sem se odločil, da jih v sklopu magistrskega dela poskušam poiskati sam. Za odgovore na zgoraj zastavljena **raziskovalna vprašanja** sem se moral nasloniti na bralce zvočnih knjig.

Predmet preučevanja so bile izkušnje petih bralcev zvočnih knjig, s katerimi sem opravil strukturirane poglobljene intervjuje (**metoda**). Vsak intervju je trajal približno uro in pol. Intervjuvanci, tri ženske in dva moška, vsi srednjih let, spadajo v kategorijo slepih ali

slabovidnih in so uporabniki storitev Knjižnice slepih in slabovidnih Minke Skaberne.¹⁵ Zgolj eden od intervjuvancev je slaboviden in zmore brati tiskano besedilo s povečevalnim steklom. Ostali spadajo v kategorijo slepih, dva med njimi bereta tudi Braillovo pisavo. Vredno je omeniti, da se ena intervjuvanka poklicno ukvarja z igro in ima strokovna znanja s področja govora, saj je zaključila magistrski študij Oblike govora. Zaradi male populacije slepih in slabovidnih se nisem omejeval s starostno in spolno strukturo intervjuvancev. Intervjuje sem strukturiral v skladu s prej preštudiranimi teoretičnimi izhodišči.

Izvirni prispevek magistrskega dela bo raziskati, kakšen je generični stil pripovedi, ki najbolj ustreza bralcem zvočnih knjig. Na podlagi tega bom poskušal oblikovati prve strokovne smernice in priporočila za snemanje zvočnih knjig v slovenskem prostoru. To je glavni **raziskovalni cilj**.

8.2 Pregled rezultatov

Z analizo transkribiranih intervjujev sem identificiral tematske podobnosti in razlike. Izrisala se je celovita slika, na podlagi katere sem napisal razpravo.

Razumevanje in vrednost zvočne knjige

Analize intervjujev kažejo, da je zvočna knjiga za štiri od petih intervjuvancev ključni medij dostopa do literature. Štirje intervjuvanci – med njimi sta tudi bralec tiskanih knjig s pomočjo povečevalnega stekla in bralec, ki bere Braillovo pisavo, – so zvočne knjige percipirali v pozitivnem smislu. Le en intervjuvanec, ki je bil zmožen brati Braillovo pisavo, je imel v splošnem nekoliko negativnejši odnos do zvočnih knjig.

Štirje sogovorniki branje zvočnih knjig razumejo kot polnopravno obliko branja. Dejavnost poslušanja knjig imenujejo branje. *»Je branje, samo na drug način. Pri branju v Braillovi pisavi nihče ne reče, da je knjigo tipal, ampak reče, da jo je prebral,«* je Intervjuvanec 3 ponazoril svoje razmišljanje. Intervjuvanec 2, ki bere tudi Braillovo pisavo in poslušanje enači z branjem,

¹⁵ Pri interpretaciji rezultatov in v razpravi bom za intervjuvanke uporabljal prevladujoč moški slovnični spol.

je dodatno pojasnil, da izkušnji nista enaki. Odvisno od vsebine si želi, da bi zvočno knjigo prebral sam v Braillovi pisavi in ne s poslušanjem. Le en intervjuvanec je zavzel bolj restriktivno stališče. Poslušanje zvočnih knjig ne razume kot branje, temveč kot posebno disciplino oz. podzvrst branja. Po njegovem je za »*polno*« sprejemanje vsebine potreben vložek in je »*poslušanje preveč udobno in enostavno*«.

Definicije zvočnih knjig se je med sogovorniki nekoliko razlikovala. Edini skupni imenovalec vseh je bil, da je zvočna knjiga prebrano besedilo. Intervjuvanec 1 je dejal, da je zvočna knjiga »*preko zvoka posredovana v njegova ušesa*«. Prebrana mora biti v celoti, s kolofonom vred. »*Je torej knjiga iz črno belega tiska zapisana v zvočni zapis*.« Podobno je menil Intervjuvanec 4. Po njegovem je to »*malo daljši zvočni zapis*«, ki mu je najlažje dostopen. Poudaril je, da to ni novica ali odstavek, vendar mora obsegati vsaj nekaj strani. Intervjuvanec 5 je dodal, da gre za »*prebrano besedilo brez posebne igre, brez dodajanja, ampak zgolj branje*«. Po mnenju Intervjuvanca 3 je zvočna knjiga »*vse, kar je nekje napisano, glasno prebrano in posneto, ne glede na žanr*«. Ob tem je dodal, da je njegova prva asociacija leposlovje. Sicer pa po njegovem v to kategorijo spadajo tudi učbeniki. Intervjuvanec 2 je edini, ki je zvočne knjige razumel širše. Po njegovem so to »*knjige, ki jih nekdo bere*«, pri čemer ne rabijo biti nujno tudi posnete. Dejal je: »*Doma mi je knjige brala tudi mama. /.../ Vse to je zvočna knjiga*.«

Izkazalo se je, da bralci berejo v raznoterih okoljih in med širokim naborom opravil – pred spanjem v postelji, med pospravljanjem stanovanja, na avtobusu, celo v službi. Intervjuvanec 1 je izpostavil, da po navadi bere, kadar je sam. Zahtevnejšo literaturo skoncentrirano bere približno eno uro, lažjo pa lahko »*tudi osem ur*«. Tudi intervjuvanci 2, 4 in 5 so poudarili, da jim pri zahtevnejši literaturi pozornost hitreje pade. Ker imajo možnost, po takšni literaturi raje posežejo v drugih oblikah zapisa.

Primarni cilj vseh bralcev je potoniti v vsebino, s pripovedovalcem se ne ukvarjajo. Zanimivo je, da ostane neopazen v ozadju, dokler so njegove glasovne značilnosti v mejah povprečnosti. Če je v glasu nekaj motečega ali nenavadnega, na primer nepopolna izgovorjava ali neustrezni poudarki, se intervjuvanci začnejo v mislih s tem pretirano ukvarjati. »*Kar naenkrat tista majhna napaka pridobi vso pozornost*«, je dejal Intervjuvanec 4, medtem ko je Intervjuvanec 3 poleg slabosti izpostavil tudi nadpovprečno dober govor: »*Tudi takrat mi misel uide na bralca*«.

Dobro je, če je čimbolj neopazen.« Prilagajanju pripovedovalcu se izognejo bralci Braillove pisave, je izpostavil Intervjuvanec 5.

Govor

Na to so se neposredno navezovala vprašanja o počutju ob dobri in slabi pripovedi. Pojem dobra pripoved intervjuvanci razumejo zelo široko. Intervjuvancu 2 odgovarja živahna interpretacija, Intervjuvanec 4 uživa ob *»lepi slovenski izgovorjavi«*, Intervjuvanec 5 pa ob nevtralni govorni izvedbi. Ta je zanj *»brez pretirane igre, pa vendar je v vsakem stavku čutiti, da je on [interpret, op. a.] zraven«*. Nadalje je razložil, da mora interpret brati in ne pripovedovati. *»Bralec zvočnih knjig je tisti, ki bere namesto nas. Čim bolj mu uspe podati nevtralnost oz. izvirnost besedila, tem boljši je. Ker mi je dobesedno podal besedilo, kot da berem jaz. Ko začne igrati ali pa postane dolgočasen, sva šla v eno ali drugo stran,«* je pojasnil. Intervjuvanci so podobno odgovorili, da na dobre interprete sploh niso pozorni. *»Sploh se mi ni treba truditi za to, da bi slišal,«* je svoje počutje opisal Intervjuvanec 3.

Nasprotno so občutke ob branju zvočne knjige s slabim pripovedovalcem opisali kot *»jezim se, postanem nervozen, ne uživam toliko«*. Intervjuvanci so izpostavili, da se na neprijeten govor ali glas poskušajo navaditi in s časom pozornost usmeriti samo na vsebino. Kljub temu pa nekateri izključno zaradi neprimerne govorne izvedbe knjige ne preberejo do konca. Sem po njihovem spadajo napačna dikcija, netekoče branje, prepočasno branje in dolgi premori, preveč interpretacije in igre ter premajhen vložek v kvaliteto interpretacije. Tempo govora danes ni več problem, saj se da posnetke pohitriti ali upočasniti, je opomnil Intervjuvanec 4. Neprijetna glasova sta po mnenju Intervjuvanca 1 piskajoč glas in raskav oz. kadilski glas. Prav tako je moteče, če je ob pripovedovanju pretirano slišati vdihe.

Ali govor vpliva na razumevanje vsebine oz. kreacijo miselnih podob, je bilo eno temeljnih vprašanj. V splošnem so intervjuvanci temu pritrdili. Zaradi slabega govora težje sledijo vsebini. Po mnenju Intervjuvanca 5 lahko 'slab' pripovedovalec *»zelo zanimivo vsebino pokvari, ampak ne do te mere, da knjige ne bi več poslušal. /.../ In seveda bo dober bralec vsebino še oplemenitil.«* Neenotnost se je pokazala pri kreiranju miselnih podob. Intervjuvanec 4, ki s povečevalnim steklom bere tudi tiskane knjige, je izpostavil neprimerljivo razliko v kreiranju miselnih podob pri branju zvočne in tiskane knjige. Pri slednji si *»v glavi dela(m) film«*, ob poslušanju interpretacije tega istega besedila z *»besednimi rotacijami in ne vem kakšnim*

govorom, pa mi to izkrivi, kar v moji glavi nastaja. Na nek način mi jemlje svobodo mojega predstavljanja knjige. To je sploh pomembno pri poeziji.« To pripisuje posredovani interpretaciji, saj pripovedovalec »mimogrede lahko da nekaj sebe, ker ne more brezbarvno brati«. Dejal je še, da 'slaba' pripoved še dodatno zavira kreacijo miselnih podob, pozornost preusmerja z vsebine na govor. Podobnega mišljenja je bil Intervjuvanec 1: »Mi, ki ne vidimo, smo na nek način bogatejši zaradi dobrega branja, s slabim pa za marsikaj prikrajšani.« Drugačnega mnenja je bil Intervjuvanec 3, ki je rekel, da 'dobra' govorna izvedba nima takega vpliva oz. bistveno ne spremeni živosti podob. Zanimivo se mi zdi izpostaviti še besede Intervjuvanca 5, da si zelo predstavlja vzdušja in odnose med ljudmi, slabše pa opise okolice, saj si je zaradi slepote najverjetneje ne zmore. To se mu zdi izguba časa.

Intervjuvanci so se strinjali, da je primerneje, če knjigo, v kateri ima glavno vlogo ženska literarna oseba, bere pripovedovalka. Intervjuvancu 3 se je zdelo tako primerneje, sploh če gre za »žensko literaturo«, saj ženska »bere bolj z občutkom«. Kriminalne zgodbe po njenem bolj pristojijo moškemu glasu.

Med generalnimi opažanji v tem sklopu vprašanj je Intervjuvanec 1 opozoril na natančno izgovorjavo celih besed in pripovedovalce pozval k nepožiranju črk. Zdelo se mu je pomembno, da je pisateljevo sporočilo predano nespremenjeno. Branje ga ne sme spremeniti. Glas prenaša več sporočil hkrati, je menil Intervjuvanec 3. Tudi grafično obliko zapisa. »Različni tisk je za videčega bralca enako kot za nas glas nekoga, ki bere. Je pisava velika, majhna, barvna? Bralna izkušnja videčega gotovo temelji tudi na vrsti tiska. Nam to v glasu prenese bralec,« je pojasnil. Intervjuvanec 5 se je strinjal, da je pomembna tudi oblika besedila, ki je po njegovem v zvoku ni mogoče zaznati. Zato je menil, da mora biti bolj 'resna' literatura v tiskani obliki, saj je zvočna slabša. »Ni simpatično, če mi nekdo Janezov evangelij bere v zvoku. Rad bi ga imel pod prsti, da bi ponavljal, rad bi pogledal. Saj se pri zvoku tudi da, ampak je zamudno. Moderna oprema sicer marsikaj omogoča.«

Meja interpretacije, izražanje čustev

Najoprijemljivejše odgovore na vprašanje o najustreznejši interpretaciji je dal Intervjuvanec 3, ki je menil, da pripovedovalec pri interpretaciji dialogov ne bi smel »pretirano spreminjati glasu«. »Če niža glas, ga viša ali pa se zaganja, pospešuje, dela nesmiselne premore. Seveda nekaj tega mora biti. Težko je potegniti ločnico,« je dejal. Intervjuvanca 1 in 2 sta kot primerni in neprimerni nivo interpretacije hkrati podala govorno realizacijo Zvezdane Mlakar. Igralka je »brala živo«, kar je bilo Intervjuvancu 2 všeč, sploh ker je govorno uprizarjala lastno knjigo. »Seveda je njej blizu, v knjigi skoraj že igra. Po svoje je zanimivo,« se je delno strinjal Intervjuvanec 1. »Vendar če bi bile vse knjige tako prebrane, mi to verjetno ne bi zelo zelo ustrezalo. Preveč vsiljuje svoje ... Svoj temperament. To je drugače, kot prebrana knjiga. Je bolj zvočnica. Prebrana knjiga je prebrana knjiga – s slovenskim govorcem, ne igralcem,« je dejal. Da je »manj več«, je menil tudi Intervjuvanec 4.

Mnenja so bila deljena o preferencah poslušanja suhoparnega ali dinamičnega branja. Sogovorniki so se v glavnem strinjali, da mora biti pripovedovalčev značaj v knjigi mestoma prisoten, saj se v nasprotnem primeru zdi, da knjigo interpretira stroj. Vendar, kje je meja med biti preveč zadržan in pretirano izražati čustva do prebranega? Najustreznejša je vmesna pot. Intervjuvanec 5 je zavrnil obe skrajnosti. »Kaj dela dober bralec? Z glasom se malce odziva na vsebino, ampak ne tako kot nekateri, ki kričijo v mikrofoni. To je že igranje, ne več branje,« je dejal. Intervjuvanca 1 in 3 sta bila mnenja, da je lažje poslušati monotono govorno izvedbo kot preveč karikirano, saj »se je prej navadiš«. Poleg tega po mnenju Intervjuvanca 3 pripovedovalec s pretirano interpretacijo »vsiljuje bralcu svoje videnje stvari, svoje čustvovanje. Ni nujno, da je to profesionalno.« Menil je, da mora biti interpret »neopazen« in se ves čas zavedati, da je »zgolj pretvornik zapisanih besed v zvok«. Vedeti mora, da nastopa v drugačnih okoliščinah kot na odru pred živim občinstvom, kjer je lahko bolj ekspresiven, je še dejal. Nasprotno sta Intervjuvanec 2 in 4 menila, da mora biti knjiga interpretirana dinamično, pri čemer vsebina ne sme biti potvorjena. Sledenje in razumevanje vsebine je lažje, sta poudarila.

Sogovorniki so se strinjali, da mora pripovedovalec »vložiti delček sebe«, saj ima Intervjuvanec 2 tako občutek, da je tudi njemu knjiga všeč in da je ne podaja z muko. »Če je res prisoten v knjigi in vanjo vloži svojo energijo, jo bo gotovo dobro prebral.« Pri tem je Intervjuvanec 5

opozoril, da mora interpret paziti, da v glasu ne poustvarja čustev literarnih oseb, saj je to domena igralcev. Tudi Intervjuvanec 1 je menil, da mora izražati čustva, saj bi bil sicer kot e-bralec. *»Brati zgolj od vejice do pike je težko. Težko pa je tudi poslušati takšno avtomatsko branje.«* Podal je primer branja ljubezenske knjige, pri kateri je bilo slišati objokanost pripovedovalke. S tem se je lahko poistovetil. V omejenih primerih je to dodana vrednost in nikakor ni moteče, je dejal. Zaradi dodajanja čustev po njegovem vsebina ni podana pristransko. Vsi omenjeni sogovorniki so ponovno imeli težave z opredelitvijo meje in izražanjem svojih občutkov do tega. Zanimivo, preostala dva intervjuvanca sta jasno povedala, da izražanje pripovedovalčevih čustev ni dobrodošlo. *»Moje doživljanje je lahko popolnoma drugačno od njegovega doživljanja. Čustva so različna, razpoloženja so različna,«* je svoj odgovor pojasnil Intervjuvanec 4. Strinjal se je, da ima glas interpreta moč vplivati na čustvovanje bralca. Pojasnil je, da je njegov prijatelj isto knjigo doživljal precej bolj čustveno kot on – pri nekem odlomku je jokal, medtem ko je njega pretresel povsem drug vidik knjige. *»Na to ima lahko pripovedovalec vpliv,«* je dejal. Intervjuvancu 3 se je zdelo nepotrebno, da bi se interpret ob branju nečesa smešnega krohotal ali bi se mu glas pri branju česa žalostnega tresel.

V sklopu interpretacije sem sogovornike spraševal o imitiranju literarnih oseb. Vsi so se strinjali, da za glasovno razlikovanje med protagonisti ni potrebe. Nihče ni imel težav s sledenjem sekvencam, saj je iz konteksta jasno, čigave so izrečene besede. Za jasnost poskrbijo ločila, je menil Intervjuvanec 4. Glede na Intervjuvanca 1 lahko pripovedovalec to stori, če je prepričan v svoje sposobnosti, saj mora literarne osebe zmeraj interpretirati na enak način. Ker ni v vlogi igralca, tega ne rabi početi. Intervjuvanec 5 pa je v tem primeru branje zvočnih knjig primerjal z branjem tiskanih in knjig v Braillovi pisavi, kjer mora bralec prav tako sam razvozlati, čigave so sekvence.

Tempo govora, premori in intonacija

Analiza odgovorov je pokazala, da so vprašani v glavnem bolj naklonjeni hitrejšemu tempu kot počasnemu. Pri slednjem poročajo o nezbranosti, nervozi in dolgočasju. Zanimivo je, da si bralci v teh primerih pomagajo s sodobno tehnologijo, ki omogoča pospešitev posnetka. Intervjuvanec 1 je edini, ki se mu zdi hiter govor bolj moteč od počasnega. To pripisuje nerazumevanju besedila. V razumevanje mora vložiti več energije: *»Preletiš in slišiš, ampak ne dojameš bistva.«* Primeren tempo govora je odvisen tudi od vsebine. Intervjuvanec 2 je

izpostavil primere pripovedovalke, ki bere »zelo hitro in tekoče«, kar ga pri zahtevnejši literaturi ovira. Tempo govora vpliva na njegovo razumevanje vsebine, saj mu misli med branjem lažje bežijo. »Poletne knjige ali napeto kriminalko bi bilo bolje brati hitreje,« je pojasnil. Primeren tempo so intervjuvanci pretežno opisali kot normalen govor, ki mora biti spoštljiv do bralcev.

Vsi sogovorniki so se strinjali, da premori niso le tehnična kategorija, temveč del interpretacije in umetniškega izraza pripovedovalca. Pomembni so za orientacijo bralca in dajejo čas za razmislek in dojetje besedila. Intervjuvanci so opozorili na njihovo različno dolžino. Intervjuvanec 1 je primerno govorno izvedbo ocenil kot normalen prost govor »s pravilnimi poudarki, s pikami, vejicami in vmesnimi presledki. Predvsem s presledki med poglavji in dogajnji.« To mu je pomagalo pri orientaciji med različnimi prizorišči. Ob tem je izpostavil, da so predolgi premori med stavki moteči. Intervjuvanec 2 se je strinjal, da se stavkov ne sme po nepotrebnem prekinjati, in poudaril, da je tako kot pri interpretaciji tudi tukaj izjemnega pomena pripovedovalčev občutek. Intervjuvanci so izpostavili tudi razliko med žanri – poezija in strokovna literatura zahtevata več premorov kot denimo zgodovinski romani. »Besede morajo dobiti smisel,« je Intervjuvanec 4 pojasnil vlogo premorov in njihov vpliv na razumevanje besedila. Sogovorniki so se strinjali, da so premori integralni del umetnostnega besedila. Njihova odsotnost zmanjša estetski doživljaj.

Estetsko podobo knjige pa oblikuje tudi primerna intonacija. Vsi sogovorniki so bili pozorni na intonacijske poteke glasu. Upoštevanje ločil in njihovo slikanje v glasu bralcem olajša razumevanje vsebine. Poročali so, da morajo biti ustrezno zastopana vsaj osnovna ločila. Intervjuvanec 4 je pojasnil, da je prijetneje brati, če interpret »pri vejici dvigne glas in ga pri piki spusti, ali besedo ob klicaju malo poudari, vprašaj pa pove bolj vprašljivo«.

Drugo

V tej kategoriji sem združil t. i. sekundarne elemente zvočnih knjig (grafične elemente), kot so branje različnih pisav, opomb, tabel, grafov in fotografij.

Mnenja intervjuvancev glede govorne izvedbe grafične podobe tiska, kadar ta ni prevladujoč (denimo odebeljen tisk ali velike tiskane črke), so se razlikovala. Intervjuvanec 5 je pojasnil, da mora pripovedovalec najprej oceniti, ali to sploh vpliva na razumevanje vsebine oz. ima

dodano informativno vrednost. Če jo, mora to podati na ustrezen način. Po mnenju Intervjuvancev 2, 3, 4 in 5 je to najbolj umestno oznaniti na način: »Odebeljeno besedilo. /Citat./ Konec odebeljenega besedila.« Intervjuvancu 1 je pomenilo več, če interpret to odslika z glasom, saj so dodatna oznanila moteča in odvrtačajo pozornost. Po njegovem mnenju bi morale biti odebeljeno besedilo povedano počasneje in bolj poudarjeno od preostalega.

Sogovorniki so bili nesoglasni tudi glede načina posredovanja fotografij, tabel in grafov. Intervjuvanec 1 meni, da mora pripovedovalec presoditi, ali je vredno prebrati celotno tabelo ali naj interpretira le najpomembnejše izvlečke. »Naj bo kot predavatelj. Če je prepodrobno, si ne morem zapomniti. Težko si predstavljam,« je zaključil. Podobnega mnenja sta bila Intervjuvanec 2 in 3. Menila sta, da je nujno razložiti, kar se razložiti da, saj je to dodatna informacija za bralca. Knjiga mora biti po njunem realizirana v celoti. Interpreti naj glede na svoje zmožnosti parafrazirajo fotografije in grafikone in jih kar se da natančno opišejo, je menil Intervjuvanec 2. To je še posebej pomembno pri študijski literaturi, je dodal Intervjuvanec 3. Nasprotno pa Intervjuvanec 4 in 5 v opisovanju fotografij nista videla dodatne vrednosti, saj te načelno ne vplivajo na razumevanje besedila, ampak ga samo popestrijo. Ljudje, ki od rojstva ne vidijo, imajo težave z vizualizacijo, je pojasnil Intervjuvanec 4. Po mnenju Intervjuvanca 5 pa bi bila najustreznejša rešitev, da pripovedovalec ob primernem trenutku (brez prekinjanja besedila) pove, na kateri strani se nahaja fotografija in prebere besedilo pod njo, če je dodano. Interpretacija fotografij po njegovem ni delo interpreta. Opozoril je še na opombe, ki so včasih zbrane na koncu knjige. Najustrezneje se mu zdi, če so ubesedene na koncu stavka, ob katerem je opomba označena.

Iz intervjujev izhaja, da je na vrhu lestvice pomembnosti jasna in pravilna izgovorjava. Sem spada izgovorjava vseh črk v besedi. Le Intervjuvanec 2 je pripisal večji pomen ustreznejši barvi glasu kot čistosti izgovorjave. Intervjuvanci so predvsem izpostavljali pravilno naglaševanje tujih lastnih in krajevnih imen. Medtem ko je bilo Intervjuvancu 1 vseeno, ali pripovedovalec tuje lastno ime Jessica izgovori kot Džêsika ali Džêsika, je Intervjuvanec 5 na primeru imena John (slovenska izgovorjava Džon) izpostavil pomen pravilnega slovenjenja. Poudaril je, da je konsistenca izgovorjave ključnega pomena, saj je lahko različna izgovorjava imen zavajajoča – napačno mišljenje, da gre za dva različna protagonista. Podobno je pri krajevnih imenih. Intervjuvanec 3 je izpostavil primer napačne izgovorjave imena nekega osemtisočaka v Himalaji. Domnevno nepoznavanje vrha ga je obremenjevalo ves čas branja,

dokler ni ugotovil, da gre za napačno izgovorjavo. Takšne napake pri izgovorjavi predvsem domačih krajevnih imen odvrtačajo pozornost od vsebine. Intervjuvanec 1 je izpostavil napačno naglaševanje kraja Mojstrana (izgovorjeno Mojstrána namesto Mójstrana). Podobno velja za napačno naglašene druge besede. Intervjuvancem je bilo pomembno, da so besede ustrezno naglašene. Podali so primera napačnega naglaševanja: družbena situacija in maló ne. Takšne napake pritegnejo njihovo pozornost, saj jih nemudoma zaznajo. Če niso ponavljajoče, običajno ne vplivajo pomembno na sledenje vsebini. V posameznih primerih lahko izpadejo celo prikladno.

Intervjuvanci so menili, da morajo pripovedovalci stremeti k najvišji možni ravni knjižne izreke, vendar jih sledi narečji v glasu ne motijo. Tudi to se jim je zdelo prikupno. Daje občutek živosti in človeške bližine. Intervjuvanec 4 je imel podobno mnenje tudi glede ne preveč izrazitih govornih napakah. Intervjuvancu 3 se je zdela prisotnost govornih napak, jecljanja ali nepravilna izgovorjava glasu r nesprejemljiva, medtemko je Intervjuvanec 1 že zasledil pogrkovanje, ki ga ni motilo, drugih govornih napak pa ne.

Le Intervjuvanec 1 je opozoril tudi na problem prevajanja besedila. Zdi se mu, da lahko interpret krajše dele besedila v angleškem jeziku ohrani, če jih zmore pravilno prebrati. Angleški jezik je široko razumljen, zato tukaj ni videl težave. Ta nastopi pri drugih jezikih. Pri tem ni bil prepričan, ali smejo interpreti tako robustno poseči v besedilo in ga prevesti v slovenščino. *»Pripovedovalcu ne morem zameriti, če nekaj ne bo naredil, ker ne zna. To se mi ne zdi takšna drama,«* je zaključil.

Številka strani je najpomembnejši smerokaz v knjigi, so se strinjali sogovorniki. Vsem z izjemo enega služi za orientacijo. Priročna je za premikanje po knjigi ali kot zaznamek, ko knjigo berejo v več delih. Številko strani se jim tako zdi nujno povedati ob začetku vsakega poglavja. Nikakor pa ne brati številke vsake strani, saj je to lahko moteče. Intervjuvancu 2 se je zdelo dobro številko strani oznaniti na vsakih pet ali sedem strani, četudi je to med poglavji. Opozoril je, da vsem bralcem zvočnih knjig to ne odgovarja. Intervjuvanca 5 oznanjanje strani v leposlovju ni motilo. Bolj uporabne so pri strokovni literaturi, kjer se je za razumevanje vsebine treba premikati po knjigi.

Intervjuvance sem spraševal tudi o kvaliteti in montaži zvoka. Čeprav se pripovedovalci v knjižnici Minke Skaberne snemajo sami, se le redko dogodi, da je del besede ali stavka presnet

oz. 'povožen' ali se fraza dvakrat ponovi, pravijo sogovorniki.¹⁶ Prav tako se redko sliši izdišni zrak pri izgovorjavi glasov p, č, š. Zvoki vdihov jih niso motili. Sogovorniki so bili večinoma zadovoljni s kvaliteto zvoka, kar kaže na pripovedovalčevo poznavanje rokovanja z mikrofonom.

Umetniška vrednost

Na koncu sem intervjuvance spraševal po njihovem mnenju o statusu pripovedovalca – je umetnik ali soavtor zvočne knjige? Ali kot umetnost razumejo zgolj vsebino literarnega dela ali tudi govorni del zvočne knjige?

Intervjuvanci 1, 4 in 5 so zvočno knjigo v celoti dojemali kot umetnost, tudi njen govorni del. Za slednjega je govorno interpretiranje zvočne knjige *»zelo zelo zahtevna disciplina znotraj umetnosti«*, pred igro in celo pripovedovanjem. Intervjuvanec 3 je kot umetnost doživljal dobro književnost, pripovedovalca pa *»zelo redko ali skoraj nikoli«*. Po njegovem so izjema dela, ki so jih realizirali *»izjemni igralci«*, denimo Prešernove pesmi, pesmi Neže Maurer ali Mali princ Aleša Valiča. Ker zvočne knjige redko interpretirajo igralci, jih težko uvršča med umetniška dela. Intervjuvanec 2 se do tega ni opredelil. Podobno Intervjuvanec 1 je pripovedovalca razumel kot umetnika, medtem ko je bil Intervjuvanec 2 v odgovoru bolj previden. Zanj je pripovedovalec nekdo, ki da *»svoj prispevek«* h knjigi. Intervjuvanec 3 je kot umetnika doživljal le govornega interpreta poezije.

Tudi na vprašanje, ali je pripovedovalec soavtor zvočne knjige, je Intervjuvanec 1 odgovoril zelo liberalno: *»Ja, saj je dal sebe v knjigo«*. To je utemeljil s primerom fotografa, ki posname fotografijo. *»Fotografija je lahko lepša od prizora v živo. Enako je s knjigo. Če je dobro prebrana, je lahko boljša kot je v resnici.«* Intervjuvanec 4 ga je okarakteriziral kot *»avtorja interpretacije«*. Intervjuvanca 3 in 5 pa pripovedovalca ne enačita z avtorjem. Razumeta ga bolj kot prevodnika tiskanih v zvočne knjige. Primerjala sta ga s prevajalcem iz tujih jezikov. Tudi on ni soavtor besedila.

¹⁶ Zvočna knjiga je sicer zvokovno obdelana tudi v postprodukciji, kjer se prilagodijo zvočni nivoji. Večino dela pa opravi pripovedovalec sam – poreže napake in ponovitve.

8.3 Razprava

8.3.1 Razumevanje in vrednost zvočne knjige

Definicij zvočnih knjig je več. Prav vse so večplastne, kar otežuje njihovo analizo in primerjavo. Osnovni element zvočne knjige je glasno prebrano besedilo. To je edini skupni imenovalec vseh. Omenjali so ga prav vsi intervjuvanci in teoretiki, denimo Have, Stougaard Pedersen in Rubery. Avtorji so definiciji dodali še drug osnovni element – zvočna knjiga je posneta. S tem so se strinjali tudi moji sogovorniki, z izjemo enega, ki je dejal, da kot zvočno razume tudi knjigo, ki mu jo nekdo prebira v živo. Naslednji gradnik definicij je vsebina oz. vrsta besedila. Intervjuvanci se s tem niso preveč omejevali. Po njihovem se v kategorijo zvočnih knjig uvršča kakršno koli na glas prebrano besedilo, bodisi leposlovje ali učbeniki. To sovпада s prvotno Ruberyjevo definicijo, da so zvočne knjige »kakšnikoli govorni posnetek knjige, publikacije ali drugega tiskanega besedila« (Rubery 1). Kasneje jo je dopolnil z dejstvom, da mora biti besedilo najprej objavljeno v tiskani obliki in nato na glas prebrano. Medtem sta Have in Stougaard Pedersen definicijo zvočne knjige omejila na »zvočni posnetek knjige« in ne katerega koli besedila (17–8). Zadnja enota definicij je pripovedovalec. Zvočne knjige lahko po mnenju Have in Stougaard Pedersen govorno realizira profesionalni bralec, amater ali celo sintetični glas. Rubery govori zgolj o govorniku, pri čemer ni opredelil, kdo to je. Intervjuvanci so se nanašali na nekoga, ki bere. Pri tem niso ločevali med profesionalnim in amaterskim bralcem ali igralcem in govornikom. Pomembno jim je bilo le, da je govorna interpretacija kvalitetna. To nakazuje na nekakšno povezavo med dojemanjem katerega koli dobrega interpreta kot umetnika. Več o tem kasneje.

Ker je to umetniško področje izjemno široko in, kot je dejala Podbevšek, predmet preučevanja ni natančno definiran, med definicijami obstajajo nianse. Te lahko pomembno vplivajo na dojetje zvočnih knjig in posledično tudi na njihovo umetniško vrednost. Zaključim lahko, da enotna definicija, ki bi zajemala vse zgoraj naštetе vidike, ne obstaja. To lahko najverjetneje pripisem dejstvu, da je pojav zvočnih knjig relativno nov in hitro razvijajoč, govorna interpretacija pa zaradi svoje kompleksnosti še precej neraziskana.

Zvočne knjige so po mnenju ljudi, ki spadajo v kategorijo slepih in slabovidnih, ključen medij za dostop do literature. Zanje je njihova vrednost povsem enaka tiskanim, kar sovпада z zaključkom Tattersall Wallin. Med zvočno knjigo, tiskano knjigo, e-knjigo in knjigo v Braillovi

pisavi je postavila enačaj, ki ga je podkrepila z argumentom, da je vsebina v vseh oblikah zapisa enaka (440–2). Z nadaljnjim raziskovanjem branja so teoretiki spoznali, da med branjem ves čas teče proces ustvarjanja pomena. Moje strinjanje z mnenji intervjuvancev lahko podkrepim s spoznanji avtorjev, ki so branje zvočnih knjig razumeli kot obliko bralne prakse, uporabnika pa kot bralca, ki iz slišanega ustvarja pomen. Branje z ušesi je torej mogoče, saj je za ustvarjanje miselnih podob zvok pri branju zvočnih knjig enako pomemben kot vid pri branju tiskanih.

Nasprotno so Have, Stougaard Pedersen in Elleström v razpravi o različnih modalnostih dopuščali možnost, da sprejemanje istega besedila v dveh različnih oblikah ne daje enake bralne izkušnje. To so pripisali razlikam med senzoričnimi in prostorsko-časovnimi specifikami tiskanih in zvočnih knjig, kot tudi uporabi prozodičnih sredstev (Elleström v Have in Stougaard Pedersen 20–9). Njihove domneve so potrdili moji sogovorniki. Tisti, ki zmorejo vsebino sprejemati na druge načine, bodisi z branjem tiska s pomočjo lupe ali v Braillovi pisavi, poudarjajo, da je branje zvočnih knjig nekoliko manj ljuba izbira. Kot edini razlog navajajo lažje in učinkoviteje branje zahtevnejših vsebin. Raje jih sprejemajo neodvisno od drugih, saj lahko hitrost sprejemanja prilagajajo svojim sposobnostim in znanju. En intervjuvanec je pojasnil, da z govorom posredovana vsebina izkrivlja njegovo predstavo o njej, medtem ko je pri njenem sprejemanju prek Braillove pisave neodvisen. Kljub temu vsi sogovorniki posegajo tudi po zvočnicah. Podobno je Sheinberg zaključil, da branje zvočne in tiskane knjige ni enakovredno, hkrati pa opozoril, da branje tiska ne bi smelo biti superiorno branju zvočnic. Sheinberg in Knox nasprotujeta ideji, da so bralci zaradi že podane pripovedovalčeve interpretacije pasivni prejemniki vsebine. Strinjata se, da je to aktivnost, ki zaradi specifik medija terja veliko energije (70–3).

Ljudje z okvaro vida zvočne knjige in knjige v Braillovi pisavi berejo, jih ne poslušajo ali tipajo. Vsi sogovorniki poslušanje glasovnih posnetkov imenujejo branje zvočne knjige. Tudi Tattersall Wallin je izpostavila, da lahko beremo z uporabo treh čutil – vida, sluha ali tipa. Ob tem je dejala, da je bilo branje še pred nekaj leti večinsko razumljeno kot proces dekodiranja zapisanega besedila z očmi. Upam si trditi, da je dojemanje branja med večinskim prebivalstvom še danes enako. To se mi zdi pomembna razprava predvsem s sociološkega in tudi umetniškega vidika. Družbena zavest glede pomembnosti zvočnih knjig je nizka, na kar med drugim kaže država v svojem odnosu do financiranja knjižnice Minke Skaberne in njenih govornih interpretov.

Po mojem morajo pripovedovalci za uspešno in kvalitetno govorno interpretacijo ves čas pred mikrofonom imeti v mislih, kdaj in kako naslovniki berejo zvočne knjige. Izsledki intervjujev kažejo na izredno širok nabor okolij in opravil, v in med katerimi bralci konzumirajo zvočne knjige. Najsibo v postelji pred spanjem, kjer se brezkompromisno osredinjajo na branje, ali med sprehodom, prevozom ali pospravljanjem, kjer je njihova pozornost razpršena. Med pregledom literature sem zasledil, da so se zgolj Have, Stougaard Pedersen in Elleström ukvarjali s podobnim. Branje zvočnih knjig so opisali kot »intersenzorično obliko branja v odvisnosti od pozornosti, prisotnosti, časa in prostora« (Have in Stougaard Pedersen 14–5). Menim, da je pripovedovalčevo zavedanje o tem, komu glasno bere, kakšne so bralčeve fizične omejitve, kakšen je proces dekodiranja sporočila glede na tehnične omejitve in v kakšnem okolju naslovniki berejo, ključnega pomena. To prispeva k, kot sta se izrazili avtorici, ustvarjanju multimodalne estetike, sooblikuje izkušnjo branja in širi polje interpretacije. Razumevanje vsega tega mora nedvomno vplivati na način interpretacije in pomagati doseči ultimativni cilj – z glasom poskrbeti za prijetno okolje, v katerem bodo lahko bralci potonili v vsebino.

8.3.2 Govor

Dober pripovedovalec je neopazen. Čeprav bralci 'dobro' branje razumejo izredno široko, je njihov osrednji namen pri branju zvočne knjige opajanje z vsebino in ne estetska zvočna izkušnja. Govorna izvedba mora biti jasna in lahko razumljena. Mnenja o njeni intenziteti in prisotnosti prozodičnih sredstev se zelo razlikujejo in so odvisna od osebnih preferenc. Kljub temu pa se pod črto intervjuvanci bolj nagibajo k nevtralnemu govoru. Ocenjujem, da je najustreznejša stopnja glasnega branja po Škariću za pripovedovanje zvočnih knjig minimalno interpretativno branje. Približuje se spontanemu govoru, kjer govorec prepozna in razlikuje med z informacijami bogatimi in manj bogatimi deli. Prve izgovori s povprečno jakostjo in tempom. V primerjavi z manj pomembnimi deli uporablja več stavčnih poudarkov. Nasprotno delom, ki nosijo manj informacij, daje manj pozornosti. Postavi jih v drugi plan, zato jih izgovarja hitreje, tišje in nižje. Količini informacij prilagaja dolžino in pogostost premorov in poudarkov (nav. po Podbevšek, *Govorna* 89). Tudi Podbevšek je za umetniško besedo predvidela interpretativni stil branja oz. govorjenja na pamet (prav tam 52–6). Realizacija zvočnih knjig pa žal ni tako preprosta. Na pasti tovrstnega glasnega branja pri umetniškem govoru opozarjata Valič in Beavin. Slednja je omenjala nevarnost mehanskega učinka, saj interpret v zvočni zapis prevaja z enim samim glasom, zaradi česar lahko zapade v ponavljajoč se ritem (Beavin 3).

Pripovedovalec ima težko nalogo, saj mora zastopati protagoniste, sebe in avtorja besedila, pa je dejal Valič. Pozoren mora biti na izgled celote, zajeti osnovne značilnosti govora vsakega od protagonistov, da mu lahko poslušalci sledijo, hkrati pa ne sme igrati vlog, saj bi to pomenilo odmik iz umetniške besede v igro.

In kako naj ostane neopazen? S pravorečno izvrstnostjo. Obvladati mora glasovne premene, izgovor polglasnika, izgovorne variante fonemov (denimo l, v), pravilno mora naglaševati ter imeti znanje o kakovosti in količnosti samoglasnikov, na kar je opozorila Podbevšek (*Govorna* 67–8). Analiza intervjujev je pokazala, da ti elementi besedilnega sloja govora zbodejo v ušesa in pritegnejo bralčevo pozornost, kar me je – izhajajoč iz osebne izkušnje – presenetilo. Seveda so za intervjuvance moteča tudi odstopanja od ustrezne prozodije besed in stavkov, kar so intervjuvanci opisali kot netekoče branje, prepočasno branje, preveč interpretacije in premajhen vložek v interpretacijo. Kljub temu menim, da mora nadaljnje raziskovanje umetniške besede iti v smer prozodičnih možnosti in njihovih učinkov na ljudi. Medtem ko so jezikoslovna pravila jasna, je to še vedno precej nepoznan predmet preučevanja, ki pa zaradi svoje interdisciplinarnosti zahteva strokovnjake mnogoterih znanosti – jezikoslovja, umetnosti, psihologije, antropologije in drugih.

V intervjujih se je potrdilo, da vse naštetu vpliva na razumevanje vsebine oz. kreacijo miselnih podob. Izsledki prav tako kažejo, da že minimalne spremembe v glasu pomagajo poslušalcu tvoriti miselne podobe iz zgodbe, na kar sta opozarjala Rodero in Lucas (1759–60). Všečni pripovedi bralci brez težav sledijo, njihova pozornost je v celoti na vsebini. Med analizo odgovorov se je nakazal trend, da to olajša ali celo vzpodbuja kreacijo miselnih podob, vendar tega zaradi premajhnega vzorca ne morem z gotovostjo zatrditi. Bolj verjetno je, da ima neustrezna govorna izvedba večji negativni vpliv kot ima ustrezna pozitivnega. Več intervjuvancev je izpostavilo, da tovrstni govor odvrta pozornost od vsebine in s tem zavira kreacijo miselnih podob. 'Slaba' govorna realizacija lahko izvrstno vsebino pokvari, medtem ko jo lahko 'dobra' še oplemeniti, so dejali nekateri.

Sklenem lahko, da mora pripovedovalec nenehno iskati ravnovesje med ostati neopazen in hkrati zanimiv, da mu lahko bralci z lahkoto sledijo. Prav tako mora stremeti k ravnovesju med ohranjanjem življenja v govoru in ostajanjem v okvirih minimalne interpretacije, da lahko

vsebino doživljajo na sebi lasten način. Kot kaže je to naloga, pri kateri le teoretsko znanje in izkušnje ne zadostujejo. Za umerjanje naštetega je potreben občutek.

8.3.3 Meja interpretacije, izražanje čustev

Z osrednjim sklopom vprašanj sem poskušal identificirati najustreznejšo raven interpretacije ter izražanja čustev. Oboje je sicer tesno povezano. Izrisuje se ugotovitev, da je predmet preučevanja tako kompleksen, da imajo z njegovim definiranjem težave tako znanstveniki kot tudi uporabniki zvočnih knjig. Ker sta govor in njegova percepcija tako večplastni, osebni in glede na knjižno delo unikatni, je pravzaprav nemogoče določiti meje interpretacije. Intervjuvanci so na to vprašanje poskušali odgovoriti s praktičnimi primeri, kar potrjuje navedeno dejstvo.

Skupna točka različnih mnenj je bila: vsebina ne sme biti potvorjena. Nekaterim intervjuvancem je všeč bolj doživljajsko glasno branje, pri katerem pripovedovalec izraža tudi svoja čustva do prebranega. To se kaže predvsem skozi poudarjanje besed in naglaševanje zlogov. Govorni interpreti to počno pravzaprav spontano s prilagajanjem intenzitete različnih prozodičnih sredstev, kažejo izsledki različnih raziskav, ki jih je navedla Vainik (336). Poleg tega avtorica navaja še, da je čustveno barvan govor učinkovitejši za razumevanje besedila. Kljub temu mora biti pripovedovalec vseskozi pozoren na dominantnost svojega glasu – vsebine nikakor ne sme sporočati na semantični in prozodični ravni hkrati. To privede do podvojene namernosti, kot je to poimenovala Knox, kar lahko pri bralcih prekine proces ustvarjanja lastnih pomenov (nav. po Have in Stougaard Pedersen 58–9).

V izogib temu so nekateri intervjuvanci naklonjeni bolj nevtralnemu glasnemu branju, kar utemeljujejo z drugačnim doživljanjem vsebine. Tako jim pripovedovalec ne vsiljuje svojega videnja in daje možnosti za drugačno interpretacijo. Pri tem moram opozoriti na zagato, pred katero se znajdejo interpreti v primeru, ko pretanjena razlika v uporabi prozodičnih sredstev (denimo poudarek na drugi besedi) vpliva na pomen nevtralnega sporočila ali pa ponuja drugačno možnost interpretacije. Teoretiki ustrezne rešitve ne ponujajo. Menim, da je tak del najsmotrneje interpretirati na kar se da nevtralen način. V primeru, ko lahko to pri bralcih povzroči dvom v ustrezno razumevanje vsebine, pa naj pripovedovalec izbere po njegovem mnenju najustreznejšo možnost in odločitev sprejme tudi v imenu bralcev. Intervjuvanci, ki težijo k bolj nevtralnemu branju, najverjetneje niso imeli v mislih povsem bralnega branja,

temveč vsaj spikersko branje. Ugotovitve moje raziskave sovpadajo z obema prej opisanimi kriterijema za ocenjevanje zvočnih knjig dveh ameriških združenj založnikov. Predvidevata, da mora pripoved odražati ekspresivno naravo besedila, biti dinamična, vendar ne patetična. Govorna realizacija mora biti verodostojna in prepričljiva.

Presenetljivo pa je v popolnem nasprotju s kriterijema večinsko mnenje intervjuvancev, da pripovedovalec ne rabi delati posebnih razlik v glasu med različnimi literarnimi osebami, saj je to razvidno iz konteksta. Glede na kriterija mora biti ločnica med protagonisti jasna in dosledna prek sprememb v registru, glasu in tempu. Kot kaže, je pri intervjuvancih odličnost ostalih elementov zvočnih knjig – denimo tekoč govor, tempo, slovnična pravilnost in jasnost – višje na lestvici prioritet.

Glas je izjemno intimen izraz človeške biti in je neločljivo povezan s posameznikovim doživljanjem življenja. Menim, da se poklicni bralci vsej profesionalnosti navkljub lahko le približajo nepristranski interpretaciji. Pravzaprav to niti ne bi smel biti cilj, saj lahko približanje vsebine dosežejo le s subtilno aplikacijo svojih osebnostnih značilnosti. Skozi študij sem prišel do spoznanja, da uspešna govorna realizacija brez dodajanja čustvenega odziva njenega avtorja ni mogoča. Ta se kaže skozi uporabo prozodičnih sredstev. Pri tem intervjuvanci poudarjajo, da morajo biti pripovedovalci zadržani, saj lahko hitro prestopijo mejo. Zaključim lahko, da bi govorna izvedba interpreta morala biti kar se da spontana – s čimer do izraza pridejo smiselni poudarki, premori in čustven odziv –, vendar hkrati biti zadržana. Pripovedovalci bi se morali držati načela manj je več.

8.3.4 Tempo govora, premori in intonacija

Če je čustveno barvanje interpretacije in vplivanje na naslovnikovo doživljanje besedila z glasom delno odvisno od pripovedovalčevega estetskega občutka, je uporaba prozodičnih sredstev domena racionalnega. Ustrezne uporabe večine (tempo, premori, intonacija in poudarki) se je možno priučiti z vajo. V tem sklopu sem se osredotočal na prva tri omenjena sredstva, saj so poudarki neločljivo povezani z interpretacijo in obravnavani v prejšnjem podpoglavju.

Najustreznejše govorne izvedbe zvočnih knjig so po večinskem mnenju intervjuvancev sorazmerno hitre in tekoče. Počasen tempo se jim je zdel neustrezen, saj privede do nezbranosti,

nervoze in celo dolgočasje. Glede na raziskavo Tivadarja (53) iz leta 2017 je povprečen tempo govora in artikulacije v slovenskem medijskem prostoru med 5 in 6,5 zloga na sekundo.¹⁷ Standard za govorce na nacionalni televiziji med glasnim branjem besedila pa je med 5,5 in 7 zlogi na sekundo.¹⁸ Slednje vrednosti bi lahko bile standardne tudi za interpretacijo zvočnih knjig. Moji sogovorniki pa so kot ustrezni tempo opisali »tako kot se zdaj pogovarjava«.

Nadalje se je izkazalo, da primeren tempo pravzaprav ni absolutno dana vrednost, saj se razlikuje glede na težavnost vsebine in osebnostne lastnosti naslovnika. Intervjuvanci so poudarili, da pri zahtevnejši literaturi zaradi prehitrega tempa izgubijo pozornost, medtem ko pri lažji s pomočjo tehnologije posnetek pospešijo. Menijo, da morajo biti denimo filozofski romani, strokovna literatura in poezija brani počasneje, prozna dela pa hitreje. Tudi Tivadar (prav tam) in Cahill in Richey (377) so pojasnili, da ima tempo izjemen vpliv na razumevanje govora. Hkrati se morajo pripovedovalci zavedati, da od izbranega tempa ni odvisno le razumevanje, temveč ta v podtonu nosi dodatno sporočilo – ima čustven pomen. Počasen govor denimo nakazuje na žalost ali osamljenost, hiter pa je odraz aktivnosti ali živčnosti.

Premori so tihi deli zvočnih knjig, ki nosijo izjemno težo in pomen. Glede na opravljene intervjuje je jasno, da bralcem med drugim dajejo čas za razmislek, jih usmerjajo (denimo med prizori ali poglavji) in podkrepijo izrečeno. Zagotavljajo predišnost besedila. Tišina je lahko zelo zgovorna, so menili domala vsi omenjeni teoretiki. Mira in Schwanenflugel sta o premorih razmišljala bolj konkretno. Po njunem lahko prozodija, še posebno premori, osmišlja hierarhijo informacij. Ključne od sobesedila običajno ločimo s podaljšanimi premori pred in za njimi. Po študiju literature in poglobljenih intervjujih lahko zaključim, da so premori integralni del umetnostnega besedila in pridodajo k estetskemu doživljanju. Čeprav raziskave o dolžini premorov obstajajo, menim, da na tem mestu ni smiselno navajati njihovih vrednosti, saj se močno razlikujejo glede na vsebino, kontekst in vrsto literature.

¹⁷ Tempo govora je izmerjena hitrost z vključenimi premori in obotavljanji (netekoč, spontan govor), medtem ko so ti dejavniki pri tempu artikulacije izključeni (bran govor).

¹⁸ Zaradi branja je tempo govora enak tempu artikulacije.

Tudi intonacija, podobno kot premori, v tisku ni zapisana in je zato na prvi pogled neopazna. Pripovedovalci pa se morajo njene vloge in pomembnosti zavedati. Zaključki analize intervjujev namreč kažejo, da so nanjo pozorni tudi bralci. Prav vsi sogovorniki jo opazijo. Upoštevanje intonacijskih potekov glasu pri osnovnih ločilih – povedna ob piki, vzklična ob klicaju, vprašalna ob vprašaju, naraščajoča ali ravna nekončna ob vejici ter pomišljaju (Podbevšek, *Govorna* 67–8) – gradi pomene in doprinese k jasnosti.

Pri branju tiska ali Braillove pisave so najpomembnejši del knjige zaplet zgodbe v ljubezenskem romanu, preverjenost dejstev v zgodovinskem romanu, izvirnost besed pri poeziji ali ustrezen prevod. Pri branju zvočne knjige pa se temu sopostavlja še način izvedbe. Skozi študij literature, predvsem pa med pogovori z uporabniki zvočnih knjig, se je izkazalo, da ima ta povsem enako (ali celo večjo) težo kot vsebina. Pri tem najpomembnejša elementa nista le obvladanje pravorečja in primerna barva glasu, kot sem sprva predvideval. Bralci so namreč v tem pogledu precej prilagodljivi. Izjemno pomembno vlogo imajo prozodična sredstva. Intonacija, premori in tempo govora so gradniki pomenov. Med seboj nepovezane besede združujejo v razumljivo vsebino in jim dajejo pomen. Ti elementi v glasovnem sloju so odgovorni za uspešno percepcijo in ne služijo le kot stilni okrasek.

8.3.5 Drugo

O zvočni realizaciji sekundarnih elementov knjig, kot sem poimenoval grafične elemente (tabele, grafe, fotografije, različne oblike tiska, opombe itd.), in glasnem branju različnih vrst tiska, številčk strani in delov besedila v tujem jeziku v dostopni literaturi nisem našel smernic ali že opravljenih raziskav.

Na podlagi analize intervjujev sem oblikoval naslednja priporočila za najbolj optimalno vključevanje t. i. sekundarnih elementov v zvočno knjigo. Prvič, pripovedovalec se mora glede na žanr knjige, vsebino besedila in kompleksnost ter informativno vrednost grafičnega elementa odločiti, ali ga bo sploh vključil. Pogledi uporabnikov so se pri tem razlikovali – nekateri so bili mnenja, da mora biti knjiga v celoti govorno realizirana, za druge so bile prekinitve zaradi grafičnih elementov ovira za razumevanje celote. Drugič, če je informativna vrednost elementa velika, je najsmotrneje naznaniti opis le-tega ob zaključku tematskega dela, h kateremu element pripada. To naj stori z omembo strani, na kateri se element nahaja, in najavo vrste elementa

(denimo »fotografija/tabela/graf/opomba na strani X prikazuje ...«).¹⁹ Tretjič, pripovedovalec naj element kar se da koncizno opiše. Z enim stavkom naj pove, kaj prikazuje fotografija. Pri kompleksnem grafikonu ali dolgi tabeli naj jedrnato opiše le bistvene informacije za razumevanje, podrobnosti pa naj izpusti. Pri tem naj se izogiba skopemu branju alinej in naštevanju komponent. Informacije naj poveže v poved ali jih celo interpretira. Verjamem, da ima lahko pri tem več svobode in mu ni treba strogo slediti zapisu. Bralci zvočnih knjig so namreč opozorili, da si le s težavo zapomnijo veliko število nepovezanih informacij. Četrtrič, če je nad ali pod grafičnim elementom besedilo, naj pripovedovalec na to opozori na način »besedilo pod fotografijo: ...«.

Ugotavljam, da elementi pomembno prispevajo k celoviti podobi umetniškega izdelka, vendar jih je težje udejanjiti. So specifični, med literarnimi deli se razlikujejo in je vanje potrebno vložiti veliko razmisleka. Menim, da tipični pripovedovalec lahko (in mora) ozavesti in pri svojem delu sledi do zdaj predstavljenim rezultatom analize, saj bistveno vplivajo na končno podobo dela. Uspešnost pretvorbe sekundarnih elementov knjig v govor pa naj bo v domeni izkušenih interpretov. V največji meri je odvisna od agilnosti glasu in občutka za estetiko, zato se je teh veščin težje priučiti.

V nadaljevanju povzemam najpomembnejše izvlečke analize intervjujev, ki so v poglavju 8.2 Pregled rezultatov obširneje razloženi. Za orientacijo najpomembnejši smerokaz v zvočni knjigi je številka strani, na kateri se nahajamo. Naznaniti jo je potrebno sorazmerno pogosto – vsakih pet do sedem strani in ob začetku vsakega novega poglavja. Če je poglavje dolgo, naj pripovedovalec stran najavi ob koncu odstavka z besedami »stran XX, nadaljevanje X. poglavja«. Različni formati tiska lahko povzročijo več negotovosti. Največkrat so deli stavkov v krepkem tisku ali zapisani z velikimi tiskanimi črkami. Interpret mora podobno kot pri grafičnih elementih oceniti dodano vrednost k razumevanju celote. Če ima sprememba tiska informativno vrednost, je po mnenju intervjuvancev najustreznejše prekiniti govorno izvedbo z naznanilom »Odebeljeno besedilo. /Citat./ Konec odebeljenega besedila.« Ugotovitev me je presenetila, saj ne sledi splošnemu načelu, naj bo pripovedovalec kar se da neopazen in naj se

¹⁹ Opomba naj bo prebrana ob koncu povedi, v kateri se nahaja. Če je razumevanje povedi odvisno od opombe, pa naj bo prebrana takoj za besedo, na katero se nanaša.

izogiba abruptnim posegom v besedilo. Ustrezneje se mi zdi spremembo oblike tiska odslikati v glasu v skladu s pripovedovalčevimi zmožnostmi. Krepko besedilo naj bo denimo prebrano počasneje, z več in daljšimi premori med besedami. Del besedila, zapisan z velikimi tiskanimi črkami, pa naj bo nekoliko glasnejši. Poševni tisk je s prozodičnimi sredstvi težje izraziti, zato menim, da je najustrezneje, če ga interpret prebere normalno. Prekinjanje besedila in naznanjanje spremembe se mi zdi manj primerna izbira.

Ugotavljam, da bralci zvočnih knjig niso pretirano zahtevni glede pravorečne pravilnosti. Poudarili so, da morajo govorni interpreti stremeti k najvišji možni ravni zborne izreke, vendar jih manjše napake, ki ne spremenijo pomena besede, ne motijo (denimo kakovost širokega ô ali neustrezna izgovorjava poglasnika ə). Tudi sledi narečnih značilnosti pripovedovalca jih ne motijo.

Med raziskavo se je odprlo tudi vprašanje prevajanja, če je del besedila zapisan v tujem jeziku. Tudi za to področje strokovnih usmeritev ob pregledu literature nisem našel. Podobno kot Intervjuvanec 1 menim, da mora interpret slediti zapisu v knjigi. Če je podan slovenski prevod, naj ga prebere, pri čemer naj sledi priporočilom za branje opomb. Če prevoda ni, pa naj del besedila prebere, kot je zapisano. Izogiba naj se lastnim prevodom. Najpogosteje so ti deli besedila v široko razumljenem angleškem jeziku. Če je besedilo v jeziku, ki ga pripovedovalec ne govori (pogosto v latinščini), naj izgovorjavo preveri s sodobnimi spletnimi pomagali.

8.3.6 Umetniška vrednost

V pregledu mnenj avtorjev sem identificiral nekatere implikacije o dojetanju zvočnih knjig kot umetniške podzvrsti v sklopu zvočne umetnosti in pripovedovalca kot umetnika, četudi nihče z izjemo Sheinberga tega ni eksplicitno označil. Podbevšek je interpreta sicer zelo tehnično imenovala »tolmač govora«, vendar je kot njegov osrednji namen opredelila spodbujanje estetskega doživljanja (Podbevšek, *Tipologija* 94). K temu lahko sopostavim tradicionalno Kantovo definicijo umetnosti, po kateri je umetnost ustvarjanje del, ki vzpodbujajo estetsko izkušnjo (Stanford Encyclopedia of Philosophy). Nadalje je avtorica dejala, da interpret s prozodičnimi sredstvi oblikuje besedilo. Podobno je tudi po Harrison interpret prevajalec vsebine iz ene v drugo obliko, vendar sočasno ustvarja drug medij (nav. po Rubery 143). To sovпада z definicijo umetnosti, kot jo razumejo sociologi in antropologi, in sicer da je umetnost proces ustvarjanja in recepcije in ne zgolj kot končni izdelek (Stanford

Encyclopedia of Philosophy). Po Derridovem konceptu ponovitve pa je vsak poskus glasnega branja edinstvena govorna uprizoritev, ki na novo odkrije pomen besedila (nav. po Have in Stougaard Pedersen 54–5). Nadalje, tudi v razpravah Sartra in Eca o razumevanju pripovedovalčeve vloge se kažejo umetniške prvine. Za prvega je glasno branje usmerjeno vodenje in vodeno ustvarjanje, drugi pa z idejo modelnega bralca temu podeljuje status, da besedilo dopolni in aktualizira s svojimi lastnimi življenjskimi izkušnjami. Toporišič je menil, da je za uspešno pretvorbo zapisanega v govor potrebna ustrezna doživljajska poglobitev (Podbevšek, *Govorna* 92–4).

Vse naštetu odraža delčke različnih definicij umetnosti. Ta namreč ni enotna. Najkonkretnije pa zvočne knjige kot umetnostne artefakte definira Sheinberg s teorijo NITA, ki sem jo podrobneje predstavil v teoretičnem delu. Dognanja svojih predhodnikov Dickia in Gravesa je preslikal v kontekst zvočnih knjig. V splošnem institucionalna teorija pravi, da umetnost ni lastnost objekta, temveč je odvisna od statusa, ki ga dobi v družbenem in kulturnem smislu. Sheinberg pa je podrobneje definirala, da je zvočna uprizoritev del umetniškega sveta, če praksa vključuje snemanje besedila z namenom, da nastane izključno slušno usmerjeno umetniško delo, namenjeno posebni publiki, ki zna in želi uživati v unikatnih zvočnih uprizoritvah (Sheinberg 60).

Tudi na strani uporabnikov zvočnih knjig večinsko prevladuje mnenje, da so zvočne knjige umetniški artefakti. Intervjuvanci so kot umetnost razumeli ne zgolj besedilni sloj zvočnih knjig, torej ne le dela avtorja knjige, temveč tudi glasovnega, torej prispevek pripovedovalca. Odstopa le en odgovor, ko intervjuvanec kot umetnost doživlja zvočne knjige, ki jih realizirajo le izjemni igralci. Naj tukaj spomnim na Sheinberga, ki je rekel, da zvočna knjiga, v sklopu teorije NITA umeščena med umetniška dela, glede na kriterije estetskosti ne bo nujno razumljena kot dobra umetnost. Manj jasnosti je pri opredelitvi pripovedovalca. Brez oklevanja ga je kot umetnika dojel le en intervjuvanec. Drugi ga je kot takega dojemal le ob govornem interpretiranju poezije. Predvidevam, da je razlog zahtevnejša in obsežnejša priprava na govorno interpretacijo poezije, zanjo pa je potrebnega več teoretskega znanja in bolj razvit občutek za estetiko govora. Tretji intervjuvanec je pripovedovalcu pripisal »velik vložek energije«, v katerem kot bralec uživa. Dva sogovornika se do tega nista opredelila. Kakšna pa je vrednost pripovedovalca v primerjavi z avtorjem besedila? Prvi intervjuvanec ga je razumel kot enakovrednega avtorju besedila in ga imenoval soavtor zvočne knjige, drugi ga je imenoval

»soavtor interpretacije«. Tretji in četrti pa ga podobno kot Podbevšek in Toporišič razumeta kot prevodnika tiskanih v zvočne knjige.

Opirajoč se na teoretska dognanja o umetnosti, zvočni umetnosti in na znanje o govoru v slovenskem prostoru (Podbevšek, Žavbi, Toporišič in drugi) lahko z gotovostjo trdim, da so zvočne knjige umetniški artefakti. V poglobljenih intervjujih se je namreč pokazalo, da jih tudi zvesti uporabniki večinoma razumejo kot take. Dojemanje zvočnih knjig skozi prizmo umetnosti je zahteven in nekoliko filozofsko naravnani miselni proces. Njihova najbolj očitna vrednost je namreč prevajanje tiska v zvočni zapis skozi glasno branje, kar lahko povprečni uporabnik razume kot zelo mehaničen proces. Uporabniki v kategoriji slepih so v celoti odvisni od zvoka. V njihovem univerzumu je to edini medij, ki prenaša tiskano besedo. Zanje so zvočne knjige edino sredstvo (oz. eno redkih, gotovo pa najbolj priročno), ki jim odpira vrata v svet literature. Glede na izsledke poglobljenih intervjujev lahko zaključim, da zaradi osebnih okoliščin zvočnim knjigam pripisujejo večjo umetniško vrednost. Njihov pomen enačijo s tiskanimi deli, ki jih večinsko prebivalstvo v globalu razume kot umetniška dela (z izjemo strokovnih in znanstvenih pisnih del, najverjetneje).

Menim, da je tudi pripovedovalec – osrednja oseba vsake zvočne knjige – umetnik. To lahko sicer trdim z nekoliko manjšo gotovostjo, saj zaključka ne morem podkrepiti niti s teoretičnimi ugotovitvami niti v celoti z uvidi uporabnikov zvočnih knjig. Lahko pa ga utemeljim s preprostim dejstvom – pripovedovalec je krmar zvočne knjige. Čeprav je osnova njegovega dela (to, kar ima umetniško vrednost *per se*) predhodno podana, mora sprejeti odločitve o glasovnih usmeritvah, poskrbeti za jasen prenos ustreznega sporočila in prevzeti odgovornost za celotno zvočno podobo zvočne knjige. Nadalje, osnova zvočne knjige ni knjižna predloga, temveč pripovedovalčev glas. Zvočna knjiga je torej umetniški artefakt, pripovedovalec pa umetnik.

9 Zaključek

Raziskava, temelječa na poglobljenih razgovorih z bralci zvočnih knjig, ki se uvrščajo v kategorijo slepih in slabovidnih, ter o dojemanju govora v njih, je odstrla pogled na vlogo pripovedovalca z uporabniškega vidika. Na temelju domačih in tujih znanstvenih dognanj o govoru, umetniški besedi in zvočni umetnosti sem raziskoval bralčevo doživljanje skozi glas posredovane zgodbe. Skozi poglobljene intervjuje sem poskušal razumeti prednosti in predvsem omejitve zvočnih knjig za bralce in tako identificirati najustreznejši stil govorne interpretacije. Poleg tega sem skozi teoretične koncepte umetnosti podkrepil predvidevanje, da pripovedovalčevo delo spada v kategorijo (zvočne) umetnosti, njen avtor pa je umetnik.

V iskanju odgovorov na raziskovalna vprašanja je bilo najpomembnejše postransko spoznanje pomembnosti zvočnih knjig za slepe in slabovidne. *»Mi, ki ne vidimo, smo na nek način bogatejši zaradi dobrega branja, s slabim pa za marsikaj prikrajšani,«* je bil odgovor Intervjuvanca 1, ki mi je med pisanjem odzvanjal v glavi. Za ljudi v kategoriji slepih in slabovidnih so zvočne knjige ključen medij za dostop do literature. Njihova vrednost je povsem enaka tiskanim knjigam in tistim v Braillovi pisavi, saj med branjem ves čas poteka proces ustvarjanja pomenov. Izkazalo se je, da je ta proces sorazmerno odvisen od govorne realizacije. Kakovostna bralna izkušnja je izkupiček dejavnikov v nekakšnem sosledju: glede na zvrst literature in vsebino primerna pripoved – uspešno dekodiranje pomenov na semantični in prozodični ravni – uspešno kreiranje miselnih predstav.

V spodnjih smernicah za govorno interpretacijo zvočnih knjig natančneje povzemam, kakšna je primerna interpretacija z uporabniškega vidika. Še prej pa bi želel opozoriti na rezultate raziskave, da je osrednji namen branja zvočne knjige opajanje z vsebino in ne estetska zvočna izkušnja. Kljub temu da bralci enačijo vrednost zvočnih in drugih knjig, izsledki teoretičnega in praktičnega dela magistrske naloge kažejo na povsem različni bralni izkušnji. Pripovedovalec mora zato ves čas imeti v mislih dejstvo, da je konzumiranje zahtevnejših vsebin lažje in učinkoviteje v katerikoli drugi obliki zapisa. Zvočna je najmanj priljubljena. To spoznanje ga mora voditi, da vsebino poda karseda jasno in razumljivo. Ostati mora neopazen, a se hkrati izogniti monotoniji. Nedvomno izredno zahtevno delo.

9.1 Smernice in priporočila za govorno interpretacijo zvočnih knjig

Na podlagi teoretičnega okvirja magistrskega dela in izsledkov raziskave, ki sem jo izvedel o dojemanju zvočnih knjig slepih in slabovidnih, pripovedovalcem predlagam naslednje:

- Dober pripovedovalec mora ostati neopazen. Interpretacija naj odraža ekspresivno naravo besedila, naj bo dinamična, vendar ne patetična. Branje mora biti tekoče, verodostojno in prepričljivo.
- Pripovedovalec naj se poslužuje minimalnega interpretativnega branja, s čimer se približa spontanemu govoru, kjer govorec prepozna in razlikuje med z informacijami bogatimi in manj bogatimi deli. Prve izgovori s povprečno jakostjo in tempom. V primerjavi z manj pomembnimi deli uporablja več stavčnih poudarkov. Nasprotno delom, ki nosijo manj informacij, daje manj pozornosti. Postavi jih v drugi plan, zato jih izgovarja hitreje, tišje in nižje. Količini informacij prilagaja dolžino in pogostost premorov in poudarkov.
- Tempo najustreznějšíh govornih izvedb ni prepočasen. Bralci so poročali o neustreznosti počasnega tempa, saj privede do nezbranosti, nervoze in dolgočasja. Interpret naj tempo prilagaja zahtevnosti vsebine.
- Tišina je pripovedovalčev zaveznik. Premori so sestavni deli besedila, ki dajejo bralcu čas za razmislek, ga usmerjajo in podkrepijo izrečeno. S premori interpret osmisli hierarhijo informacij.
- Sledenje pravilom za intonacijske poteke glasu pri osnovnih ločilih doprinese k jasnosti govorne uresničitve.
- Pripovedovalec naj se izogiba pretiranemu interpretiranju in podvojeni namernosti (sporočanje vsebine na semantični in prozodični ravni hkrati). Glede na kontekst je mestoma dobrodošlo, da subtilno izrazi svoja čustva do prebranega.
- Vsebine ne sme na noben način potvarjati.
- Delanje glasovnih razlik med literarnimi osebami ali celo igranje vlog ni potrebno. Je celo nezaželeno.
- Pripovedovalčev glas ne sme postati dominanten. Nagiba naj se k nevtralni govorni izvedbi, saj s tem bralcu pušča prostor za lastno interpretacijo.
- Pri tem naj bo pozoren na nevarnost mehanskega učinka. Njegova pripoved lahko postane nezanimiva. Izogiba naj se ponavljajočemu se ritmu in skrbi za razgibanost.

- Govorni interpret mora biti pravorečno izvrsten. Obvladati mora glasovne premene, izgovor polglasnika, izgovorne variante fonemov, pravilno mora naglaševati ter imeti znanje o kakovosti in kolikosti samoglasnikov. Pravorečne nepravilnosti zbodejo v ušesa in preusmerijo bralčevo pozornost z vsebine, kar negativno vpliva na kreacijo miselnih podob. V izogib napakam naj pripovedovalec s pomagali, kot so Slovenski pravopis ali druga digitalna orodja, zmeraj preveri ustrezno izgovorjavo (tujih) besed, ki jih ne pozna.
- Pripovedovalec naj posebej razmisli o govorni realizaciji grafičnih elementov (podrobnejši napotki v poglavju 8.3.5).
- Pripovedovalec, ki interpretira zvočne knjige, namenjene najširšemu krogu občinstev, ne nujno zgolj slepim in slabovidnim, se mora ves čas zavedati, komu na glas bere, kakšne so bralčeve fizične omejitve, kakšen je proces dekodiranja sporočila glede na tehnične omejitve in v kakšnem okolju naslovniki berejo. S prilagoditvijo tem specifikam lahko ustvari prijetno okolje, v katerem bodo bralci potonili v vsebino.

9.2 Ovrednotenje hipoteze in smernice za nadaljnje raziskovanje

Pred začetkom raziskovanja sem zastavil hipotezo, da je bralčeva izkušnja v veliki meri odvisna od glasovnih značilnosti pripovedovalca, saj te – poleg prenosa pomena besedila – odločilno vplivajo na razumevanje, čustveno doživljanje in kakovost zaznave pripovedi. Hipotezo lahko glede na zbrane podatke delno potrdim. Odličnost govorne izvedbe na prozodični ravni je nedvomno glavni in odločilni dejavnik, ki pritegne ali odvrne bralca, vpliva na razumevanje besedila in vzpodbuja ali zavira nastajanje miselnih podob. Vendar pa zbrani podatki kažejo, da prozodični izvrstnosti tesno sledi pravorečna. Raziskovanci so poročali o pravorečnih nepravilnostih – največkrat o neustreznem naglasnem mestu –, ki močno vplivajo na dosledno sledenje pripovedovanju. Pravzaprav imajo podoben učinek kot neustrezna uporaba prozodičnih sredstev in neprijetne značilnosti glasu – preusmerjajo bralčevo pozornost in vplivajo na kreacijo miselnih podob.

Znanstvena obravnava govora v zvočnih knjigah je tako v Sloveniji kot na tujem zapostavljena. Po mojem vedenju je pričujoče delo edino, ki se nekoliko podrobneje ukvarja s to obliko govorjenega jezika. Čeprav se z najrazličnejšimi oblikami govora v slovenskem prostoru že desetletja znanstveno ukvarjajo na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v

Ljubljani, govora v zvočnih knjigah ni znanstveno preučil še nihče – najverjetneje zaradi njihovega nedavnega razvoja.

Magistrsko delo ponuja temelj za razvoj dovršene znanstvene metode za nadaljnje raziskovanje fenomena govora v zvočnih knjigah. Ker gre za izrazito interdisciplinarno področje, bi nadaljnje raziskovanje moralo združevati strokovnjake s področja umetniškega govora, psihologije, filozofije in sociologije. Naloga sledi zastavljenim ciljem v dispoziciji glede obsega raziskovanja. Čeprav raziskovalni vzorec zajema bralce z najširšim naborom sposobnosti in omejitev, je ta za izpeljevanje trdnejših zaključkov premajhen. Poleg tega ni starostno in spolno uravnotežen in ne vključuje mladostniških bralcev ter otrok. Zato predstavlja začetek raziskovanja in postavlja temelje, na katerih lahko gradijo prihodnje, še bolj poglobljene raziskave.

10 Seznam literature in virov

»ALSC/Booklist/YALSA Odyssey Award.« American Library Association, 2025. <https://www.ala.org/yalsa/booklistsawards/bookawards/odyssey/policies>. Dostop 1. dec. 2025.

»Judging Process & Criteria.« Audio Publishers Association. <https://audieawards.secure-platform.com/a/page/Judges/process>. Dostop. 1. dec. 2025.

Beavin, Kristi. »Audiobooks: Four Styles of Narration.« *Horn Book Magazine* letn. 72, št. 5, 30. julij 2013. <https://www.hbook.com/story/audiobooks-four-styles-of-narration>. Dostop 1. dec. 2025.

Carl, Micalle, idr. »A Cross-Linguistic Validation of the Test for Rating Emotions in Speech: Acoustic Analyses of Emotional Sentences in English, German, and Hebrew.« *Journal of Speech Language and Hearing Research* letn. 65, št. 3, marec 2022. <https://research-ebSCO-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/c/vw7ceg/viewer/pdf/fgjtqimmjf?route=details>. Dostop 1. dec. 2025.

Cahill, Maria, and Jennifer Richey. »What Sound Does an Odyssey Make? Content Analysis of Award-Winning Audiobooks.« *The Library Quarterly* letn. 85, št. 4, oktober 2015. <https://doi.org/10.1086/682732>. Dostop 1. dec. 2025.

Chion, Michel. »The Three Listening Modes.« *Columbia University Press eBooks* 2019. <https://doi.org/10.7312/chio18588-004>. Dostop 25. nov. 2025.

Curcic, Dimitrije. »Audiobook Statistics.« *Wordsrated* junij 2023. [wordsrated.com/audiobook-statistics](https://www.wordsrated.com/audiobook-statistics). Dostop 25. nov. 2025.

Danto, Arthur C. *What Art Is*. Yale University Press, 2013. <https://www.scribd.com/document/723623179/Danto-Arthur-C-What-art-is-Yale-University-Press-2013>. Dostop 25. nov. 2025.

Graves, David C. *The New Institutional Theory of Art*. Common Ground, 2010. <https://h7.cl/1kjDW>. Dostop 1. dec. 2025.

Guberina, Petar. *Zvuk i pokret u jeziku*. Stilistika.org, 2020. <https://stilistika.org/petar-guberina-zvuk-i-pokret-u-jeziku-2>. Dostop 1. dec. 2025.

Have, Iben, and Birgitte Stougaard Pedersen. *Digital Audiobooks: New Media, Users, and Experiences*. Taylor & Francis, 2015. <https://doi.org/10.4324/9781315743080>. Dostop 25. nov. 2025.

Humar, Marjeta, idr. »Gledališki terminološki slovar.« Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU: Sekcija za terminološke slovarje, 2011. <http://bos.zrc-sazu.si/c/term/gledaliski/index.html>. Dostop 25. nov. 2025.

Komar, Smiljana. »Listened to Any Good Books Lately? The Prosodic Analysis of Audio Book Narration.« *ELOPE English Language Overseas Perspectives and Enquiries* letn. 3, št. 1–2, junij 2006. <https://journals.uni-lj.si/elope/article/view/3356/3065>. Dostop 25. nov. 2025.

Mira, William A., in Paula J. Schwanenflugel. »The Impact of Reading Expressiveness on the Listening Comprehension of Storybooks by Prekindergarten Children.« *Language Speech and Hearing Services in Schools* letn. 44, št. 2, april 2013. https://www.researchgate.net/publication/236600266_The_Impact_of_Reading_Expressiveness_on_the_Listening_Comprehension_of_Storybooks_by_Prekindergarten_Children#fullTextFileContent. Dostop 25. nov. 2025.

Podbevšek, Katarina. *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2006. <https://zdsds.si/tiskovina/544/>. Dostop 1. dec. 2025.

Podbevšek, Katarina. »Tipologija govornih interpretacij.« *Govor* letn. 25, št. 1, 2008, str. 93–109.

Rodero, Emma, and Ignacio Lucas. »Synthetic Versus Human Voices in Audiobooks: The Human Emotional Intimacy Effect.« *New Media & Society* letn. 25, št. 7, junij 2021. <https://doi.org/10.1177/14614448211024142>. Dostop 25. nov. 2025.

Rubery, Matthew. *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*. Routledge, 2011. <https://doi.org/10.4324/9780203818039>. Dostop 25. nov. 2025.

Schaeffer, Pierre. *Treatise on Musical Objects: An Essay Across Disciplines*. 2017. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1qv5pqb>. Dostop 25. nov. 2025.

Simič, Matej. »Intervju z Intervjuvancem 1.« Slovenija in Bruselj, 30. oktober 2024. Intervju po Zoomu, zvočni zapis pri avtorju.

Simič, Matej. »Intervju z Intervjuvancem 2.« Slovenija in Bruselj, 23. december 2024. Intervju po Zoomu, zvočni zapis pri avtorju.

Simič, Matej. »Intervju z Intervjuvancem 3.« Slovenija in Bruselj, 13. oktober 2024. Intervju po Zoomu, zvočni zapis pri avtorju.

Simič, Matej. »Intervju z Intervjuvancem 4.« Slovenija in Bruselj, 12. december 2024. Intervju po Zoomu, zvočni zapis pri avtorju.

Simič, Matej. »Intervju z Intervjuvancem 5.« Slovenija in Bruselj, 3. februar 2025. Intervju po Zoomu, zvočni zapis pri avtorju.

Stolarski, Łukasz. »Pitch Patterns in Vocal Expression of ‘Happiness’ and ‘Sadness’ in the Reading Aloud of Prose on the Basis of Selected Audiobooks.« *Research in Language* letn. 13, št. 2, junij 2015. <https://czasopisma.uni.lodz.pl/research/article/view/2083>. Dostop 25. nov. 2025.

Sheinberg, David. *Audiobooks as Artworks: A Framework for Analysis and Appreciation*, Doktorska disertacija, 31. oktober 2017. <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/22341/>. Dostop 25. nov. 2025.

Škarić, Ivo. *Fonetika hrvatskoga književnog jezika*. Zagreb: HAZU Globus, 1991. <https://www.scribd.com/document/328052802/Skaric-1991-Fonetika>. Dostop 1. dec. 2025.

Toporišič, Jože. *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja, 2000.

Vainik, Ene. »Kelle Emotsioonile Anda Teksti Ette Lugeses Hää! Vaatlus Mitmest Perspektiivist.« *Eesti Rakenduslingvistika Ühingu Aastaraamat Estonian Papers in Applied Linguistics* št. 10, april 2014. <https://doi.org/10.5128/erya10.21>. Dostop 1. dec. 2025.

Valič, Aleš. »Raba besede pri igri in interpretaciji besedil.« *Zbornik: Kolokvij o umetniškem govoru*, Ur. Katarina Podbevšek in Tomaž Gubenšek, 13. april 2000, str. 21–25.

Žavbi, Nina. *Govorna interpretacija dramskih besedil na primeru uprizoritev Hlapca Ivana Cankarja*, Doktorska disertacija, 2016. https://www.slov.si/dipl/zavbi_milojevic_nina2.pdf. Dostop 1. dec. 2025.

Wallin, Elisa Tattersall. »Reading by Listening: Conceptualising Audiobook Practices in the Age of Streaming Subscription Services.« *Journal of Documentation* letn. 77, št. 2, december 2020. <https://doi.org/10.1108/jd-06-2020-0098>. Dostop 25. nov. 2025.

IZJAVA O AVTORSTVU
magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo *Zvočne knjige: smernice in priporočila za ustrezno govorno izvedbo* rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum:

Podpis: