

**MORALIZACIJA KOT EŠTETSKI PROJEKT
DOKUMENTARNEGA ŽURNALIZMA
O URBANIH LEGENDAH, MEGANORMALNOSTI IN GLOBOKEM
TOVARIŠTVU**

Povzetek: *Avtorica v članku analizira aktualnodokumentarni oddaji Tednik na TV SLO1 in Preverjeno na POPTV. Poskuša pokazati, da oddaji, ki v polju televizijskega žurnalizma predstavljata forum za razvoj analize in kritične debate, tega ne izpolnjujeta. Vlogo argumentacije prevzame moralizacija. Ugotavlja, da se popularna modrost, temelječa na zdravorazumskih predpostavkah, v teh oddajah reproducira zaradi premika k zasebnemu jeziku in elementom folklorne tradicije, ki prek estetizacije teksta mobilizirajo čustva gledalcev/k, kot npr. naslonitev na individualnost, emotivnost, skeptičnost, fatalizem in distanciranje. Avtorica želi pokazati, da personalizacija, dekontekstualizirane zgodbe in kreiranje spektakla postajajo edini načini pripovedovanja zgodb. Bolj kot da razvija kritično analizo in predstavlja forum za participacijo občinstev v demokratičnih procesih, pa takšen žurnalizem reproducira popularne mitologije, ki pripovedujejo o 'našem tovarištvu in normalnosti'. Politični konsenz v Tedniku in Preverjenem zatorej ni proizvod kritične debate, ampak je artikulacija ideoloških diskurzov, tj. diskurza morale zahodnih družb in nacionalističnega diskurza.*

Ključne besede: *dokumentarni žurnalizem, televizija, argumentacija, moralizacija, popularna kultura, estetika teksta, politični konsenz, diskurz zahodne morale, nacionalizem*

'Uspeh' kateregakoli političnega projekta merimo z njegovo sposobnostjo utrjevanja pomena, vsaj relativno, znotraj specifičnega konteksta.

(Sayyid & Zac)

* Maruša Pušnik, asistentka na Fakulteti za družbene vede, Univerza v Ljubljani.

Zgodbe dokumentarnega žurnalizma in njihovi državljani-gledalci

Ljudske pripovedke, legende, bajke in miti, ki krožijo v slovenskem prostoru, lahko služijo kot analitični pripomoček za proučitev dokumentarnega žurnalizma, saj se zgodbe o dobroti in zlobi, o pričakovanju boljšega, o nenavadnih dogodkih itd. kot tematika pogosto pojavljajo v sodobnem žurnalizmu in strukturirajo njegov pripovedni stil. Žurnalizem in popularna kultura sta v zahodnih družbah tesno prepletena, korenine popularne kulture pa segajo vse do družbenih tradicij folklorne in oralne kulture (Hartley, 1996; Fiske, 1992). Narativna struktura ljudskih pripovedk lahko pomaga odkrivati strukturo naracije in analizirati učinke oddaj Tednik na TV SLO1 in Preverjeno na POP TV. Z analizo žanra aktualnodokumentarnih oddaj, ki v polju televizijskega žurnalizma predstavlja novičarski žanr, ki naj bi analitično ocenil aktualno dogajanje, ga podrobneje raziskal in ga kontekstualiziral (glej npr. Macdonald, 1998 o definiciji dokumentarnega žurnalizma), poskušamo prikazati, kako je v Tedniku in v Preverjenem analitični diskurz zamenjan s simulacijo analize. Proučujemo torej mehanizme, ki preprečujejo razvoj kritične analize. Pri tem pa nas zanima, kakšne funkcije potemtakem ta žanr opravlja, ali povedano drugače, na kakšen način delujejo in 'učinkujejo' reprezentacije analiziranih oddaj.

Oddaje Tednika in Preverjenega obravnavamo kot kulturne reprezentacije, saj (re)producirajo kulturo na način, da tvorijo zbirko skupnih pomenov, ki si jih nato delijo pripadniki določenega kulturnega univerzuma (Hall, 1997). Poleg koncepta reprezentacije pa si članek izposoja še Barthesove koncepte denotacije, konotacije, mita in naturalizacije. Na denotativni ravni Tednik in Preverjeno razumemo kot oddaji, ki poročata o aktualnem dogajanju. Na tej ravni je konsenz o tem, o čemer poročata oddaji, široko sprejet, npr. prispevek Muslimani v Sloveniji (Preverjeno, POP TV, 16.10.2001). Ko bralci/ke dekodirajo pomena na denotativni ravni, pa preidejo na raven konotacije, ki že prepoznane znake (muslimani v Sloveniji) poveže s širšimi kulturnimi temami. V našem primeru se na konotativni ravni tematika muslimanov v Sloveniji poveže z idejami kulturnih tujcev, ki ogrožajo slovenskost (prim. Barthes, 1999: 89-94). V takšni verigi označevanja se naturalizirajo določeni pomeni, da so npr. muslimani že po svoji naravi drugačni od Slovencev, da 'nas' ogrožajo itd., pri čemer Tednik in Preverjeno postaneta sferi proizvodnje mitov. Mit je potemtakem družbeno konstruirana slika realnosti, saj realnost organizira tako, da povsem historične in dogovorne stvari transformira v naravne in fiksne (Barthes, 1999: 92-94). Vse opisano postavljamo v kontekst Foucaultove formulacije subjekta v diskurzu, saj se lahko pri analizi teh oddaj prav s pomočjo Foucaultovega historiziranja diskurza in naziranja, da so vse politične in družbene oblike ujete v oblastne odnose, dosti bolj približamo razpravam o ideološkem kodu v družbi, kot so se teoretiki semiologije (tudi npr. Barthes).¹ Pri analizi produkcije vednosti in pomenov v diskurzu, npr. v dokumentarnem žurnalizmu, se v

¹ Čeprav Foucault besede ideologija v svojih zapiskih ne uporabi - s tem se ogradi od ekonomizma oz. razrednega redukcionalizma marksistične teorije ideologije - so njegova naziranja oblastnih odnosov v družbi kljub temu dosti bližje klasičnim teorijam ideologije, kot jim je semiološki teoretsko-analitski aparat.

maniri foucaultovske govorice osredotočamo na širšo diskurzivno formacijo, kamor te oddaje lahko uvrščamo. Diskurz je potemtakem več kot le jezik, kot tekst, vključuje pomene, prakse, tehnike, elemente, pravila specifičnega družbeno-historičnega konteksta. Proizvaja vednost, ki ponuja določene subjektne položaje, da se npr. vedemo in mislimo na točno določen način, ter tako reproducira specifičen družbeni red (Foucault, 2000). Prispevek o muslimanih v Sloveniji ne le vzpostavlja specifično vednost o muslimanih, ampak hkrati reproducira tudi oblast - npr. kdo smo 'mi-večvredni' in kdo so 'oni-manjvredni'. Natanko na tej osi neulovljivosti oblastnih odnosov, saj ti niti ne prihajajo od specifičnega vira niti ne tečejo po utečenih enosmernih poteh, poskušamo s pomočjo koncepta radikalnega demokratičnega projekta, v okviru katerega oblast ni pojmovana le kot negativna, ampak tudi kot pozitivna sila, ki proizvaja diskurze, vednost, ugodje itd., analizirati učinke dokumentarnega žurnalizma in njegovo vlogo v družbi. Z zornega kota radikalnega demokratičnega projekta, ki zanika kakršenkoli nepluralizem in poskuša razširiti demokratično revolucijo na čim več področij družbenega življenja (Laclau in Mouffe, 1987), proučujemo, kaj dokumentarnemu žurnalizmu preprečuje postati propagator radikalnega demokratičnega projekta oziroma mu preprečuje opravljanje njegove poglavitne funkcije, tj. funkcije povezovalca različnih družbenih bojev, kot npr. protiseksističnih, protirasističnih, protikapitalističnih itd. gibanj.

V analizi se osredotočamo na nekaj naključno izbranih oddaj *Tednik in Preverjeno*² ter jih proučujemo kot diskurzivne dogodke, ki jim je pomen pripisan v okviru širše diskurzivne formacije. Prav zato, kot pripominja Foucault (1992), ker vsakemu diskurzivnemu dogodku vladajo pravila diskurzivnega univerzuma, lahko prek analize posamične oddaje zaznamo prevladujoče diskurze v določenem družbeno-historičnem kontekstu. Oddaje tako analiziramo na semiotski ravni, ko proučujemo vzajemno igro verbalnih in vizualnih kodov, in tudi na ideološki-kontekstualni (diskurzivni) ravni, ko proučujemo kode, ki tvorijo diskurze, in diskurzivne formacije, ki prek posamičnih diskurzivnih nastopov - oddaj ustaljujejo pomene. Šele preplet vseh teh ravni omogoča obstoj 'realnosti', ki se konstruira prek reprezentacij analiziranih oddaj, zato tudi analize ne ločujemo na posamične ravni, pač pa meje med temi ravnmi ostajajo zabrisane.

Argumentacija vs. zdravorazumska moralizacija?

Številni avtorji/ice zatrjujejo, da je sodobni žurnalizem tipičen primer popularne kulture in da se tesno navezuje na folklorno in oralno kulturo. E. Bird (1992) ugotavlja, da se v žurnalističnem poročanju pojavljajo podobne teme kot v srednjeveških baladah, Fiske (1992) pravi, da se narativni stil žurnalističnih zgodb obrača k oralnosti, Hartley (1996) pa prikaže, da popularno predstavlja strukturni element žurnalizma. Poudariti moramo - kot na zgledu analize aktualnodokumentarnih oddaj v Veliki Britaniji ugotavlja M. Macdonald - da elementi oralne kulture v žurnalizmu a priori nujno še ne preprečujejo razvoja kritične debate. Raba personali-

² V okviru raziskave smo pregledali oddaje *Tednik* v obdobju od januarja 2001 do januarja 2002 in oddaje *Preverjeno* od začetka nastajanja oddaje, od 4. septembra 2001, do januarja 2002.

zacije lahko v določenih okoliščinah skupaj s kritično analizo celo poglobi obravnavano tematiko in ponudi novo znanje (1998: 110-114). Kljub temu pa L. van Zoonen (1998) in E. Bird (1992) zatrjujeta, da je za folklorno tradicijo popularne kulture nasploh značilen moralističen značaj in da prav privilegiranje teh elementov žurnalistično poročanje spreminja v moralizacijo.

Naša teza je, da v Tedniku in Preverjenem raba elementov folklorne in oralne kulture postaja skoraj edini način pripovedovanja zgodb, natanko to pa argumentacijo nadomešča z zdravorazumsko moralizacijo. Dokumentarni žurnalizem gledalcem/kam ne nudi sfere za sodelovanje v demokratičnih procesih, saj dogajanja ne argumentira in preiskuje, ne predstavlja ga iz več zornih kotov, ne ponuja disidentskih, opozicijskih ali le alternativnih interpretacij, predstavi relativno zelo ozek spekter glasov, ki pa so trdno ukoreninjeni znotraj obstoječega konsenza. Pogosto tudi izpušča pomembne informacije o ozadju dogajanja in odsotno je kakršnokoli kritično spraševanje. Na ta način gledalcev/k ne motivira za kritično debato, ampak jih pogosto prek vzbujanja emocij prevzema k zaverovanosti v popularne mitologije. Moralizacija v dokumentarnem žurnalizmu pomeni predvsem prikrievanje,³ saj iz spektra resnic izbere le eno in jo reprezentira kot 'našo in edino normalno Resnico'. Tednik in Preverjeno potemtakem obravnavamo kot politična projekta, saj prek reproduciranja določenih diskurzivnih tehnik oz. strategij proizvajata ideološke učinke. Predstavljata semiosferi, kjer poteka nenehen boj za pomene, saj gledalce/ke subjektivirata na take položaje, da ti svet dojemajo na reprezentiran način in izključijo možnost obstoja drugačnih realnosti. Politični prostor zatorej razširjamo preko tradicionalne javne sfere, saj se v vsaki družbi sočasno odvija mnogo oblastnih odnosov v različnih sferah in na različnih nivojih. Ena izmed takih sfer je tudi dokumentarni žurnalizem, ki pa, kot ugotovljamo, konstituira obči konsenz na podlagi moralizacije.

V tem oziru prav tako kot na primer ljudska pravljica o zlobnem kralju, ki uspa-va dobrega kralja za večno, da se polasti njegovega žezla, zaslužni njegovo ljudstvo in princesko, ljudstvo pa le ponižno čaka, da se prebudi njihov kralj in jih odreši tegob, tudi dokumentarni žurnalistični oddaji artikilirata popularne mitologije. Moralizacijo reproducira narativni stil omenjene pravljice - borba med dobrim in zlim, vdanost v usodo itd. - to pa lahko zasledimo tudi v reprezentacijah Tednika in Preverjenega. Za zgled omenimo dva primera analize verbalne retorike: "A glej ga zlomka, pozneje je tam nastal sex shop, trgovina z erotičnimi pripomočki, v hiši, ki je menda pod spomeniškim varstvom" (voditelj Drago Balažič, Tednik, TV SLO1, 25.1.2001), in, "[l]ahko samo upamo, da če se je nekoč končala hladna vojna in če je padel berlinski zid, da se bo nekoč razrešilo tudi vprašanje Bližnjega vzhoda" (voditeljica Alenka Arko, Preverjeno, POP TV, 27.11.2001). Že raba fraze, ki nastopa kot kletvica, glej ga zlomka, je moralna sodba. Beseda je rabljena kot evfemizem, da bi se napovedovalec izognil za televizijsko retoriko preveč izzivalnim izrazom, ki jih sicer uporabljamo v vsakdanji neformalni govorici. Take besede in besedne zveze v žurnalistični naraciji nastopajo kot retorični usmerjevalci oziroma kot ključne besede, saj pri gledalcih/kah vzbujajo pozornost in s tem usmerjajo inter-

³ Nasprotno pa argumentacija in kritična analiza v žurnalizmu predstavljata razkrivanje, saj podajata novo znanje in množico pogledov v družbi.

pretacijo. Jezikovni stil potemtakem narekuje, kako brati in razumeti zgodbo in kontekst, v katerega je dogajanje postavljeno. Raba te besedne zveze implicira zgražanje, pridigo, karanje in konstruira podobo sex shopa kot nemoralne dejavnosti. Ta podoba se še okrepi s poudarjanjem za nacionalno zgodovino pomembne hiše. Ko voditelj izpostavi zvezo med to nacionalno pomembno hišo in sex shopom, nakaže na nemoralnost erotične trgovine, hkrati pa opeva nacionalno zgodovino, ki jo takšna dejavnost lahko oskruni. Voditelj zatorej že v napovedi prispevka prek retoričnih sredstev razdeli vloge, kdo je dober in kdo je slab ter nad čim se je treba zgražati. Postavi okvir za interpretacijo zgodbe. Na moralizacijo v žurnalističnem diskurzu kažejo tudi vdanost v usodo in nemoč v izjavah voditeljice, saj raba besed in besednih zvez *lahko samo upamo, nekoč*, pogosto rabljenih za izražanje neizbežnosti usode v pravljicah, reproducira fatalistično držo. Voditeljica podaja skeptične izjave, ki izzvenijo kot moralne sodbe, saj 'problema' kritično ne osvetljuje, ne podaja globlje razlage ali možnih rešitev, ampak se od njega distancira. Dokumentarni žurnalizem 'probleme' pogosto le ilustrira in jih ne argumentira. Tako ne prinaša nikakršne kritike, kaj šele da bi predstavljal prizorišče družbenih bojov, saj namesto da bi se reprezentacije dokumentarnega žurnalizma zoperstavile obstoječemu redu, tako da bi izražale družbene težnje, ki bi artikulirale alternativna stališča, pa le pomagajo dominantnim pomenom zasesti hegemoni položaj.

Kakšen je potemtakem politični konsenz, ki ga reproducirata Tednik in Preverjeno, oziroma kakšne subjektne položaje ponujata gledalcem/kam? V tem okviru nas najprej zanima, katere diskurzivne tehnike oz. strategije napajajo moralizacijo v dokumentarnem žurnalizmu in na kakšen način to počnejo. S pomočjo proučevanja diskurzivnih strategij lahko uvidimo, kakšno realnost posredujejo ti teksti oziroma kakšni pomeni so posredovani prek naracije, ikonografije in retorike zgodb.

Kot opazamo, v Tedniku in Preverjenem prihaja do prevlade zasebnih diskurzov nad javnimi, moralistični značaj teh oddaj pa krepijo tudi folklorni elementi, ki so trdno zasidrani v sodobnem narativnem žurnalističnem stilu. Na ravni premika k oralni in folklorni kulturi se moralizacija v Tedniku in Preverjenem oplaja ob diskurzivnih strategijah, kot so npr. poudarjanje individualnosti in emotivnosti, reproduciranje distance in cinizma, prevladovanje skeptičnosti ter poudarjanje neizbežnosti usode. Dogajanje je dramatisirano in personalizirano, saj je predstavljeno predvsem prek zgodb o osebnih tragedijah in doživetjih, prek osebnih pričanj in človeških zgodb (prim. npr. Macdonald, 1998: 114 o definiciji personalizacije). Ker personalizacija in premik k elementom folklorne tradicije postajata skoraj ekskluzivna načina pripovedovanja zgodb, ugotovljamo, da emotivne osebne izpovedi - ki reprezentirano dogajanje ločujejo od makro družbeno-političnih interesov oziroma od širšega konteksta - in folklorni elementi v dokumentarnem žurnalizmu predvsem estetizirajo tekst in zatorej reproducirajo zdrav razum, medtem ko argumentacijo zanemarijo. Na konkretnih analiziranih prispevkih/zgodbah si oglejmo značilnosti žanra dokumentarnega žurnalizma in njegove učinke.

Karneval emocij: zgodba o človeški tragediji

“Življenje piše svojo pot usode. Čas beži. Ostajajo pa spomini,” je novinarka fatalistično v otvoritvenem kadru prispevka predstavila Zrimška, ki mu Zavod za pokojninsko in invalidsko zavarovanje ne dodeli višjega dodatka za pomoč in postrežbo, kljub temu da je brez nog (Tednik, TV SLO1, 22.3.2001). Ker je te informacije v napovedi prispevka podal že voditelj, je pričakovati, da bo prispevek ponudil globljo razlago in raziskal, zakaj je Zrimšek ostal brez poviška, vendar zgodba gledalcem/kam prek individualne pripovedi ponudi le izbruh emocij in bolečine. Ta prispevek smo v analizo vključili zato, ker predstavlja paradigmatičen primer melodramatične pripovedne strukture, ki se pojavlja v Tedniku in Preverjenem. Navajamo del zgodbe oziroma del scenarija prispevka, da bi pokazali, kako preplet verbalnih in vizualnih elementov narativizira dogodek ter kako se vizualna naracija uporablja le za potrditev osebnih pripovedi in zatorej za vzbujanje sočutja pri gledalcih/kah:

TEKST	SLIKA	TON
<i>Novinarka: Življenje piše svojo pot usode. Čas beži. Ostajajo pa spomini. In gospod Zrimšek se še danes živo spominja, kako je nekoč v mladih letih zmožal prepešati tudi 124 kilometrov.</i>	Bližnji veliki plan koles invalidskega vozička in štrcljev nog; total moškega, ki po ulici in po stopnicah potiska invalidski voziček z Zrimškom (igrani prizor); zoom na Zrimška.	glasba narašča; tekst off
<i>Alojz Zrimšek: Jaz sem tako fejš hodil... ene parkrat sem se vmes mal ustavil pri kakšnem potoku... sem si malo noge sfrišu, pa malo vode napil... pa durh kar naprej sem šel spet.</i>	Srednji bližnji plan Zrimška in njegovih obratnih potez, kako se radosti, ko pripoveduje.	glasba pojema; izjava
<i>Novinarka: Resnejše zdravstvene težave so se pojavile v času upokojitve. Po 41 letih delovne dobe. Po temeljitem pregledu v Avstriji je sledila operacija v Sloveniji.</i>	Bližnji veliki plan štrcljev nog Zrimška; total moškega, ki po ulici potiska invalidski voziček (igrani prizor).	glasba narašča; tekst off
<i>Alojz Zrimšek: Mi je pa tle na tilniku, mi je tri vretena brusil, ampak je tule skozi vrat noter prišel, da mi je z notranje strani tilnik brusil, da mi je tiste živce rešil. Veste, je rekel, če ne bi te operacije jaz naredil zdaj, ne vem, če bi bili vi živ še do novega leta, je rekel.</i>	Srednji bližnji plan Zrimška, njegovih obratnih potez in rok, s katerimi demonstrira, kako je potekala operacija na vratu.	glasba pojema; izjava
<i>Novinarka: Leta 1994 mu je invalidska komisija v Ljubljani kot posledico bolezni priznala 100% telesno okvaro. Takrat je tudi prvič zaprosil za dodatek za pomoč in postrežbo.</i>	Bližnji veliki plan dokumenta; zasledujoč zasuk kamere po besedilu dokumenta, ki obrazloži njegovo 100% invalidnost.	glasba narašča; tekst off
<i>Alojz Zrimšek: To so oni bili tolik dobri, da so mi že 94. leta... dali za noge... postrežnino... koker mi zdej pišejo... ko imam isto postrežnino kot 94. leta, ko sem imel še obe nogi... se mi še sanjalo ni takrat... da bom jaz noge izgubil... da bom jaz brez nog... zdaj ko sem pa brez nog, pa nič.</i>	Srednji daljni plan Zrimška od kolen (štrcljev nog) do glave in srednji bližnji plan njegovih žalostnih izrazov na obrazu ter gibov rok.	glasba pojema; izjava
<i>Novinarka: Januarja lani so gospodu Zrimšku amputirali prvo nogo, julija drugo. Zdaj potrebuje več pomoči, zato je zaprosil za višji dodatek za pomoč in postrežbo, kar pa je invalidska komisija prve stopnje zavrnila.</i>	Bližnji veliki plan dokumenta; zasledujoč zasuk kamere po besedilu dokumenta, ki govori o zavrnitvi višje postrežnine.	glasba narašča; tekst off

TEKST	SLIKA	TON
<u>Alojz Zrimšek</u> : <i>Ja to pa vendar ni vseeno, če je človek brez noge... če si brez nog... če bi jaz eno nogo imel, pa bi z berglami še hodil z eno nogo. Zdaj ko nimam pa nobene, ne morem pa čisto popolnoma nič družga, kot tukaj v kuhinji pri oknu sedim, pa v sobo gledam.</i>	Srednji bližnji plan Zrimška, njegove razburjenosti in žalostnih potez na obrazu.	glasba pojava; izjava
<u>Novinarika</u> : <i>Gospod Zrimšek šteje 74 let in pred kratkim sta z ženo praznovala 50 let skupnega življenja.</i>	Detajl štrcljev nog; srednji bližnji plan Zrimška, ki se z invalidskim vozičkom približuje mizi, za katero sedi njegova žena.	glasba narašča; tekst off
<u>Alojz Zrimšek</u> : <i>Ker ne morem popolnoma nič, samo, kar mi žena pomaga. Saj to je dobro, da imam tako dobro ženo še, da mi zares pomaga, tako kakor se šika... Pa tako z voljo, brez godrnjanja, pa to.</i>	Srednji bližnji plan Zrimška in njegovih izrazov na obrazu.	glasba pojava; izjava
<u>Jožefa Zrimšek</u> : <i>Pomagat mi moram, da zjutraj, da vstane. Pripravit mi moram zajtrk, pole pa če je treba iti na stranišče, moram mi iti, da mi pomagam... da pride, saj ima tisti podstavek, pa vseeno je treba voziček notri koker se da, da pride gor. Pa pride tle v kuhinjo, en čas sedi, pa pol ga pa spet na posteljo gre ležat... pa jamra, da ga noge bolijo, tudi ko jih nima, pa take stvari. Pa zdravila mu moram jaz prištimat... zjutraj, opoldne in zvečer... Ja saj družga pa nimam skori kaj povedat.</i>	Srednji plan Zrimškove, ki sloni na štedilniku v kuhinji, v ozadju so kuhinjski pripomočki; daljni plan Jožefe Zrimšek, ki Zrimška vzdigne iz vozička na posteljo in ga namesti v postelji (igrani prizor).	izjava; glasba narašča; glasba pojava
<u>Novinarika</u> : <i>Gospa Jožefa in gospod Alojz imata tri otroke.</i>	Daljni plan Zrimškove, ki moža namesti v posteljo, mu popravi vzglavnik; zoom na Zrimška, ko leži v postelji (igrani prizor).	glasba narašča; tekst off
<u>Marija Mežnarsič</u> : <i>Mi čutimo to stisko... očetovo in večkrat prihajamo... in pomagamo kolikor moremo. Sam vsi smo še zaposleni, imamo dosti... dovolj obveznosti v službi, tudi časovno, tako da... skoz pri njemu ne mormo bit... in razmišljamo pa o tem, ko bo mama pač tud obnemogla, ker je ravno toliko stara kot oče, da bo treba poiskat neko pomoč zunaj. In seveda to pomoč bo potrebno tudi plačat. In zaradi tega se mi ne zdi pravično, da oče ne dobi tistega, kar... za kar sem prepričana, da mu pripada. Kajti rada bi poudarila to, da je bistvena razlika... v stanju leta 94, ko je imel še obe nogi, ko je pravzaprav vse te osnovne življenjske funkcije lahko opravljal sam in pa sedaj, ko je brez nog, ko v bistru lahko samo je sam, si obleče srajco, kaj drugega pa že skoraj ne.</i>	Srednji bližnji plan Mežnarsičeve, ki stoji v kuhinji pri štedilniku; bližnji veliki plan skatle z zdravili in rok Zrimškove žene, ki možu pripravlja tablete (igrani prizor); zasledujoč zasuk kamere na reakcije Zrimška, ki sedi pri mizi in opazuje ženo; zoom na list papirja - seznam, katera zdravila jemlje Zrimšek; srednji plan Zrimškove žene, ki z vozičkom vozi moža po stanovanju (igrani prizori).	glasba pojava; izjava; glasba narašča

Prehod z detajla koles invalidskega vozička in štrcljev nog na daljni plan v otvortvenem posnetku, uvodni stavki novinarke in nežna, žalostna glasba v ozadju implicitno predstavijo središčni objekt zgodbe in način, na katerega ga je treba opazovati. Najprej je jasno konstruirana meja med nekoč in zdaj. Struktura prepotem - "ko je imel še obe nogi, zdaj je namreč brez nog," kot napove že voditelj - se v zgodbi ponavlja in igra na osnovna človekova čustva, kot sta žalovanje in jeza. Takšna narativna struktura pri gledalcih/kah vzbuja sočutje, saj se opre na patos, ki je tesno povezan z "refleksom solz" (Langer, 1992: 114-117). Ponavljajoče se zoomiranje in kader detajla sta temelj dramatizacije dogajanja. Tehniki sta rabljeni z namenom, da določita središče pozornosti, saj poudarjata štrclje nog, solzne oči, bolečino ter tako upravljata s pogledom gledalcev/k, ko mobilizirata njihove simpatije. Večina prizorov oseb, ki pripovedujejo zgodbe, pa je posneta v srednjem

bližnjem planu, kar omogoča popolno razkazovanje njihovih čustev, a ne zakriva okolice. Intenzivnost njihovih čustev je reprezentirana prek glasbenih poudarkov, izmenjave pogledov (npr. med Zrimškom in ženo - postavitev kamere za njune hrbte), dolžine trajanja kadra in tehnike zoomiranja (npr. približevanje Zrimškovega obraza, ko mu gre na jok). V tem trenutku se zoomira obraz, da je zaskrbljen in žalosten obraz v velikem planu, ta kader pa se zadrži še za en takt po tistem, ko je Zrimšek prenehal govoriti. Tak način zaključevanja prizora spremlja naraščajoči izbruh glasbe, kar še okrepi simpatije gledalcev/k. Podobno tudi ponavljajoče se prikazovanje posnetkov - kako žena možu daje tablete, ga z vozičkom vozi po stanovanju, ga vzdigne v posteljo in ga nato, v še večjo vojeristično naslado gledalcev/k, preloži iz postelje nazaj v voziček ter mu popravlja štrclje nog - ki so pravzaprav igrani prizori, mobilizira sočutje pri gledalcih/kah z namenom, da bi se ustalili določeni pomeni kot hegemoni.

Javno čustvovanje se zaradi bolečine nastopajočih vzbuja tudi prek verbalne retorike. Ključna beseda zgodbe je noga, ki zaradi ponavljanja deluje kot emotivna topika, še posebej zato, ker je na vizualni ravni s prikazovanjem štrcljev in vozička poudarjena odsotnost nog, take posnetke pa spremlja nežna, žalostna glasba s premišljeno priredbo njene *crescendo* rastoče in padajoče zvočne skale. Retorični mehanizmi vzbujanja sočutja so tudi pogosta raba kratkih stavkov, pridevnikov, ki povedano dramatizirajo, in molk med Zrimškovimi izjavami, ki je na vizualni ravni dramtiziran prek zoomiranja njegovega obraza in solznih oči. Reprezentiran molk ima za gledalce/ke močan identifikacijski naboj, saj lahko občutijo mučnost situacije in bolečino nastopajočih.

Novinarka na jezikovni ravni z doslednim ogovarjanjem Zrimška z besedo gospod konstruira meje med dobrimi in slabimi. S tem ga povzdigne nad ostale akterje zgodbe, ki jih ponavadi ogovarja le s priimkom ali s poklicno funkcijo, ki jo opravljajo. Prepad med dobrimi in zlobnimi kreira tudi narativna struktura. Zrimškova žena je predstavljena kot žrtev, saj je v vseh prizorih prikazana le v vlogi dobre, požrtvovalne žene, ki nesebično pomaga možu in se zanj razdaja.⁴ Naracija v verigo označevalcev dobrih vključuje še hčerko in zdravnika tako, da poudarja intenzivteto čustev, ki si jih ti delijo. Na verbalni ravni novinarka dobre akterje zgodbe konstruira prek rabe glagolov, ki zapovedujejo ("ne kaže prezreti mnenja", "moramo upoštevati"). Po drugi strani pa se ti akterji v svojih osebnih izpovedih nenehno ograjujejo od članov invalidske komisije (npr. dosledno jih poimenujejo "oni") in jih tako izključujejo iz verige označevalcev dobrih, saj jih reprezentirajo kot krivce za njihovo bolečino. Nadalje, člani invalidske komisije so reprezentirani prek odsotnosti v tekstu, posredno prek reprezentacij 'dobrih'. Če pa so že vključeni z dobresednimi citati, pa je teh izjav malo, so zelo kratke in 'hladne', kot na primer del izjave predsednice komisije: "Konkretno o zadevi ne morem pripovedovati." Pogosto jih kamera niti ne posname ali pa so vizualno reprezentirani prek kupov dokumentov, pisarn, uradnih stavb, napisov na vratih itd. Konstruirani so kot pasivni agenti, saj njihove izjave novinarji/ke pogosto kar povzamejo. Prek

⁴ Vizualna dramtizacija, ki v tričetrtinskem kadru - daljnem planu prikazuje v predpasnik ogrnjeno in na štedilnik naslanjajočo se ženo, ko govori o pomoči možu, reproducira obstoječi moralni red in družbene tipe, kot npr. vloga ženske v družbi je, da skrbi za gospodinjstvo in služi možu.

mešanice neposrednega citiranja in posrednega povzemanja izjav se zabriše meja med tem, kaj je bilo povedano, in med tem, kar je bilo le rekonstruirano v procesu reprezentiranja. Gledalci/ke pa vse izjave pripišejo članom komisije. Prispevek zatorej namesto predstavitve delovanja ZPIZ-a, meril izbire itd. prek osebnih izpovedi le mobilizira antipatije do delavcev ZPIZ-a in tako konstruira razlike med dobrimi in zlobnimi.

Potenciranje čustvovanja prek individualnih pričanj, ki je ena izmed najpogostejših diskurzivnih strategij v dokumentarnem žurnalizmu, gledalcem/kam ponuja užitek, s tem ko jih gane in spravi v jok. V dokumentarnem žurnalizmu tako prihaja do stila pripovedovanja, ki je tipičen za melodramo, kot npr. vključevanje nerešljivih situacij, zamujenih priložnosti, močna razčustvovanost, moralna polariziranost, negotovost, kar pojasni tudi pogosto rabo pojmov, kot so usoda, sreča, slučaj (prim. Neale, 2001: 63). Užitek za gledalce/ke je ravno v tem, da jih zgodba gane, saj je rešitev vedno reprezentirana kot prepozna ali neuresničljiva (Zrimšek je že prizadet), kar pa še stopnjuje njihovo nemoč in vdanost v usodo. Solze so tako vedno izraz gledalčeve/kine nemoči, kot pravi Neale (2001: 69), saj je nesposoben vplesti se v zgodbo in stvari spremeniti. Točka v diskurzu, s katere gledalec/ka gleda zgodbo, oziroma struktura gledišča v teh prispevkih gledalca/ko dela povsem nemočnega, saj ta lahko le gleda in čaka, kaj se bo zgodilo. Takšna pripovedna struktura dokumentarnemu žurnalizmu odvzame kritični naboj, saj gledalce/ke umešča na pasivne položaje, od koder se vsaka sprememba v družbi zdi popolnoma nemogoča. Opisani žurnalistični diskurz proizvaja pasivnega gledalca/ko in funkcionira zgolj ob predpostavki, da so gledalci/ke pasivni. Prek procesa pripovedovanja gledalcem/kam tako ne ponuja nikakršnih aktivnih vlog in jih ne poziva k družbeni akciji. Kakršnakoli akcija se potemtakem gledalcem/kam s tega gledišča zdi nesmiselna. Ugodje ob gledanju Tednika ali Preverjenega izhaja iz procesa pripovedovanja, iz fantazij ob dogajanju, kot npr. ob bolečini invalida, ne pa iz trenutka razrešitve oziroma iz tega, kako se bodo stvari za Zrimška razrešile. V tem oziru je potrebno poudariti, da Tednik in Preverjeno pogosto celo objavljata prispevke v nadaljevanjih, ali kot je tudi voditelj oddaje zaključil prispevek o invalidu, da bodo to zgodbo še spremljali. Dokumentarni žurnalizem odlaga rešitev, natanko s tem si sicer znova in znova pridobiva gledalce/ke, ko napaja njihovo fantazijo, ki jim nudi užitek, a jih hkrati usmerja k bolj pasivni, fatalistični in individualistični drži. Tak učinek imajo tudi posebni vizualni efekti, kot npr. proizvajanje in vzdrževanje neskladja med vednostjo/glediščem osebe v prispevku in vednostjo/glediščem gledalca/ke, saj gledalec/ka pogosto ve več. Če to ponazorimo z analiziranim prispevkom: kamera je nameščena za ramo uradnice, ki gleda v dokumente pred sabo in pripoveduje, zakaj Zrimšek ne more dobiti še enkratnega poviška. To prinaša premeščeno oz. indirektno gledišče in gledalca/ko postavi na položaj tistega, ki ve, saj vidi dokumentacijo, česar osebe v prispevku (Zrimšek, žena itd.) ne vedo. Neskladje med vednostjo Zrimška in gledalca/ke je tako veliko, da za gledalca/ko, ki pri tem gleda posnetke Zrimškovega žalostnega obraza in štrcljev nog, postaja nevzdržno in plane v jok. Žalostna glasba in mizanscena (umetna noga, vidna v ozadju; deževen in turoben dan, posnet skozi okno itd.) ponujata dodatne pomene, da bi zajezili interpretacijo. Take estetizirane podobe

potemtakem sprožajo ugodje pri gledalcih/kah, da si ti želijo novih (tragičnih) zgodb, ne pa toliko rešitev, kar jih dela pasivne in nekritične.

Emotivne osebne izpovedi in visoko estetizirane reprezentacije proizvajajo specifične užitke pri gledalcih/kah in jim ponujajo vojeristično zabavo, saj ti gledajo trpljenje drugega in z njim sočustvujejo, a vedo, da so od dogajanja distancirani. Po Robinsu prihaja do "fantazmagoričnega učinka," ko prek igranih prizorov, montaže itd. trpljenje postaja senzacija (1994: 464). Tak učinek se v tekstu sproža prek ponavljanja podob Zrimškove invalidnosti in čustev. Reprezentacije ukrotijo strah in gnus gledalcev/k pred invalidnostjo in štrclji, saj ponavljanje podob invalidnosti pri gledalcih/kah vzbuja odpor, a hkrati tudi sočutje. Estetizirani teksti tako ne vzbujajo zgolj strahu in gnusa, ampak tudi simpatije. Dogodek je estetiziran, čeprav takšne reprezentacije učinkujejo na gledalce/ke kot anestetiki (Robins, 1994). Reprezentacije trpljenje drugih ohranjajo na varni distanci, kar gledalcem/kam omogoča, da se prepustijo "emocionalni simpatiji," ne da bi njihovo varno izoliranost ogrozila realnost drugih (Žižek, 2002: 291). Natanko občutek oddaljenosti od trpljenja gledalcem/kam nudi užitek, saj te reprezentacije delujejo narkotično in transformirajo gledalce/ke v pasivne subjekte. Diskurzivne strategije, ki prek estetizacije teksta potencirajo čustvovanje, sprožajo ideološki učinek, saj gledalce/ke osvobajajo pritiskov vsakdanjih svetov in jim ponujajo položaje državljanov-nekritičnih voajerjev.⁵

Dekontekstualizirane zgodbe: kreiranje spektakla prek osebnih pričanj

V Tedniku in Preverjenem personalizacija postaja skoraj edini način pripovedovanja, kar zgodbo tudi dekontekstualizira. Dekontekstualizacija je en obraz moralizacije, saj žurnalizem, ki temelji zgolj na osebnih pripovedih, ponavadi izpušča pomembne informacije o ozadju dogajanja in dogajanja ne postavi v kontekst širše družbene totalite. Tudi zgodba o invalidu prek javnega čustvovanja oblikuje določeno politiko, ne da bi tematiko raziskala v okviru stanja zdravstvenega in socialnega zavarovanja v Sloveniji.

Oglejmo si še značilnosti naslednjega prispevka, ki prav tako temelji na osebni izpovedi. Voditelj v napovedniku prispevka o debelosti in rezultatih radijske akcije hujšanja pove, da se je kar nekaj ljudi odločilo za tovrstno hujšanje: "Eden izmed rekorderjev tako po izgubljenih kilogramih kot po teži je Franc Vimpolšek iz Brežic" (Tednik, TV SLO1, 22.3.2001). Iz napovednika prispevka je pričakovati, da bo zgodba prek osebne izpovedi ponudila analizo družbenega 'problema' - debelosti, vendar 'problema' ne osvetli iz več zornih kotov. To pa zakriva njegovo strukturno naravo, saj ponuja pomene, na podlagi katerih gledalci/ke družbeno realnost zaobjamejo prek Vimpolškovih osebnih pričanj. Dolgovezne izpovedi in

⁵ V večini analiziranih prispevkov je v ospredju raba individualnih pričanj, ki se iztečejo v izliv čustev. Naštetimo jih le nekaj: *Litostroj: Vdova išče pravico* (Tednik, TV SLO1, 29.11.2001), *Podjetništvo: Verjel obljubam in propadel* (Tednik, TV SLO1, 1.3.2001), *Transplantacije organov* (Preverjeno, POP TV, 27.11.2001) itd.

podrobni popisi o njegovih izkušnjah z debelostjo gledalcem/kam ponujajo interpretativni okvir za razlago družbenih 'problemov'. Take izjave zatorej natančno predstavijo osebnosti pripovedovalcev, zelo malo pa povedo o družbenem 'problemu' samem:

Jaz, ko sem bil mali, sem bil takšen kot trlica [...] No, potem se je pa to nekje, sem normalno rasel do vojaščine praktično, po vojaščini, po poroki se je pa to začelo [...] Pride do trenutka, ko te recimo nekaj moti, in rečeš, zdaj pa ne bom več jedel, ne. In potem rečeš, zdaj bomo pa hujšal in potem smo hujšal z razno raznimi čaji [...] vendar po vsakem takšnem hujšanju je verjetno vztrajnost potem še nadalje. To je potrebno [...] Čim si se pa recimo počutil dobro [...] In rečeš, oh, zdaj sem pa res že dober in zdaj se pa lahko gibam, ne. In pol pozabiš, pol pa pozabiš, pol pa že spet pridejo razno razne jedi, pa prazniki [...] tako da smo, recimo, ves čas tako priguhal na 185 kil oziroma še več, hm, tisto pa bo tajna.

Celotna zgodba je monolog Vimpolška, saj več kot dve tretjini prispevka sestavljajo njegove izpovedi. Novinarica, namesto da bi izpovedi argumentirala, 'problem' debelosti postavila v širši kontekst sociale, zdravstva in ekonomije, nastopa kot poslušalka podrobnih in ponavljajočih se pričevanj: "Franc se je po tridesetih letih odločil, da ne bo več tako živel. [...] Zdaj ve, kdaj je dovoljeno jesti in kaj lahko je." Z rabo zgolj osebnega imena novinarica 'problem' še bolj personalizira. Hkrati pa s podajanjem takih sodb kreira stanje 'normalnosti', vzpostavlja moralni red v družbi in tako disciplinira telesa gledalcev/k, ko jim ponuja podobe 'idealne' postave. Zgodbo dekontekstualizirajo tudi diskurzivne tehnike, kot so koreografija, vizualni prijemi, montaža, ki estetizirajo tekst in pri gledalcih/kah krepijo željo po določenih telesnih podobah, medtem ko vzbujajo gnus in zgražanje pred drugimi. Takšno funkcijo opravlja tudi mizanscena, ko se Vimpolška snema pred ogleдали, kar gledalcem/kam daje občutek še večje mase njegovega telesa, ali ko vstopa skozi zelo ozka vrata, pri čemer se njegova debelost še poudari. Vse te podobe ponujajo pomene o nespodobni debelosti. Prav tako tehnike prelivanja slike iz debelejšega v bolj suhega Vimpolška, kar je učinek vizualne simulacije, zamrzneji črno-beli posnetki ob pripovedovanju o njegovih mladih letih, ko je bil še suh, ki zaradi črno-belosti in statičnosti delujejo avtoritativno kot normativna podoba, nato igrani prizori, ki prikazujejo Vimpolška, kaj vse dela, da bi shujšal (telovadi na sobnem trenažerju, se vozi s kolesom po dvorišču), ne poskušajo ponuditi novega znanja, ampak želijo predvsem konstruirati 'idealno podobo', kaj je v tej družbi zaželeno in kaj je odvratno.

V prispevku niso razen Vimpolških predstavljeni nobeni drugi pogledi, vrh tega pa mesto strokovnih definicij debelosti zasedejo Vimpolškove izjave, ko razlaga o zdravstveni plati debelosti, kako "s kilažo raste pritisk, potem težje srce dela, ne odvaja pravilno vode [...] in s pomočjo špeha, ki se še nalaga gor, si še čedalje težji." Glas stroke je sicer vključen, vendar služi zgolj kot potrditev osebnih pričanj, kar se doseže s tehniko rezanja izjav specialistke interne medicine: "Gospod, ki ima tako močno povišano težo, rad je. Problem pri njem je pa ta, da ne samo, da

rad okuša hrano, ampak da tudi potrebuje zelo velike količine hrane, da potem občuti zadovoljstvo oziroma občutek sitosti." Glas stroke je v zgodbo zmontiran tako, da 'problem' personalizira in da potrjuje zdravorazumske predpostavke (problem je v tem, da rad je). Vimpolškova osebna izpoved postane pojasnjevalni okvir družbenega reda, v skladu s katerim je debelost konstruirana kot problem. Estetizirani teksti gledalcem/kam nudijo ugodje, hkrati pa reproducirajo ideološki diskurz o normalnih telesih, saj se družbeni red kaže kot enostaven in transparenten. Takšen način žurnalističnega poročanja ne kaže na povezave med življenji pripovedovalcev in širšim družbeno-političnim svetom. Zgodbe postajajo vedno bolj ločene od družbene totalitete, saj podrobno razkrivajo osebnosti nastopajočih, a ker se ne ozirajo na družbene ali kulturne reference, podajo zelo malo znanja o strukturi naravi dogajanja. Družbeni problemi in konflikti potemtakem dobijo pomen v perspektivi osebnih življenj. Takšen žurnalizem, ki je zaposlen predvsem s kreiranjem moralnega konsenza v družbi, ni progresiven in ne nosi naboja za spreminjanje družbenih odnosov, gledalcem/kam kvečjemu zagotavlja forum za sproščanje čustev pri vodenju njihovih lastnih življenj, ko jim ponuja ugodje in tako reproducira obstoječi družbeni red.

Distanca in cinizem: radikalizacija kulturne razlike

278

Folklorna kultura temelji na distanciranju od nepoznanega in drugačnega, saj ta mehanizem služi za poenostavitev kompleksnega sveta (prim. Bird, 1992 o konstrukcijah opozicij v baladah in ljudskih govoricah 17. stoletja). Takšen ljudski mehanizem je pogosto uporabljen tudi v dokumentarnem žurnalizmu, saj se namesto k raziskovanju nepoznanega, h kontekstualiziranju drugačnosti, ali kot pravi Žižek, k podiranju pregrad med različnimi družbeno-simbolnimi univerzumi (2002: 283), zateka k radikalizaciji kulturnih razlik in h konstrukciji hierarhij. Pri tem je potrebno poudariti, da kulturna raznoterost postane označevalna in neprehodna razlika šele takrat, ko nosilci različnih kulturnih pomenov, prihajajoč iz različnih ideoloških univerzumov, prepoznajo določeno razliko kot družbeno pomembno za obstoj njihove skupnosti (prim. Jenkins, 1997). Prezir in distanco do nepoznanega in drugačnosti zasledimo tudi v prispevkih o pribežnikih, kot npr. pogosto objavljena pričanja Ljubljancanov o njihovih izkušnjah s pribežniki, ki živijo v azilnem domu v njihovi soseki: "Ti ljudje niso navajeni sploh ene normalne evropske kulture. To pa je dejstvo" (Tednik, TV SLO1, 5.10.2000). Izjava je del prispevka, objavljenega v Tedniku pred tako imenovanim 'obratom v poročanju o pribežnikih', ko se je novinarski ceh pod vplivom nevladnih organizacij, akti-

vističnih skupin akademikov ter drugih intelektualcev začel javno spraševati o rasiističnem diskurzu, ki ga reproducira.⁶ Poudariti je treba, da v tem primeru pravzaprav ni šlo za to, da bi novinarski ceh sprevidel lastno reprodukcijo rasiističnega diskurza, ampak za to, da si je žurnalizem prisvojil zunanje ekspertne glasove, jih inkorporiral v svoj diskurz in jih reprezentiral kot lastni institucionalni glas. S tem je ohranil všečnost svoje naracije, ki so jo kritike zunanjih glasov že močno ogrožale. Ugotavljamo namreč, da se je tudi po 'obratu' diskurz distanciranja v dokumentarnem žurnalizmu reproduciral še naprej.

Prispevek o pribežnikih, objavljen nekaj mesecev kasneje, pod krinko 'obrata od rasiističnega diskurza' eksplicitno sicer poroča o 'naši' dobroti, "kako jim pomagamo," kot pravi novinar, ko policisti z lateks rokavicami pregledujejo pribežnike, jih slačijo, umivajo, preštevajo njihov denar, vendar taka vizualna dramatizacija implicite pripoveduje o preziru do teh ljudi, njihovih navad in promovira pomene o takih družbeno pomembnih razlikah, da te postajajo označevalne in zatorej neprehodne. Po drugi strani pa so reprezentacije v Tedniku in Preverjenem pribežnike in policiste vzpostavljale kot glavne akterje dogajanja, ko so konstruirale izredno stanje, s katerim imajo opraviti policisti: "Kako neznosne postajajo razmere zaradi prebežnikov [...] številka je grozljiva, slovenski policisti so lani prijeli 35.734 prebežnikov [...] tudi med prazniki se naval ni ustavil [...] skratka pravo preseljevanje narodov [...] policisti morajo vedno več svojega časa posvečati ilegalcem" (Tednik, TV SLO1, 11.1.2001). Na jezikovni ravni se konstruira drugačnost pribežnikov, hkrati s tem pa se policisti vzpostavljajo kot tisti, ki stvar 'normalizirajo', in zatorej kot pomemben vir za identifikacijo gledalcev/k.

Na ravni teksta delujejo različne diskurzivne tehnike, ki fiksirajo meje med 'nami' in 'njimi'. Taka je npr. raba strašljive horror filmske glasbe v stilu Alfreda Hitchcocka, ko domačin obmejne vasi na vprašanji novinarja, ki že implicitno podajata odgovore - "Slišite pogosto koga, da hodi okrog hiše?" in "Doma imate otroke, kako razlagate, kaj se dogaja ponoči okoli hiše" - odgovarja z opisi mimohodov pribežnikov ter vlomov v kleti, kamera pa pri tem snema razbito šipo in noge moškega, ki se približujejo osvetljenemu oknu domačinove hiše. To so igrani prizori, ki dogodek dramatizirajo in hkrati avtentizirajo, saj lahko gledalci/ke vidijo natanko tisto, o čemer pripoveduje domačin. Igrani prizori ustvarjajo učinek

⁶ Objavljene izpovedi tamkajšnjih prebivalcev potrjujejo tezo o pripisovanju takih pomenov določnim lastnostim, ki konstruirajo označevalno razliko med 'nami' in 'njimi': "Pridejo v vrečah, pa z dekami, pa mi spijo odspodaj, pa žrejo, pa gate preoblačijo, pa štumfje preoblačijo, pa vse na mestu pusti. Pa se uščije, pa userje, pa gre." Novinar je prebivalcem postavljaj vprašanja tako, da so se njihove izpovedi ponavljale, kar je situacijo dramatiziralo. Ob tem pa so posnetki skupine Arabcev, Afričanov, ki so se sprehajali po ulicah, potrjevali izjave o enormnih množicah škodljivih pribežnikov. Kot na primer dialog: "Vam grozijo?", "Ja, ja, grozijo. Sploh črnici. Včeraj mi je ena baba iz torbe vzela eno kremo, pa mi, pa sem samo stala na balkonu. Pa sem pokazala, meni. Ja. Sem rekla, vrzi, če je polna, bom jo pa vzela. Saj me ni razumela. Saj ne razumejo nič, samo norce si delajo iz nas. Nesramni.", "Rekla ste pa, da se jih bojite.", "Ja, seveda. Saj so žleht. Vam povem, da so žleht. Ti črnici so res že tako objestni ratal, in da bo on rekel nam, naj se jebemo. Ne vem. On je tukaj naš gost, ne mi. Mi smo tukaj doma" (Tednik, TV SLO1, 5.10.2000). Diskurz distanciranja prevladuje tudi v drugih analiziranih prispevkih - Muslimani v Sloveniji: Doslej brez konfliktov (Preverjeno, POP TV, 16.10.2001), Izrael: Življenje po bombnem napadu (Preverjeno, POP TV, 27.11.2001) itd.

realizma, saj konstruirajo Resnico, ko pri gledalcih/kah vzbujajo užitek ob pripovedni strukturi, kot da gledajo dejansko dogajanje. Pri tem smo opazili tudi precizno obdelano in dogajanju prirejeno barvno skalo, kjer izbor barv pomaga usmerjati interpretacijo, saj so ti posnetki pepelnato sivi, temačni in motni, kar vzbuja srhljiv občutek. Nadalje je v prispevkih opaziti pogosto rabo ekstremnih bližnjih velikih planov pribežnikovih specifičnih delov telesa, obleke ali določenih dejanj, kot npr. obrazov, las, oči, vzdigujočih rok muslimana pri molitvi itd. Posnetki se osredotočijo na pribežnikovo različnost (na telesne značilnosti, kulturno pogojene posege v telo, obleko), jo poudarijo in konstruirajo kot tako pomembno razliko, da 'nas' loči od 'njih'. Takšno funkcijo opravljajo tudi tehnike zoomiranja njihovih umazanih, okrvavljenih delov teles ali strganih oblačil. Nasprotno pa so za prikaz pričanj domačinov, ki so dobro osvetljeni, rabljeni izredno dolgi srednji ali srednji bližnji plani, pri čemer je scena v ozadju skrbno izbrana (otroška igrala, parki, drevje) in je barvno zelo izstopajoča (žive barve), kar jih konstruira kot verodostojne osebe. Prav tako so policisti, domačini in državni uradniki ponavadi posneti s statično kamero, medtem ko se pribežnike in igrane prizore snema s premikajočo kamero. Učinek različnih rab kamere je v tem, da gledalci/ke to vidijo kot umirjenost, stabilnost in red nasproti neredu ter neurejenosti. Ob domačinovih pričanjih o preteklosti brez pribežnikov zasledimo tudi tehnike 'ugašanja' slike, prelivanja barv in rabo črno-belih ter upočasnjenih posnetkov. Omenjene tehnike idealizirajo določene podobe in upravljajo s pogledom gledalca/ke, saj jim estetižirani teksti narekujejo, kaj in kako videti.

Poleg natančno načrtovane montaže, ki v zgodbo 'nevidno' vključi igrane prizore, tako da gledalci/ke zaporedje posameznih prizorov razumejo kot koherentno celoto in verjamejo v realnost konstruiranega sveta, da je zgodba natančna preslikava prihoda pribežnikov v Slovenijo, je potrebno omeniti še koordinirano gibanje kamere. S kadra moškega, ki se je v mraku približeval hiši domačina, je kamera počasi prešla na podobo umazanih nog in rok, kako je s silo poskušal vstopiti v hišo, in na pogled na okolico z njegove perspektive. Natanko ta prehod s *point-of-view* kadra na subjektivni posnetek, ko gledalčev/kin pogled sovpade s pogledom akterja, pritegne gledalce/ke v svet zgodbe, saj jim ponuja svojevrsten užitek ob gledanju. Do vrhunca pa je prišlo, ko se je zoomiranje nog in rok izmenjevalo s posnetki prižganega TV in članov družine v dnevni sobi. To sproža neskladje med vednostjo gledalca/ke in domačinov v hiši, saj gledalec/ka zaradi gibanja kamere ve več kot domačini, in sicer, da se dogaja nekaj strašnega, da pribežnik vlamlja v njihovo hišo. Vloma se ne prikaže, da gledalci/ke sami sklepajo, kaj se ponavadi zgodi v takih situacijah. Take reprezentacije kriminalizirajo vse pribežnike, saj posamični vlomi postanejo 'splošna Resnica' o pribežnikih. Izdatna raba subjektivne kamere z gledišča pribežnika vleče gledalce/ke v njegov položaj in jih napeljuje k temu, da spremljajo vlom skozi oči pribežnikov. Gibanje kamere potemtakem krepi identifikacijske procese, saj so ti prizori za gledalce/ke prijetni, kar pospeši njihovo identifikacijo z ogroženimi osebami v hiši, na osnovi česar se identificirajo z 'našo' skupnostjo in iz nje izločijo vse pomembno različne.⁷

⁷ Takšno gibanje kamere je značilno za Hitchcockove filme, npr. *Psiho*, *Dvoriščno okno*. Tudi v prispevkih o pribežnikih te prizore spremlja grozljiva glasba, kar napetost še poveča, gledalcem/kam pa nudi užitek.

Če se je po 'obratu' iz Tednika in Preverjenega umaknil vulgaren in rasističen 'glas z ulice', pa to še ne pomeni, da se je umaknil tudi diskurz distanciranja, ki prozivlja kulturne tujce. Ta se je zamaskiral, prenesel se je na subtilnejšo raven. Kot smo pokazali, ga lahko še vedno sledimo na ravni estetike teksta. Rasistični diskurz se je devulgariziral in tudi vloga 'uradnih glasov' policistov, predstavnikov vladnih institucij, državnih služb, združenj itd. kot primarnih določevalcev družbenih dogodkov se je dobro zamaskirala. "Takšni institucionalni predstavniki so 'pooblaščeni' zaradi njihove institucionalne moči in položaja ter tudi zaradi njihovega 'reprezentativnega' statusa" (Hall in drugi, 2000: 649). Zgodba o pribežnikih svojo 'pristranskost' zakriva s sklicevanjem na avtoriteto institucionalnih predstavnikov, katerih definicija 'problema pribežništva' postane primarna definicija in postavi temelje za njegovo nadaljnjo obravnavo. Reprezentacije policijskih akcij in zavezništev domačinov pričajo o kolektivni družbeni akciji ljudi, kjer se ljudstvo brani pred zunanjim sovražnikom. V takem kontekstu tudi prisilni ukrepi (zaklepanje pribežnikov v marice, pridržanje pribežnikov v prostorih za streznitev, zasliševanja) postanejo legitimna sredstva za vzpostavljanje stanja 'normalnosti'. Reproduciranje distance v teh oddajah disciplinira pripadnike določene kolektivitete, ko postavlja ekskluzivni okvir za interpretacijo - vzbuja strah in gnus pred pribežniki ter hkrati simpatijo in sočustvovanje z domačini. Preprečuje pa razvoj argumentacije in kritične debate, ki bi lahko razjasnili ozadje ter demonstrirali konstruiranost neprehodnih razlik, iz katerih izhajajo rasizem in druge ksenofobije.

Skeptičnost in vdanost v usodo

V dokumentarnem žurnalizmu zasledimo tudi skeptično držo in naslonitev na neizbežnost usode. Tak je tudi že omenjeni prispevek o invalidu, saj pripovedna struktura - kar najbolj očitno nakazujeta začetek in konec: "Življenje piše svojo pot usode" in "Tako ostaja zgodba nedokončana" - sloni na dvomu v pravičnost invalidske komisije in na prepričanju, da se nič ne da spremeniti. Namesto da bi dvom služil kot podlaga za razvoj novega znanja, npr. kje so vzroki, kaj lahko naredimo itd., pa ponavljajoče promovira pomene o mukotrpnem položaju invalida. Skeptična in fatalistična drža sta najbolj razvidni v vlogi voditeljev, ki sta edina glasova v oddajah, ki gledalce/ke neposredno ogovarjata iz oči v oči. To jima daje status zaupanja vrednih oseb in zgodbi priskrbita verodostojnost, da morala te zgodbe živi še naprej v mislih gledalcev/k. Ponudita jim položaj, od koder se lahko vpletejo v zgodbo, saj se počutijo neposredno ogovorjene in lahko sočustvujejo. Pri tem pogosto rabita ljudske reke in zdravorazumske predpostavke. Navajamo nekaj primerov, ki smo jih iz oddaj izbrali naključno: *to lahko doleti tudi vas, dragi gledalci/ke; le upajmo, da se bodo razmere izboljšale in se bo kaj spremenilo; nikoli ne veš, na katerem koraku te doleti; usoda tepe* itd. Ali v primeru prispevka o invalidu: "Vsekakor bomo na epilog te zgodbe pozorni, seveda predvsem zato, ker je v podobnem položaju kot gospod Zrimšek še kar nekaj ljudi." Skeptična drža in fatalistične izjave vpletejo gledalce/ke v zgodbo, da se ti zamislijo v skupnost prizadetih, trpečih in nemočnih pripadnikov, saj v njihovih mislih obstaja predstava,

da hkrati z njimi sočustvujejo tudi drugi gledalci/ke. Kreira se občutek skupnih usod in povezanosti gledalcev/k.

Dvom se izraža tudi prek rabe sodb in pogojnih stavkov, če navedemo primer iz prispevka o invalidu: "Ni pravično, da ne dobi, kar mu pripada [...] Ko bi mi vsaj razložili, kakšen je vzrok." Tudi vizualna retorika lahko krepi dvom, kot npr. v prispevku o pribežnikih podobe ob cesti premikajoče se kolone pribežnikov in posnetki pribežnikov, ki kot da brez konca izstopajo iz nagnetene marice, sprožajo pomene, ki dvom, da se bo "ta naval sploh kdaj ustavil", kot pravi novinar, okrepijo. Takšno vlogo odigra tudi pogosto rabljena vprašalna oblika v teh oddajah. Gledalci/ke se na podlagi vprašanj počutijo vpoklicani, da mislijo, sočustvujejo itd. in se tako povežejo v skupnost ogroženih in nemočnih državljanov: "Kako pa se počutijo tamkajšnji prebivalci? [...] Ali se bodo razmere izboljšale?"

Naslonitev na skeptičnost in vdanost v usodo okrepi gledalcev/kin strah, jezo, žalost in skupne vezi, saj jim pomaga razumeti svet kot npr. trpljenje zaradi birokracije oziroma kot nenehno ogroženost zaradi pritiska pribežnikov. To gledalce/ke subjektivira na take položaje, da svoja življenja vidijo kot strukturno trpljenje oziroma kot strukturno ogroženost, zaradi česar se čut po pripadanju h kolektiviteti še okrepi. Težnja k skeptičnosti v Tedniku in Preverjenem nima emancipacijskega značaja, ki bi kritiziral družbeni status quo in ki bi bil sposoben razkrivati hegemonne norme in vrednote, ampak je tesno povezana s fatalizmom in služi reproduciranju 'normalnosti', saj ta težnja odseva statično in reakcionarno družbeno držo. Skepsi v dokumentarnem žurnalizmu potemtakem ne moremo pripisati takšne subverzivne narave, kot jo v modelu aktivnega občinstva predpostavi Fiske, ki pravi, da v popularnem žurnalizmu ta proizvaja skeptične subjekte, ki kritično reflektirajo obstoječe družbeno stanje (1992: 47). Ugotavljamo namreč ravno nasprotno, da naslonitev na dvom namesto kritične analize gledalcem/kam vsiljuje le snov za čut po skupnem pripadanju. Dvom realnost organizira tako, da se zdi, kot da usodi ne moremo ubežati in da vedno na 'nas' nekaj pritiska. Tednik in Preverjeno tako bolj kot kritične državljanke vzgajata poslušne in pasivne državljanke, saj njihove poglede in akcijo projicirata v prihodnost, ko jim ponujata snov za fantazije ter ugodje.⁸

Politični konsenz: pripoved za skupno 'normalno' stvar

Moralizacija se v Tedniku in Preverjenem reproducira prek rabe zasebnega jezika in folklornih elementov, kot so dekontekstualizirane individualne pripovedi, emocionalni izbruhi pripovedovalcev/k osebnih zgodb, skeptičnost, vdanost v usodo in distanciranje, ki postajajo ekskluzivni načini pripovedovanja zgodb. Kombinacija podajanja evidenc prek naslova prispevka ali novinarjeve pripovedi (npr. strah domačinov pred pribežniki; težko življenje invalida) in estetiziranja teh

⁸ Omenimo še nekaj prispevkov, ki prek skeptičnosti in fatalizma reproducirajo moralizacijo, npr. *Obup: Kam greš, slovensko kmetijstvo?* (Tednik, TV SLO1, 1.3.2001), *Policijsko nasilje: Ko tepe država* (Preverjeno, POP TV, 27.11.2001), *Črni scenarij* (Preverjeno, POP TV, 2.10.2001) itd.

evidenc prek omenjenih diskurzivnih tehnik (npr. zoomiranje razbitih šip na hišah domačinov in spremljajoča strašljiva glasba; zamegljeni posnetki imena predsednice invalidske komisije in begajoči pogled kamere po kupih njenih dokumentov nasproti bližnjim posnetkom invalidovih solznih oči ob crescendo žalostni glasbi) kreira dramatičnost prispevkov z namenom vzbujanja čustev in simpatij pri gledalcih/kah. Reprerentacije Tednika in Preverjenega dajejo žanru dokumentarnega žurnalizma poseben estetski pečat, kar se odraža v precizno izbranih kotih kamere, v uravnoteženi kompoziciji slike z nadzorovano barvno skalo, v skrbno zamaškiranih igranih prizorih, v natančno sestavljenem bližnjem posnetku, v premišljeni montaži sekvenc prizorov, v razpoloženje ustvarjajoči izbrani glasbi v ozadju itn. Na osnovi takšnih reprerentacij se reproducira diskurzivna sfera, znotraj katere ni prostora za alternativne poglede, ampak le za vzpostavitev stanja 'normalnosti'. Tednik in Preverjeno niti kot sistema reprerentacij niti kot narativni strukturi nista sposobna izražati kritike ali nasprotovati dominantnim vrednotam.

Kakšen politični konsenz potemtakem reproducirajo te diskurzivne strategije v Tedniku in Preverjenem? Četudi oddaji ne govorita dosti o temah državotvorne politike, pa se njuna političnost kaže v reproduciranju moralnih sodb, ki konstruirajo hierarhije, zaveznštva, opozicije v družbi. Moralne sodbe, vzpostavljene prek omenjenih diskurzivnih strategij, reproducirajo disciplinirajoča diskurza - DISKURZ MORALE ZAHODNIH DRUŽB in DRŽAVOTVORNI (NACIONALISTIČNI) DISKURZ. Oba diskurza disciplinirata gledalce/ke v subjekte zahodne civilizacije oziroma v nacionalne subjekte (glej Chouliaraki, 2000 o delovanju disciplinirajočih diskurzov v novicah). Politični projekt dokumentarnega žurnalizma ni v vzpostavljanju konsenza na podlagi argumentacije in pospeševanja javne kritične debate, ampak na podlagi moraliziranja, kaj je prav in kaj narobe v tej družbi, kakšen je zaželen in kakšen nezaželen videz, kdo je 'naš' in kdo je Drugi. Moralizacija kot politični projekt je pravzaprav estetski projekt, saj je 'prepričljiva slovenska realnost' učinek opisanih diskurzivnih tehnik oz. strategij. Rečeno z Laclauom, vse omenjene strategije proizvajajo kolektivno voljo. Ta pa se napaja ob reprerentacijah, ki hkrati konstruirajo 'našo normalnost' in tudi 'njihovo nenormalnost'. Slovenska nacionalna identiteta, utemeljena na zahodni moralni, je konstruirana na podlagi "verige enakosti", pri čemer hegemonski režim v semantičnem polju reprerentacij teh oddaj sebe definira kot pozitivnega, s tem ko konstitutivnemu Drugemu pripiše negativne lastnosti. Reprerentacije umazanih pribežnikov ali debelega moškega predpostavljajo, da ta reprerentirana posamičnost predstavlja univerzalnost - verigo drugih podobnih lastnosti in značajev. Take reprerentacije promovirajo pomene, da pribežniki ogrožajo 'našo' skupnost, pospešujejo kriminal, da 'nam' odzirajo denar, ali pa, da so debeli ljudje škodljivi za družbo, saj potrošijo več denarja iz državne blagajne zaradi zdravstvenih težav. Posamičnost stoji za univerzalnost: "Načini reprerentacije so vendar le obstoječe posamičnosti. Tako mora eden izmed njih postati reprerentacija celotne verige. To je nedvomno hegemonsko dejanje: telo posamičnosti nase prevzame funkcijo univerzalne reprerentacije" (Laclau, 2000: 302-303). Na taki podlagi reprerentacije v Tedniku in Preverjenem reproducirajo moralo 'naše skupnosti', ki jo reprerentira tista veriga enakosti, ki govori o kulturnih tujcih, barbarih, antagonistih in o 'nenormalnih'. S

pomočjo induktivne metode se te posamičnosti prenesejo na univerzalno raven, na univerzum vseh, ki so zunaj 'naše normalnosti', in zato postavljamo zidove ter okope okoli 'enklave normalne našosti'. Žurnalistična naracija konstruira radikalne tuje in jih drži na zadostni distanci, s tem ko vsili prave zastopnike 'naše skupnosti'. Če parafraziramo Žižka (2002), gre za (nacionalistični) ideološki trening, saj se na osnovi verige enakosti gledalci/ke zamišljajo v enotno skupnost.

Naštete diskurzivne tehnike oz. strategije estetizirajo tekste in natanko takrat, ko estetizirani teksti mobilizirajo le čustva in simpatije gledalcev/k, izključijo možnost za oblikovanje alternativnih pogledov. Takšne reprezentacije reproducirajo diskurz zahodne morale in nacionalistični diskurz na podlagi moralnih sodb, saj oba disciplinirajoča diskurza določata, katere prakse in vrednote so 'nam' kulturno tuje (kot npr. proizvajanje kulturne diskrepance med moralnimi vrednotami Slovencev-Zahodnih družb in moralnimi vrednotami Jugoslovanov-Afričanov-Drugih: pribežniki so barbari, debelost je nenormalna, invalidska komisija je zlobna itd.). Tako vzpostavljen politični konsenz pa gledalcem/kam ponudi položaj civiliziranega nacionalnega subjekta ter disciplinira njihova telesa v 'normalne Slovence', ki se morajo braniti pred ogrožajočimi Drugimi.

Artikulacija političnega konsenza je generična lastnost žurnalizma nasploh. Vendar v Tedniku in Preverjenem ta konsenz ni proizvod argumentacije, soočenja alternativnih pogledov in kritičnega preiskovanja, ampak nastaja v sferi ideoloških diskurzov, ki družbe ne zrcalijo kot kompleksne mreže odnosov, ampak reducirajo njeno delovanje na preprosta binarna nasprotja ('mi-normalni-dobri' vs. 'oni-nenormalni-zlobni'). V kontekstu povedanega pa lahko Preverjeno in Tednik, kljub 'edinstvenemu' poslanstvu razvijanja kritične analize in poglobljene preiskave, umestimo v širši okvir žurnalizma v slovenskem prostoru. Po Zelizerjevi (1997) so novinarji/ke in voditelja teh oddaj del interpretativne skupnosti. Člani/ice žurnalistične interpretativne skupnosti si delijo podobne vrednote, predpostavke in skupni okvir za interpretacijo, saj novinarske vrednote Tednika in Preverjenega izvirajo iz širše interpretativne skupnosti (Zelizer, 1997). Ugotavljamo torej, da artikulacija političnega konsenza prek reproduciranja moralizacije ni značilna le za Tednik in Preverjeno, ampak postaja že kar generična lastnost žurnalizma v Sloveniji nasploh. Slovenski žurnalizem ne predstavlja sfere, kjer bi se odvijali družbeni boji in kjer bi zorel radikalni demokratični projekt - čeprav se nenehno predstavlja kot kritični forum in kot pes čuvaj v družbi. Zatorej ni sposoben reartikulirati svojih občinstev v kritične državljanke, v kritično javnost. Bodisi aktualno-dokumentarne oddaje na komercialni televiziji bodisi javna nacionalna televizija ali celo nekateri samodeklarirani 'levo-kritično' usmerjeni mediji pod pretvezo radikalnosti, kritičnosti, antikomercialnosti, (neo- in post-) levosti reproducirajo zdravorazumske diskurze in oblastne mehanizme. Tak žurnalizem pa ne predstavlja družbenokritične, transformativne sile, saj si emancipacijske predstave lahko zamišlja samo v kategorijah hegemonih diskurzov. Nacionalizem in diskurz morale zahodnih družb tako postaneta dizajnerska projekta, ki se uresničujeta prek estetike teksta, novinarski delavci pa postajajo zahodnomoralotvorni in državotvorni delavci, ki ne formulirajo nikakršne kritike družbenega sistema in razmerij, saj so izgubili distanco do sebe in do sistema, ki jih je sproduciral kot nacionalistič-

no in zahodnomoralno usmerjene nekritične novičarske delavce. Jezik žurnalističnih tekstov je potemtakem odsev jezika oblastnih diskurzov, razraščenega v mikro pore družbe, in reproducira obstoječi režim resnice: "Moč besed ni nič drugega kot oblast, ki je bila govorcu zaupana, in njegov govor - ki je bistvo njegovega diskurza in neločljivo njegov način govora - ni nič več kot pričanje in ena izmed mnogih garancij poslanstva, za katerega je pooblaščen" (Bourdieu, 1994: 107).

Nevarnosti pojava take vrste žurnalizma pa ne tičijo že a priori v rabi folklornih elementov ali personalizacije. Nevarnost vidimo predvsem v tem, da to postaja edini način pripovedovanja zgodb, ki pa združen z iluzijo o objektivnem poročanju, podoba kompleksne realnosti kot črno-bele še bolj okrepi. Dokumentarni žurnalizem naj bi ponujal svojevrstno ugodje, a ob tem tudi analizo in interpretacijo, zato je moral elemente folklorne in oralne kulture v narativni strukturi povezati s kritično analizo dogajanja. Tako bi pozval gledalce/ke k bolj aktivnemu sodelovanju pri razvijanju demokratičnega javnega foruma. Oddaji Tednik in Preverjeno pa kreirata spektakel in pripovedujeta dekontekstualizirane zgodbe, prepričani, da 'realnost' le objektivno odsevata. Prav zato sta bolj kot forum analitičnega diskurza, ki naj bi v družbi krepil kritično debato, estetizirani urbani legendi o 'naši normalnosti' in 'naši skupnosti'.

LITERATURA

- Barthes, Roland (1993): *Mythologies*. New York: The Noonday Press.
- Bird, Elizabeth S. (1992): *For Enquiring Minds: A Cultural Study of Supermarket Tabloids*. Knoxville: University of Tennessee Press.
- Bird, Elizabeth S. (1998): *News We Can Use: An Audience Perspective on the Tabloidisation of News in the United States*. *Javnost/The Public* 5 (3): 33-49.
- Bourdieu, Pierre (1994): *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press.
- Chouliaraki, Lillie (2000): *Political Discourse in the News: Democratizing Responsibility or Aestheticizing Politics?* *Discourse & Society* 11(3): 293-314.
- Fiske, John (1992): *Popularity and the Politics of Information*. V P. Dahlgren in C. Sparks (ur.), *Journalism and Popular Culture*, 45-63. London: Sage.
- Foucault, Michel (1992): *The Archaeology of Knowledge*. London: Routledge.
- Foucault, Michel (2000): *The Subject and Power*. V P. Rabinow (ur.), *Power: Essential Works of Foucault 1954-1984*, 326-348. New York: The New Press.
- Hall, Stuart (1997): *Introduction*. V S. Hall (ur.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 1-11. London: SAGE in The Open University.
- Hall, Stuart; Critcher, Chas; Jefferson, Tony; Clarke, John; Roberts, Brian (2000): *The Social Production of News*. V P. Marris in S. Thornham (ur.), *Media Studies: A Reader*, 645-652. New York: New York University Press.
- Hartley, John (1996): *Popular Reality: Journalism, Modernity, Popular Culture*. London: Arnold.
- Jenkins, Richard (1997): *Rethinking Ethnicity: Arguments and Explorations*. London: Sage.
- Laclau, Ernesto in Mouffe, Chantal (1987): *Hegemonija in socialistična strategija: k radikalni demokratični politiki*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Laclau, Ernesto (2000): *Constructing Universality*. V J. Butler, E. Laclau in S. Žižek (ur.), *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, 281-307. London: Verso.

- Langer, John (1992): Truly Awful News on Television. V P. Dahlgren in C. Sparks (ur.), *Journalism and Popular Culture*, 113-129. London: Sage.
- Macdonald, Myra (1998): Personalisation in Current Affairs Journalism. *Javnost/The Public* 5 (3): 109-126.
- Neale, Steve (2001): Melodrama in solze. V K. H. Vidmar (ur.), *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*, 61-83. Ljubljana: ISH.
- Robins, Kevin (1994): Forces of Consumption: From the Symbolic to Psychotic. *Media, Culture & Society* 16 (4):449-468.
- van Zoonen, Liesbet (1998): An Unreliable, Professional, Heroic, Marionette: Structure, Agency and Subjectivity in Contemporary Journalism(s). *European Journal of Cultural Studies* 1 (1): 123-143.
- Zelizer, Barbie (1997): Journalists as Interpretive Communities. V D. Berkowitz (ur.), *Social Meanings of News*, 401-419. London: Sage.
- Žižek, Slavoj (2002): Edini dobri bližnjik je mrtvi bližnjik. *Problemi* 40 (1-2): 281-301.

ANALIZIRANI VIRI

- Preverjeno, POP TV, 2.10.2001 (Črni scenarij; novinarki Irena Filipovič in Damjana Leupošek)
- Preverjeno, POP TV, 16.10.2001 (Muslimani v Sloveniji: Doslej brez konfliktov; novinarka Irena Pan)
- Preverjeno, POP TV, 27.11.2001 (Izrael: Življenje po bombnem napadu; novinar Edi Pucer)
- Preverjeno, POP TV, 27.11.2001 (Polijsko nasilje: Ko tepe država; novinarka Damjana Bakarič)
- Preverjeno, POP TV, 27.11.2001 (Transplantacije organov; novinarka Irena Pan)
- Tednik, TV SLO1, 5.10.2000 (Begunci: V Šiški vre; novinar Kir Clar)
- Tednik, TV SLO1, 11.1.2001 (Prebežniki: Na meji; novinar Matjaž Frangež)
- Tednik, TV SLO1, 25.1.2001 (Spor: Moteči erotični pripomočki; novinar Matjaž Frangež)
- Tednik, TV SLO1, 1.3.2001 (Obup: Kam greš, slovensko kmetijstvo?; novinar Bojan Peček)
- Tednik, TV SLO1, 1.3.2001 (Podjetništvo: Verjel obljubam in propadel; novinarka Mojca Blažej Cirej)
- Tednik, TV SLO1, 22.3.2001 (Invalidska: Z nogami ali brez, dodatek je enak; novinarka Danica Lorenčič)
- Tednik, TV SLO1, 22.3.2001 (Adijo, dobrote: Debelost je sladka, a nevarna; novinarka Simona Habič)
- Tednik, TV SLO1, 29.11.2001 (Litostroj: Vdova išče pravico; novinarka Mojca Blažej Cirej)