

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Romana Hribar

Reportaža v reviji National Geographic

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Romana Hribar

Mentor:izr. prof. dr. Marko Milosavljevič

Reportaža v reviji National Geographic

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

Naj se na tem mestu zahvalim staršema, ki sta vztrajala, da dokončam študij novinarstva. To diplomsko delo jima dolgujem in poklanjam ob njunem velikem prazniku – 70-letnici življenja.

Hvala tudi moji mladi družinici za vso podporo, potrpljenje, razumevanje in številne sladke poljubčke med pisanjem diplomskega dela.

## **Reportaža v reviji National Geographic**

Osrednji predmet pričujočega diplomskega dela je predstavitev reportaže kot enega relevantnih novinarskih žanrov ter fotografije kot element tega žanra v reviji National Geographic. Revija, ki kontinuirano izhaja že od leta 1888, bralcu oz. članom združenja National Geographic Society mesečno predstavi praviloma do pet reportaž, v katerih posameznik dobi informacije z različnih področij znanosti (geografija, zoologija, botanika, ekologija, zgodovina, arheologija, etnologija, sociologija, antropologija, geologija, kemija, fizika, astronomija, sodobna tehnologija), predstavljeni so številni dogodki in pojavi, ki nas obdajajo, reportaže pa ga nemalokdaj ponesejo v najbolj oddaljene kraje sveta in vesolja. Reportaže, ki na zanimiv in vizualno privlačen način nagovarjajo bralca, so po svoji strukturi navadno sestavljene iz besedilnega, fotografskega, grafičnega in slikovnega dela, prevlado nad stranmi pa si delita tekst in fotografija. Ta v reviji nosi posebno, velikokrat prevladujočo vlogo, saj lahko prostorsko zavzame večji del reportaže in na nek način reportažo pripoveduje na drugačen način – skozi oči fotografa.

Ključne besede: reportaža, fotografija, revija National Geographic.

## **Reportage in National Geographic Magazine**

The main subject of this thesis is the presentation of reportage as one of the relevant journalistic genres and photography as an element of this genre in the National Geographic Magazine. The Magazine, which continuously follows since 1888 monthly presents to the readers and members of National Geographic Society five reportages in which the individual receives information from various fields of science (geography, zoology, botany, ecology, history, archeology, ethnology, sociology, anthropology, geology, chemistry, physics, astronomy, modern technology), on numerous events and phenomena that surround us, the reportages can also take the individual reader to the remote places of the world and the universe. Reportages that address the reader in an interesting and visually appealing way are usually consisted of text, photo, graphic and pictorial works. However the texts and the photographs dominate the pages. The photographs in the Magazine have a special role and they often dominate the pages of the reportage. In some way they present the theme of the reportage in a different way-through the eyes of photographer..

Key words: reportage, photography, National Geographic Magazine.

# KAZALO

1	UVOD.....	7
2	DEFINICIJE KLJUČNIH NOVINARSKIH POJMOV .....	10
2.1	RESNIČNOST IN RESNICOLJUBNOST .....	10
2.2	DOGODEK .....	13
2.3	ZGODBA .....	16
2.4	NARACIJA OZIROMA PRIPOVED.....	17
2.5	NOVINARSKA ZVRST, VRSTA IN ŽANR .....	24
3	NOVINARSKA FOTOGRAFIJA IN NJENA VLOGA V REVIMI NATIONAL GEOGRAPHIC .....	25
3.1	Funkcije novinarske fotografije .....	30
3.1.1	Pritegovanje pozornosti .....	31
3.1.2	Informativna funkcija .....	33
3.1.3	Razvedrilna funkcija.....	37
3.1.4	Ustvarjanje čustvene vezi .....	38
3.1.5	Funkcija oblikovanja in identitete tiskanega medija.....	39
4	REPORTAŽA .....	43
4.1	DEFINICIJA REPORTAŽE .....	43
4.2	FUNKCIJE, STIL IN TEME REPORTAŽE .....	48
5	REPORTAŽA V REVIMI NATIONAL GEOGRAPHIC.....	51
5.1	VSEBINSKA ANALIZA REVIJE NATIONAL GEOGRAPHIC SKOZI OBDOBJA .....	52
5.1.1	SVET IN VSE, KAR JE DEL NJEGA (1888–1920) .....	55
5.1.2	SVET V BARVAH (1921–1956) .....	56
5.1.3	ČAS SPREMEMB (1957–1969).....	58
5.1.4	ŽIVLJENJE S PLANETOM (1970–1987) .....	59
5.1.5	SRCE PUSTOLOVŠČINE (1988–SEDANJOSTI).....	60
5.2	VSEBINSKA ANALIZA REPORTAŽ REVIJE NATIONAL GEOGRAPHIC ..	62
5.2.1	VSEBINSKA ANALIZA SLOVENSKE REPORTAŽE - SKRIVNOSTNA LJUBLJANICA .....	63
5.2.2	VSEBINSKA ANALIZA REPORTAŽ V REVIMI NATIONAL GEOGRAPHIC V ZADNJIH 70 LETIH .....	71
6	ZAKLJUČEK .....	97
7	LITERATURA.....	102

## KAZALO SLIK

Slika 2.1: Računalniško obdelana fotografija na naslovnici ter izvirna fotografija .....	13
Slika 5.1: Afganistanska begunka.....	60
Slika 5.2: Slovenska reportaža – Skrivnostna Ljubljana.....	64
Slika 5.3: Prebivalec visokogorske vasi v gorovju Himalaje.....	73
Slika 5.4: Obraza polna upanja.....	77
Slika 5.5: Dopustovanje v Ameriki – družinska zabava in medsebojno povezovanje	81
Slika 5.6: Prijateljstvo, ki ga poraja bolečina .....	84
Slika 5.7: Potapljač na lovu za zakladi s piratske ladje Whydah .....	87
Slika 5.8: Gorivo iz domačih polj – naslov, ki združuje tri tematsko povezane reportaže .....	90
Slika 5.9: Zakladi Narodnega muzeja Slovenije.....	95

# 1 UVOD

V pričujočem diplomskem delu bom predstavila reportažo kot novinarski žanr v reviji National Geographic. Omenjena revija je prvič začela izhajati leta 1888 kot strokovno-znanstveni časopis, ki je bil namenjen zgolj ozkemu krogu strokovnih bralcev. Skozi leta se je National Geographic razvil v poljudnoznanstveno revijo, na katero je danes naročenih približno osem milijonov ljudi po vsem svetu. Z reportažami in članki v poljudnem jeziku bralcem približujejo svet geografije v najširšem možnem pomenu. Obveščajo o najnovejših dosežkih na področju znanosti in tehnologije, seznanjajo z znanstvenimi odkritji v vesolju in medicini, približujejo nam oddaljene kulture in ljudi. Reportaže v National Geographic-u predstavljajo temelj dobre simbioze med tekstom in fotografijo, za katere so se novinarji in fotografi lahko trudili tudi po več mesecev in let.

Diplomska naloga z naslovom Reportaža v reviji National Geographic je razdeljena na dva vsebinska sklopa – teoretični in praktični del z analizo.

V prvem, teoretičnem delu diplomskega dela, bom opredelila sledeče temeljne novinarske pojme - resničnost in resnicoljubnost, dogodek, zgodba, naracija oz. pripoved, predstavila bom teoretske poglede na reportažno vrsto in umestila reportažo med novinarska besedila. Reportaža je novinarski žanr, ki nam poda informacije o določenem dogodku, ki se je zgodil na določenem kraju v določenem času. Podane informacije so aktualne, zanimive, vezane na določena družbena dogajanja (udari, vojne, konfliktne situacije). Za fikcijo v reportaži ni prostora. Novinarstvo mora temeljiti na resničnosti in ne na izmišljenih dogodkih, ujetih v zgodbo - reportažo. Te so v reviji National Geographic navadno sestavljene iz besedilnega, fotografskega, grafičnega in slikovnega dela, prevlado nad stranmi pa si delita tekst in fotografija. Slednja v reviji nosi posebno vlogo, saj lahko prostorsko zavzame več strani reportaže in zgodbo pripoveduje na drugačen način – skozi oči fotografa. Zaradi navedenega bom v teoretični del diplome vključila tudi teorijo o

fotografiji – kaj je fotografija, kako jo gledamo-beremo, katere so funkcije novinarske fotografije.

V nadaljevanju diplomskega dela, ki obravnava reportažo v reviji National Geographic iz praktičnega vidika, se bom osredotočila na:

- predstavitev začetkov izhajanja revije National Geographic - National Geographic izhaja iz združenja National Geographic Society, kjer so bili že leta 1888 postavljeni osnovni temelji revije, kot jo poznamo še danes;
- razvoj in strukturo vsebine revije po obdobjih;
- posamezna vprašanja: Kakšna je reportaža v reviji National Geographic? Kako je strukturirana? Pomembnost vloge teksta in fotografije v novinarskih besedilih ter predstavitev njune medsebojne korelacije. Ali se je reportaža v reviji skozi čas spreminjala?

Praktični del diplome bo sestavljen iz treh delov, in sicer:

- iz analize vsebine revije, kjer se bom oprla na časovno razčlenitev izhajanja revije National Geographic, kot jo je podala Krause Thomasova v knjigi High Adventure: The story of National Geographic Society (2003), in sicer: Svet in vse, kar je del njega (1888–1920), Svet v barvah (1921–1956), Čas sprememb (1957–1969), Življenje s planetom (1970–1987), Srce pustolovščine (1988–sedanjost);
- iz analize slovenske reportaže – Skrivnostna Ljubljana in
- iz analize posameznih reportaž, ki so v reviji izšle v zadnjih sedemdesetih letih.

Cilj pričujočega diplomskega dela je:

- opredeliti reportažo kot enega izmed relevantnih novinarskih žanrov ter fotografijo kot element tega žanra;
- opredeliti novinarsko fotografijo in njene funkcije;
- predstaviti revijo in reportaže v reviji National Geographic skozi različna obdobja izhajanja;



- predstaviti reportažni žanr, njegovo strukturo ter korelacijo med besedilom in fotografskimi podobami v zgodbah, objavljenih v reviji National Geographic;
- ugotoviti, ali gre pri objavljenih zgodbah v reviji National Geographic za reportažo kot nesporen novinarski žanr.

Pri izdelavi diplomske naloge bom uporabila:

- deskriptivno oziroma opisno metodo dela s pregledovanjem, analizo ter kritično presojo domače in tuje literature – strokovna literatura, učbeniki, raziskave, reportaže ter ostali viri,
- zgodovinsko metodo proučevanja bližnje, daljne preteklosti na ravni opisovanja in vzročnega razlaganja – revija National Geographic in reportaže v njej skozi obdobja,
- metodo analize z razčlenjevanjem posameznih reportaž v reviji National Geographic.

## **2 DEFINICIJE KLJUČNIH NOVINARSKIH POJMOV**

Definicije ključnih novinarskih pojmov v pričujoči diplomski nalogi predstavljajo osnovo za razumevanje reportaže kot take. S pomočjo teoretičnih temeljev bomo klasificirali reportažo v okvir novinarskih žanrov, poudarili pomembne elemente, ki jo ločujejo od besedil umeščenih v literarno zvrst ter predstavili poglede na reportažo nekaterih teoretikov. Cilj pregleda teorije je reportažo predstaviti kot novinarski žanr, ki ga zasledimo tako na straneh časopisov kot revij, ki govori o ljudeh, njihovih težavah in stiskah, osupljivih dogodkih itd. Bistveni element poročanja v reportaži je resničnost, kar pomeni, da avtor besedila, ne glede na svoj stil in elemente, ki jih vzame iz literarnih besedil, poroča o resničnih ljudeh, resničnih dogodkih. Doživeto napisana besedila sicer lahko imajo romaneskni pridih, vendar, kot bo mogoče razbrati iz naslednjih poglavij, fikcija v reportaži ni dovoljena. Med temeljnimi novinarskimi pojmi, ki so po mojem mnenju relevantni za razumevanje reportažne vrste, bom najprej opredelila resničnost in resnicoljubnost, nadalje pa bom namenila nekaj besed dogodku, zgodbi, in naraciji. V okviru definicij ključnih novinarskih pojmov bom govorila tudi o novinarski zvrsti, vrsti in žanru ter novinarski fotografiji, saj je le-ta sestavni del reportaž v reviji National Geographic.

### ***2.1 RESNIČNOST IN RESNICOLJUBNOST***

Novinarji imajo v družbi pomembno vlogo, saj se vsakodnevno srečujejo z neznanim in iz tega naredijo najboljše, kar lahko. Vsak izmed njih v določenem trenutku izbere besede, ki opisujejo svet. Vsak med njimi ima možnost postati del problema ali del rešitve. Vsak izmed njih ima moč, da se upre napisati zgodbo, ki mu jo ponujajo zaposleni v odnosih z javnostmi. Vsak novinar ima možnost, da poišče drugačen, nov zorni kot, preden začne s pisanjem. Vsak izmed njih mora prevzeti odgovornost za to, kar napiše ter za to, kakšne vrste novinar v resnici sploh je (Burns 2003, 10).

Novinar ima pri svojem delu do javnosti določene dolžnosti. Te je Polerjeva (1997, 112) razvrstila po naslednjem vrstnem redu:

- novinarjeva resnicoljubnost,
- točnost informacije
- navajanje vira informacije,
- preverjanje informacije,
- vsestranskost, celovitost, raznolikost, uravnoveženost in razumljivost,
- prepoved ponarejanja in popačenja informacije,
- razvidna razlika med informacijo in komentarjem,
- popravki napak,
- ločitev novinarskih sporočil od oglasov,
- Izogibanje konfliktom interesov,
- prepoved sprejemanja podkupnin in neetičnost »novinarstva s čekovno knjižico«,
- prepoved povečevanja ali spodbujanja zločinov in nasilja.

Kljub številnim naštetim dolžnostim, ki jih ima novinar do svoje javnosti, je resnicoljubnost na prvem mestu. Polerjeva (1997,112) pravi, da je resnicoljubnost ena temeljnih moralnih vrednot, Kant pa je mnenja, da je resnicoljubnost brezpogojna dolžnost, ki velja v vseh okoliščinah, ne glede ali bodo posledice pozitivne oziroma negativne (Poler 1997, 115). Ta dolžnost zavezuje novinarja pri vsakokratnem ustvarjanju novinarskih del, tudi pri reportaži – reportažnih žanrih.

Kot pravi Polerjeva (1997,116), večina novinarskih kodeksov po svetu resničnost informacij, resnično poročanje navaja kot temeljno etično zapoved. In vendar moramo ločiti med pojmom resničnost in resnicoljubnost. Polerjeva (1997, 116) meni, da je resnica ujemanje sporočenega z dogodkom in ni odvisna od novinarjeve volje. Na drugi strani pa resnicoljubnost pomeni novinarjevo voljo, da govori resnico. Dejstvo je, da resnične objektivnosti ni mogoče doseči, saj vsakega od nas oblikujejo osebne izkušnje, okolje v katerem živimo in delujemo, to pa neizogibno vpliva na to, kako novinar dojema in vidi stvar ter kako deluje. Zato Koširjeva (1988, 12) kategorijo

resničnost zamenja z resnicoljubnostjo kot moralnim načelom ter točnostjo in pravilnostjo kot metodološko prvino.

Revija National Geographic velja tako v svetu kot pri nas za standard dobre vsebine, tako v smislu fotografije kot teksta. To pomeni, da se bralci zanašajo na pristnost in resničnost objavljenih vsebin, ki pa so predstavljene na način, ki je skoraj neverjeten. Tekstopisci in fotografi namreč za dobro zgodbo porabijo lahko tudi več let in za dobro fotografijo hodijo po meji svojih človeških zmožnosti.

Reportaže v reviji, o tem bom natančneje govorila v naslednjih poglavjih, so po vsebini sestavljene iz osrednjega teksta, skrajšanih tekstov ob slikah, fotografij, zemljevidov, grafik in skic. Glavni nosilec zgodbe pa je prav gotovo tudi fotografija. Postopek fotografiranja je star komaj 150 let, tehnični razvoj pa vsak dan ponuja nove možnosti za njen nastanek. Z novimi tehnologijami so prišle tudi možnosti, ki omogočajo obdelavo fotografij, kar ima za posledico ustvarjanje posnetkov, ki niso pristni in ne kažejo odseva resničnosti – digitalna fotografska manipulacija (digital photo manipulation). Prav s to pastjo sodobnega časa so se, kljub dejstvu, da se zavzemajo in promovirajo resničnost njihovih navedb v zgodbah, ujeli tudi pri reviji National Geographic. Leta 1982 so tako objavili dve naslovni fotografiji, ki sta bili spremenjeni, obdelani z namenom, da se izboljša izgled in kompozicija fotografije. Bersak v svojem delu *Etika v fotografskem novinarstvu: Preteklost, sedanost in prihodnost* (Massachusetts Institute of Technology 2016, 5. januar) ugotavlja, da je revija National Geographic, ki je od vsega svojega začetka znana po izjemni novinarski fotografiji, uporabila Scitexov računalniški program in z njim v letu 1982 spremenila dve fotografiji. Na naslovni fotografiji nosilne zgodbe o Egiptu so tako piramide z računalniškim postopkom dejansko stisnili skupaj, da je fotografija zadostila obliki časopisa – vertikalni format. Nosilna reportaža o Poljski pa je vsebovala naslovnico, kjer so združili izraz na obrazu moškega s pokrivalom iz druge fotografije. Obe fotografiji sta bili spremenjeni na način, da prirejanja dejansko ni bilo mogoč zaznati s prostim očesom, bralci pa o kakršni koli računalniški manipulaciji niso bili obveščeni.

Predstavljeni fotografiji (glej Slika: 2.1) prikazujeta fotografijo objavljeno na naslovnici revije in tisto, ki jo je fotograf Gordon Gahan dejansko ujel v svoj objektiv. S fotografij je razvidno, da je bila horizontalna fotografija prirejena na način, da je ustrezala vertikalni podobi revije – piramide so računalniško prestavili in jih pomaknili bolj skupaj. Do incidenta o spremembi fotografije verjetno sploh ne bi prišlo, v kolikor fotograf, ki je posnel fotografijo, ne bi na to opozoril ob izidu revije, saj je bil s podobo fotografij nezadovoljen. Fotografska manipulacija je močno škodila ugledu revije, ki je za druge postavljala standarde. Urednik Tom Kennedy, ki je postal direktor fotografije po navedenem incidentu, je zatrdil, da se pri reviji National Geographic ne bodo več posluževali tehnologij, s katerimi bi manipulirali določene elemente zgolj iz razloga doseči boljši grafični efekt (Bronx Documentary Center 2016, 5. januar).

Slika 2.1: Računalniško obdelana fotografija na naslovnici ter izvirna fotografija



Vir: Revija National Geographic (1982,1).

## 2.2 DOGODEK

Milosavljevič (2003, 17) ugotavlja, da je že Aristotel je v svojem delu Poetika - kjer opisuje nastanek pesniške umetnosti, razlaga njeno razmerje do filozofije oz. znanosti ter zgodovinopisja, ugotavlja elemente tragedije in povečuje njeno odličnost - dal dogodku oziroma dogajanju ključno vlogo. Po njem so dejanja končni smoter tragedije, značaj ali liki pa so zgolj drugotnega pomena oziroma se kažejo le prek dogodkov oziroma dejanj (Milosavljevič 2003, 17). »Brez dejanj ni tragedije, brez značajev pa bi bila vseeno mogoča.« (Aristotel 1982).

V slovenski literaturi se srečujemo z dvema definicijama dogodka. Korošec (1998, 150) dogodek definira kot »vse, kar se je zgodilo neodvisno od nas, od našega vedenja ali tako obstaja v naši zavesti ... Je zaključena, zaokrožena uresničitev naravnega ali družbenega zakona (ali zakonov)«. Na drugi strani pa Koširjeva (1988,38) razume dogodek kot časovno omejeno spremembo (za razliko od procesa, ki je dogajanje kot potek). Gre torej za prostorsko časovno entiteto dinamičnega značaja, ki ni vezana na prostorsko časovno točko, temveč je intervalne narave. Ta interval pa lahko traja različno dolgo. Nek dogodek v določenem času in določenem prostoru je neponovljiv, saj časa ne moremo regulirati – premikati nazaj ali naprej. Vsak dogodek je torej enkraten, stvari, ki so se zgodile na določen način in tako kot so se, se torej lahko zgodijo le enkrat. Ker pa so si dogodki med seboj podobni – npr. prometne nesreče – pride do ponavljanja dogodkovnih prvin, lastnosti, struktur. Na podlagi številnih ponovitev se izoblikuje tipologija dogodkov.

Posamezni dogodki pa po mnenju Todorova ter Ochsove (v Milosavljevič 2003,18) niso dovolj za zgodbo, novinarsko besedilo. Potrebna je namreč povezava teh dogodkov prek časovno vzročnih zvez v bolj ali manj tekočo in skladno celoto. Todorov pravi, da vsako tako izdelano dogajanje sledi za predhodnim in večinoma je z njim povezano z vzročno povezavo, Ochsova pa pravi, da pripovedi poskušajo osvetliti probleme tako, da jih umestijo v »zaporedje vzročno-posledičnih dogodkov in okoliščin«. Osnovna enota v tovrstni organizaciji pripovedovanega besedila predstavlja sekvenca (v Milosavljevič 2003, 18). Prince v Slovarju naratologije sekvenco označi za »niz situacij in dogodkov, od katerih zadnji v času tvori delno ponavljanje ali preoblikovanje prvega« in tako sekvenca postane minimalni odsev zgodbe. Če pogledamo še korak naprej, ki iz sekvence naredi zgodbo, pridemo do zapleta. Sekvence namreč tvorijo zaplet. Tega Riceour (v Milosavljevič 2003, 18) definira kot »razumljivo celoto, ki vodi niz dogodkov v katerikoli zgodbi« in hkrati »kaže na povezovalno funkcijo zasnove med dogodkom ali dogodki in zgodbo. Zgodba je sestavljena iz dogodkov do te mere, da zaplet predela dogodke v zgodbo.« Bolj podrobno se s terminologijo sekvence in zapleta v tem diplomskem ne bom ukvarjala, saj to zadošča kot podlaga za nadaljnje delo (Milosavljevič 2003, 18).

Dogodek kot tak je ključen za vsako knjigo, časopis ali revijo. Brez dogodka, dejanja, ni zgodbe, ni objave v časopisu in ni bralca, ki bi se z dogodkom seznanil. In prav

tako je pri reviji National Geographic. Gre za revijo, katere osnovna naloga je najti tisti ključni dogodek, o katerem se še ni pisalo oz. se je o njem pisalo iz drugega zornega kota. Ker pa govorimo o reviji, je pomembno, da dogodek obravnavamo iz drugega zornega kota kot v dnevnem časopisju. V dnevnem časopisju je bralec namreč obdan z dogodki preteklega ali celo istega dne, v reviji National Geographic pa gre za dogodke, katerih objava ni nujno vezana na časovni moment. To pomeni, da se je o dogodku sicer že lahko pisalo v katerem od časopisnih medijev, ali pa tudi ne, vendar ne tako poglobljeno in strokovno. Dogodek v reviji National Geographic lahko razumemo z vidika opredelitve, kot jo je podala Koširjeva (1988, 38), in sicer, da je nek dogodek v določenem času in določenem prostoru neponovljiv, enkrat. Stvari, ki so se zgodile na določen način in tako, kot so se, se torej lahko zgodijo le enkrat. Vendar tako kot so si v dnevnem časopisju posamezni dogodki podobni – npr. prometne nesreče – lahko isto trdimo tudi za osnovne dogodke, na katerih se nato razvije zgodba - reportaža, na primer:

- odkrivanje pradavnih mest, kultur: Veličastni Inki (Pringle in Clark 2011, 34–59), Zgodbe z Barja (Lange in Clark 2007, 94–107), Skrivnosti Majev (Gugliotta in drugi 2007, 40–79),
- odkrivanje vesolja: Potovanje na Saturn (Douthitt 2006, 42–61), Pogled na Mars (Updike 2008, 88–103),
- razkrivanje življenja živali: Vojska za slonovino (Fay in Nichols 2007, 34), Ubijalsko krdelo (Joubert in Joubert 2006, 138), Živalski um (Morell in Musi 2008, 38) ...

V teh primerih, kot pravi Koširjeva (1988,38), prihaja do ponavljanja dogodkovnih prvin - npr. odkritje templja, piramide; lastnosti – npr. pritegniti pozornost bralca z neverjetnimi podrobnostmi o najdbah, osebnim izpovedovanjem pisca; struktur – npr. začetna fotografija ponazarja kraj, osrednje mesto, o katerem bo tekla beseda.

## 2.3 ZGODBA

»Kot bi rekla ga. Beaton: najprej poišči svojo zgodbo. Noben časopis se ne bo prodal brez zgodbe in naloga novinarja je, da jo najde. Številne novice so pričakovane in so del rutine vsakodnevnega življenja. Takšne zgodbe navadno zbira uredništvo in jih nato preda v obravnavo novinarjem. To so zgodbe, ki govorijo o cvetlični razstavi ali pa o tiskovni konferenci Združenih narodov. Neglede na vsebino zgodbo pa si vse delijo skupno lastnost – od novinarja se pričakuje, da se nekega dogodka udeleži in o tem napiše zgodbo.« (Frost 2002, 15).

Milosavljevič opozarja, da je, ko govorimo o zgodbi, treba razlikovati med dvema ključnima pojmom fabulo in sižejem, ki vplivata na strukturo zgodbe. Po Ecu (v Milosavljevič 2003, 20) je fabula »osnovna shema naracije, logika dogajanja in sinteze likov, časovni tok dogodkov«, siže pa »način, kako je zgodba povedana s svojo časovno razporeditvijo, skoki naprej in nazaj, opisi in digresijami«. Ključna razlika med fabulo in sižejem je razlika med dogodki, kot so se zgodili, in med dogodki, kot so predstavljeni v neki novi obliki in na način, za katerega se je pisec odločil (Milosavljevič 2003, 22).

V šestdesetih letih dvajsetega stoletja pride do pojava sodobne pripovedne novinarske vrste – literarnega novinarstva ter novega žurnalizma, katerega najvidnejši predstavnik je Tom Wolfe in njegovo delo-antologija *The new Journalism* (1973) (Merljak Zdovc 2008, 7). Ta, za tisti čas novodoben koncept, zgodbi doda nove dimenzije. Popelje jo od tradicionalnega navajanja dejstev in okoliščin do novodobnega podajanja teh istih dejstev in okoliščin, kjer pa se razkriva tudi človekov vsakdanjik in ne le izredni dogodki. »Gre za vrsto novinarskega sporočanja informativne zvrsti, ki iz novinarstva jemlje resnična dejstva in dogodke, dogajanja in stanja, iz literature pa literarna sredstva za upovedovanje teh dejstev« (Merljak Zdovc 2008, 21).



Današnji svet je poln informacij, vsaka informacija pa ne postane zgodba. Po mnenju Itule in Andersona (Itule in Anderson 1994, 30–31) posamezna informacija postane zgodba, v kolikor zadosti določenim kriterijem:

- časovna opredelitev – ali gre za nedavni dogodek oz. je novica stara;
- bližina dogodka – ali je dogajanje zanimivo za lokalnega bralca;
- konflikt – ali se dogodek razvija, je že podana rešitev in ali je komu za to mar;
- prepoznavnost oseb – ali je informacija vezana na prepoznavno, slavno osebo;
- konsekvence in vpliv – kakšen vpliv bo imela zgodba na bralca,
- interes ljudi – čeprav ne gre za informacijo, dogodek, ki bi pretresel svet, ali ima dovolj zanimivih in edinstvenih elementov.

## **2.4 NARACIJA OZIROMA PRIPOVED**

»Novinarji so profesionalni pripovedovalci zgodb današnjega časa. Pravljičica se začne: » Nekoč pred davnimi časi.«. Novinarska zgodba se začne:« Petnajst ljudi je bilo danes ranjenih, ko se je avtobus potopil ...«.Novinarjevo delo je v iskanju in pisanju zgodb« (Bell 1991,147).

Obstajajo številne bolj ali manj poglobljene definicije naracije oziroma pripovedi. Chatman nas ozavešča s preprosto, a ne zadostno definicijo, da je pripoved »vzročna veriga dogodkov«, Ochsova jo definira kot pripovedi v ožjem – opredelitev žanra v zgodbi in širšem pomenu – vključuje množico žanrov vključno z zgodbami, novicami, poročili, najbolj dognano definicijo pa ponuja Balova. Pripovedno besedilo je zanjo »hierarhično organizirano jezikovno besedilo, v katerem subjekt pripoveduje pripoved oz. »gledanje« neke zgodbe, fokalizirano s pomočjo subjekta« (Milosavljevič 2003, 28).

Za pripoved v novinarskih besedilih je značilno, da zajemajo tipične lastnosti naracije, kot jih opredeli Toolan (v Milosavljevič 2003, 30), vendar s pomembno distinkcijo – »naracije namreč niso izključno umišljene, temveč ravno v novinarski zgodbi temeljijo na resničnosti oziroma na pomenskem področju resničnosti«. Toolan pri opredelitvi tipičnih lastnosti naracije ne predvidi možnosti, da je mogoča pripoved, ki ni

izmišljena (ostale lastnosti držijo). Po Toolanu (v Milosavljevič 2003, 30) so lastnosti naracije naslednje:

- stopnja izmišljenosti - se ne pojavlja pogosto v pogovorih;
- stopnja vnaprejšnje izdelave;
- pot naracij – navadno kam grejo ali pa se od njih pričakuje, da odidejo, hkrati se od njih pričakuje, da imajo začetek, sredino in konec – otroške pravljice,
- pomembno vlogo v naraciji predstavlja pripovedovalec,
- nadomestitev – uporaba jezika za stvari in dogodke, ki so v nekem prostoru, času oddaljeni od pripovedovalca oz. naslovnika.

Za novinarska besedila veljajo vse zgoraj našteje lastnosti, z izjemo, da so ta besedila resnična. Za novinarske zgodbe torej veljajo vse leposlovne oziroma literarne značilnosti, iz katerih je izvzet element izmišljenosti (Milosavljevič 2003, 31). Kot pravi Koširjeva (1988: 11), je novinarski diskurz vpet v resničnost, kažipot razpoznave med različnimi besedili pa je cilj, smoter namen besedila, ki je natisnjen v časopisu. Gre za cilj, ki se kaže v funkciji novinarskega besedila, kakor je ta razpoznavna, razvidna za naslovnika (Košir 1988, 16). »Časopisno novinarsko besedilo je po intenciji enopomenska pisna jezikovna in grafična celota v množično komunikacijskem dejanju, katerega funkcija je ažurno sporočanje o aktualnih dogodkih (pojavih) družbeno konstruirane stvarnosti, tako, kakor so se ti dogodki zgodili v okviru kolektivnih mehanizmov percepcije, z določitvijo kraja, časa in nosilca (cev) dogajanja, ki morajo pripadati skupnemu referencialnemu univerzumu sporočevalca in naslovnika« (Košir 1988, 19). Čeprav gre v primeru revije National Geographic za novinarska besedila, ki so enopomenska pisna jezikovna in grafična celota v množično komunikacijskem dejanju, kjer je določen kraj, čas in nosilec dogajanja, kot pravi Koširjeva, pa cilj upovedanih zgodb, fotoreportaž ni ažurno sporočanje o aktualnem dogajanju v družbi. Revija je namreč mesečnik, zato objave o dogodkih, četudi aktualnih – npr. politično družbena dogajanja po svetu, nimajo enake vloge kot pri dnevnem časopisju. Naloga revije je, da predstavlja teme, ki so aktualne daljše časovno obdobje npr. onesnaževanje – Temna in svetla stran biogoriv (Bourne in Clark 2007, 38–59), Svetovna kriza ribištva (Montaigne in drugi 2008, 32–109) in pa tako imenovane vedno aktualne teme, npr. raziskovanje piramid,

življenje faraonov – Faraonka z brado (Brown in Garrett 2009, 80–103). Reportaže so poglobljene, v njih so posredovane ugotovitve in mnenja uglednih strokovnjakov, tekstopisci in fotografi navadno obišejo kraj dogajanja ter zgodbi, preden ugleda luč sveta, lahko sledijo tudi po več mesecev, celo let.

Ko govorimo o naraciji v novinarstvu in o analizi novinarske naracije, govorimo o analizi »novinarskih zgodb«, ki zajema vsebino zgodbe in način, na katerega je ta zgodba predstavljena s strani pripovedovalca. Na tem mestu je treba poudariti razlikovanje med narativno vsebino in narativno obliko zgodbe (Montgomery in drugi 2000). Naracijska vsebina je zaporedje dogodkov, kot so se ti zgodili v dejanski zgodbi: plot ali struktura dejanj. Osnovna naracijska struktura, ki jo je kot prvi omenjal že Aristotel v Poetiki, se razvije po naslednjih korakih: predstavitev karakterjev in okoliščin, uvod v zgodbo, predstavitev zapleta, vrhunec, v katerem se pokaže rešitev, in sklep. V novinarstvu je ta način pisanja redek, saj se novinar osredotoča na ne do konca razrešene družbene dogodke. Navadno so novinarske zgodbe strukturirane okoli enostavnega plota, ki je sestavljen iz treh delov, in sicer: postavitev, dogodek in izid. Naracijska oblika je zaporedje predstavljenih dogodkov. Naracija informativnih žanrov je organizirana po načelu obrnjene piramide (Richardson 2007, 71). Ta oblika predstavlja standardiziran format za pisanje tovrstnih zgodb, v katerih so najpomembnejše informacije predstavljene na začetku zgodbe, novinar pa v prvem odstavku tudi odgovori na vsa ključna novinarska vprašanja: kdo, kaj, kje, kdaj in zakaj (Franklin 2005, 122). Ker so najpomembnejši elementi postavljeni na sam začetek zgodbe, je ta redkokdaj povedana po kronološkem redu (Bell 1991). Glede na prej omenjeno delno strukturo novinarske naracije, pa zgodba v tem primeru zavzame naslednjo obliko: zaplet (dogodek), umestitev ali ozadje ter razplet dogodka. Obrnjena piramida pa ni edini primer pripovedovanja in podajanja informacij. Novice so lahko napisane tudi kot »kapljajoč uvod«, pri katerem novinar odgovore na vprašanja »kdo, kdaj, kaj, kje in zakaj«, ki jih navadno zapišemo v prvem odstavku, prestavi v drugega, v prvem pa poda kakšno nepomembno informacijo (Erjavec in Poler 2007, 77).

Novinarji današnjega časa so torej pripovedovalci zgodb in ne le suhoparni posredniki informacij o dogodku. V 19. stoletju tako najprej pride do vzpona novinarskega diskurza, kot posledica številnih družbenih in gospodarskih okoliščin (cenejši tisk, množična produkcija, manjši stroški, hitrejša distribucija), v 20. stoletju pa se pojavi potreba po ohranitvi naklad časopisov, ki jih je v preteklosti zagotavljalo poročanje o vojnih dogodkih in revolucijah. Uredniki in lastniki časnikov so tako od svojih poročevalcev vse manj zahtevali poročila, polna statistik in cenzuriranih izjav. Zahtevali so novinarske zgodbe polne optimizma in zabavnosti, portrete navadnih ljudi, navadnih vojakov, vpletenih v veliko vojno, zgodbe o človeških usodah in podobno. Odgovor na zahteve je ponudilo literarno novinarstvo – novi žurnalizem, katerega glavni predstavnik je Wolfe. Novi žurnalizem se je pospešeno razvil v šestdesetih letih dvajsetega stoletja v Ameriki in prevzel vlogo, ki jo je imel roman v devetnajstem stoletju. Ameriškemu srednjemu razredu je prinašal novice iz sodobnega sveta, ki so bile bolj zanimive in fantastične kot kateri koli roman (izguba ameriškega predsednika, protesti študentov proti vojni v Vietnamu, začetek seksualne revolucije itd.). Novinarji so po novem postali odlični opazovalci realnosti, ki orodje in tehnike umetniške proze združujejo s smislom za izbor značilnih detajlov iz resničnega življenja. Kot novinarji zbirajo podatke in dejstva, kajti njihovo gradivo je resničnost, kot pisatelji pa svoje zgodbe nadgrajujejo z romaneskno strukturo in značilnim slogom (Merljak Zdovc 2008).

V delu *The New Journalism* je Wolfe (1973, 46–47) opredelil štiri osnovna orodja predstavnikov novega žurnalizma:

- zgradba dogodek-za-dogodkom: pripovedovanje zgodbe z nizanem prizorišč dogajanja, pri čemer naj bo čim manj pripovedovanja v preteklem času;
- realistični dialog: gre za tehniko, ki vključuje bralca bolj celovito kot katero koli drugo sredstvo. S pomočjo dialoga se najhitreje in najbolj učinkovito ustvari in definira karakter;
- tretjeosebni pripovedovalec: gre za predstavitev dogajanja bralcu skozi oči določenega karakterja. Tako bralec dobi občutek, da je v njegovih mislih in da kot on okuša emocionalnost in resničnost dogajanja. Ta tehnika je uresničljiva, če novinar temeljito izpraša akterje zgodbe o njihovih mislih in občutkih;

- beleženje vsakodnevnih detajlov oziroma podrobnosti (navade, običaji, stili, obnašanje, simbolični detajli). Te podrobnosti simbolizirajo značaj in statusni položaj oseb.

Do naracije se opredelijo tudi avtorji Kennedy, Moen in Ranly. Za njih je naracija – pripoved to, kar predstavljajo zgodbe Marka Twaina. Naracija vzbudi emocije, izzove nasmeh, te užalosti in si jo je veliko lažje zapomniti. Z narativno tehniko ne le informiramo bralca, ampak ga tudi zabavamo in mu dejstva ne le navedemo, temveč ilustriramo. Naracija se opira na dialog, anekdote in poustvarjanje določenih dogodkov. Zgodbe, ki vključujejo narativno tehniko, se berejo na način, kot bi gledali film. Takšne novinarske zgodbe omogočajo, da mi okolje, o katerem novinar govori, lahko vidimo, slišimo, vonjamo in občutimo, avtorji pa se iz pripovedovanja izločijo – jih ne zaznamo kot posrednike (Kennedy in drugi 1993, 117–119).

Novinarstvo mora temeljiti na resničnosti in ne na izmišljenih dogodkih ujetih v zgodbo. In čeprav je naracija pri številnih avtorjih (Toolan, Asa Berger, Currie), ki se ukvarjajo s tem področjem, še vedno povezana s fikcijo, pa novinarske zgodbe, ki sledijo novemu žurnalizmu in literarnemu pripovedovanju novinarskih zgodb, resničnost povedo na način, ki deluje kot fikcija. Kot pravi Milosavljevič, naracije niso izključno umišljene, ampak v novinarski zgodbi temeljijo na resničnosti. V novinarski zgodbi avtor poseže po značilnostih naracije, ki pa jih uporabi pri ustvarjanju zgodbe o vsakdanjem življenju. Te z elementi naracije preoblikuje in iz navidez dolgotrajnega življenja, polnega ponavljajočih se dogajanj in maloštevilnih dogodkov, ustvari različnost, napetost in zgodbo polno dogodkov. Naracija tako kot zgodovina ni le navajanje »enega dogodka za drugim«, ampak ustvarjanje odnosov med različnimi stvarmi (dogodki, državami, situacijami) v določenem času. Novinarske zgodbe so tako odsev in produkt naših splošnih kulturnih domnev in vrednot, so odraz tega, kar razumemo kot – pomembno, trivialno, tragično, dobro, slabo (Milosavljevič 2003, 30).

Reportaže v reviji National Geographic se berejo in gledajo kot zgodbe Marka Twaina. Vzbujejo emocije, bralec je v zgodbo vključen celovito, dejstva niso le navedena ampak ilustrirana, nemalokrat odražena z osebno izkušnjo pripovedovalca. V kontekstu omenjene revije pa se ne smemo omejiti le na način

pisanja teksta, ki se bere kot novodobna zgodba, roman, ampak moramo zajeti tudi fotografsko podajanje zgodbe. To je prav tako celovito, ustvarja napetost in dogajanje, fotografije pa v človeku lahko še lažje vzbudijo emocije in mu ilustrirajo resnične podobe sveta. Za primer vzemimo reportažo iz revije, ki je izšla leta 1982, pod naslovom Dva Berlina (Vesilind in Coulson 1982, 2–33):

- naracija se opira na dialog: prvi odstavek je napisan kot dialog med tekstopiscem Priitom Vesilindom in Erhardom Krackom, majorjem vojske v vzhodnem Berlinu, in govori o možnosti, da bi nekoč berlinski zid padel;
- pisec beleži vsakdanje detajle in podrobnosti, ko npr. opisuje zahodni Berlin: »Za zidom je Zahodni Berlin žarel rozasto, oranžno v soju oblakov. V njem so se prelivali zvoki avtomobilskih hup, prestavnih ročic, žvižgi strojev in neonskih luči, utišani glasovi ljudi ter oddaljene glasbe...«;
- pisec ne navaja le dejstev, ampak jih ilustrira: »Mlada dekleta v vzhodnem Berlinu so še vedno odrezava. Avtomobili se vozijo po bulevardih, narejenih iz zlizanih kamnov. Neonske luči predstavljajo umetnost v povojih. Papir in ne plastika je ovita okoli pečenice. Starši so še vedno spoštovani in mladi jih še vedno ubogajo. Birokratske štampljke so posvečene življenjskim korakom, ulice pa so, tako kot leta 1939, polne uniformiranih vojakov.«
- pisec niza številna prizorišča dogajanja: zahodni in vzhodni Berlin, komunistične parade, parki, restavracije, športni kompleksi ...

V reviji National Geographic so reportaže redko zapisane po načelu obrnjene piramide. To pomeni, da odgovore na ključna novinarska vprašanja: kdo, kaj, kje, kdaj in zakaj bralec ne dobi v prvem odstavku zgodbe, reportaže, ampak odgovori na ključna vprašanja, kot pravita Erjavčeva in Polerjev (2007, 77), sledijo kot »kapljajoč uvod«. Za revijo National Geographic je pomembna tudi ugotovitev, da se reportaže, zgodbe navadno ne začnejo s tekstualnim delom, klasičnim uvodom. To vlogo namreč v številnih primerih prevzame fotografija. Fotografija je namreč tista, ki bralca-gledalca pritegne in ga namesto uvoda popelje v nadaljnjo vsebino, k uvodnem odstavku. Značilno za revijo je tudi, da je podlaga za uvodni stavek

fotografija. V primeru reportaže o prihodnosti letenja z naslovom Letala sprememb (Klesius in McNally 2003, 2–33) je tako struktura reportaže naslednja:

- štiri uvodne fotografije,
- na tretji uvodni fotografiji je prvi odstavek – tekstualni uvod. V tem odstavku bralec ne dobi konkretnih odgovorov na pet ključnih novinarskih vprašanj, ampak je bralcu prikazana izkušnja letenja z novodobnim taktičnim letalom;
- v nadaljnjem besedilu sledijo podatki o tem, da človek z letali leti šele dobrih 100 let, da so bila letala najprej hitra z novo tehnologijo pa postajajo tudi »pametna«, kaj nam ponuja prihodnost, itd.;
- celotna reportaža, vključno z besedilom, je opremljena s petindvajsetimi fotografijami.

Prav takšno strukturo ima tudi reportaža o galaksijah z naslovom Lovci na galaksije (Cowen 2003, 2–29). Struktura reportaže je naslednja:

- sedem uvodnih fotografij,
- na tretji uvodni fotografiji je prvi odstavek – tekstualni uvod. V tem odstavku bralec ne dobi odgovorov o vsebini reportaže, ampak pisec bralca nagovarja, naj si predstavlja vesolje brez zvezd, svetlobe in ga naslavlja z vprašanjem, kaj je tisto, kar je spremenilo vesolje, naš planet;
- v nadaljnjem besedilu sledijo podatki o tem, kako je eden od znanstvenikov odkril, kako je nastala prva zvezda, kdaj je bilo to, kako so raziskave potekale po obdobjih, iz česa so sestavljene galaksije itd.;
- celotna reportaža, vključno z besedilo, je prežeta s preko tridesetimi fotografijami, posnetki vesolja.

## 2.5 NOVINARSKA ZVRST, VRSTA IN ŽANR

Teorija novinarskih žanrov je, kot je ugotovil že Miloš Marko v študiji *Štylisticke a žanrove postupy* (1971), eden izmed najspornejših delov teorije novinarstva in v njej se ponujajo diametralno nasprotni pogledi. Žanri so po Bahtinu določene relativno stabilni tematski, kompozicijski in stilistični tipi izjav, ki nastajajo v tipskih situacijah govornega komuniciranja in imajo tudi tipske teme. V novinarstvu bi bila tako takšna tipska situacija novinarsko komuniciranje, v katerem se določene vsebine predstavijo v določenih fizičnih formah, s tipično kompozicijo in izborom jezikovnih sredstev (v Košir 1988, 24–30). Na drugi strani Milosavljevič v *Novinarski zgodbi* (2003, 25) povzema Wrighta, ki pravi, da žanri institucionalizirajo, zagotavljajo usklajenost z institucionalnimi dogovori, torej »niz pričakovanj, ki se tičejo narativnega procesa in narativnega zaključka«, ki se lahko spreminjajo, niso pa nikdar prekoračena ali kršena. Obstoje žanrov torej pomeni, da gledalec vedno ve, da se bo na koncu vse uskladilo, da bo grožnja, nevarnost v narativnem procesu vedno obvladana, premagana.

Za potrebe tega diplomskega dela bom uporabila definicije temeljnih pojmov, kot jih je v *Nastavkih za teorijo novinarskih vrst* podala Koširjeva (1988, 26–32):

- novinarski žanr: tip novinarskega diskurza, za katerega je značilna določena tipična forma, v kateri je upovedana določena snov, ki je tipsko strukturirana in izražena z zanjo tipičnimi jezikovnimi sredstvi. Žanr je tako ime za stalno obliko novinarskega sporočanja, za katero pa so značilne določene posebnosti;
- novinarska vrsta: je družina žanrov, ki imajo določene skupne lastnosti, ki jih druge družine nimajo. To pomeni, da ima žanr vse lastnosti vrste, a te lastnosti se pri posameznih žanrih, znotraj določene družine, kažejo na različne načine.;



- novinarska zvrst: pomeni razširjeno družino, v kateri se dejansko družijo posamezne družine – vrste, za katere pa mora biti značilna neka skupna prevladujoča funkcija.

Koširjeva (1988, 63) v informativno zvrst prišteva vestičarsko, poročevalsko, reportažno in pogovorno vrsto, v interpretativno zvrst pa komentatorsko, člankarsko in portretno vrsto.

### **3 NOVINARSKA FOTOGRAFIJA IN NJENA VLOGA V REVIJI NATIONAL GEOGRAPHIC**

Pojem fotografija se je začel pojavljati v različnih jezikih v začetku 19. stol., okoli leta 1830. V tridesetih letih po izumu, ko je bila sprva fotografija le igračka za izbrance, so jo začeli uporabljati skoraj na vseh področjih človekovega življenja. Fotografski posnetki portretov, aktov in narave ter uporaba fotografije v znanstvene, novinarske ter oglaševalske namene, so postali stalnica vsakdanjega življenja. Fotografiranje se je zelo hitro širilo in kmalu so posamezniki začeli ustanavljati fotografska društva, katerih člani so bili na začetku znanstveniki, fotografi, slikarji in kritiki. V 50-ih letih 19. st. je bilo mogoče zaznati velik porast fotografskih studijev, predvsem v prestolnicah držav in velikih mestih, tako v Evropi, kot v ZDA (Govignon 2004, 16–27).

Gledanje fotografske podobe pomeni kompleksno branje le-te. Branje fotografije je povezano s samo podobo, ki jo je fotograf ujel v svoj objektiv, kot tudi s pričakovanji in predvidevanji, s katerimi pristopimo k fotografskemu zapisu. Branje je skupek problematičnih, kontradiktornih, večpomenskih prezentacij, ki nastopijo med fotografijo in bralcem. Fotografija doseže svoj pomen in vrednost skozi tako imenovani fotografski diskurz in se izraža skozi fotografski tekst. To je jezik kod, ki vsebuje svojo lastno sintakso in pravila. Gre za jezik, ki je tako kompleksen in bogat, da ga lahko primerjamo s katerim koli jezikom v pisani obliki. Z veliko gotovostjo gre trditi, da je branje fotografije povezano s splošno sprejetim jezikom literature in slikarstva določenega obdobja - kar se tiče simbolizma in narativne strukture.

Fotografija hkrati odraža in ustvarja diskurz, ki je vezan na prezentacijo sveta, ki pa ni nevtralna. Fotografsko podobo moramo brati na način, pri katerem se zavedamo, da podoba ni zrcalni prikaz stvarnosti, ampak izraža naš odnos do te stvarnosti. Vsaka fotografija nosi v sebi "fotografsko sporočilo", ki odraža vrednostni sistem, pravila in kulturna prepričanja nekega obdobja. Fotografski zapis je daleč od tega, da bi bil le zrcalni prikaz sveta, ampak je ena izmed najbolj kompleksnih in problematičnih form prezentacije (Clarke 1997, 27–28).

Fotografija je predmet treh praks oziroma treh emocij: narediti, utrpeti, gledati. Operator je fotograf, spektator smo mi, ki si po knjigah, časopisih, albumih kopicimo zbirke fotografij in tisto ali tisti, kar je ali ki je na fotografiji, je tarča oziroma spectrum (Barthes 2004, 15).

Fotografija je neprava navzočnost in znamenje odsotnosti. Podobno kot zakurjeno ognjišče v sobi, tudi fotografije – zlasti ljudi, oddaljenih pokrajin in daljnih mest, izginule preteklosti – spodbujajo sanjarjenje. Občutek nedosežene navzočnosti neposredno podžiga erotična čustva tistih, katerih poželenje narašča z razdaljo. Gre za poskuse, da bi stopili v stik z neko drugo realnostjo ali si jo prilastili. Fotografije daljnih krajev, oseb se vtisnejo v spomin bolj kot gibljive podobe, ker so jasen izsek časa in ne toka (tako kot televizija). Fotografija je posebej izbran trenutek, preobražen v tanek predmet, ki ga lahko shranimo in si ga znova ogledamo. Videti stvar v obliki fotografije je dejansko srečanje s potencialnim predmetom fascinacije. Najvišja modrost fotografije je, da nam pravi: "Tu imaš površje. Zdaj pa pomisli, začuti, kaj je zadaj, za njim, kakšna je neki videti realnost, če je videti takole." Fotografije kot take ne morejo razložiti ničesar, so pa vabilo k sklepanju, špekuliranju in fantaziranju (Sontag 2001, 4–26).

Posnetek, narejen s fotografsko kamero, nas privlači in fascinira. "Fotografija, ki jo izberem in ki mi je pri srcu, nima nič skupnega z bleščečo se točko, ki vam niha pred očmi in zaradi katere pozibavate z glavo; to, kar proizvede v meni, je pravo nasprotje otopelosti; prej neka notranja vznemirjenost, praznik, porodni krči, pritisk

neizgovorljivega, ki hoče biti izgovorjeno.” (Barthes 2004, 22). Tako imenovano notranjo vznemirjenost pri njemu ne povzročajo fotografije nasploh. Po njegovem mnenju so privlačne le tiste, ki jih lahko označi z besedo avantura, dogodivščina. Načelo avanture naj bi omogočilo, da prikličemo fotografijo v obstoj, medtem ko brez avanture ni fotografije. Fotografija oživi nas in mi oživimo fotografijo (Barthes 2004, 22–23).

Dandanes se bralec pri izbiranju revij lahko odloči, ali bo v roke vzel revijo, ki je oblikovno omejena le s tekstom, revijo, ki je svoj uspeh našla v fotografiji in ilustraciji ali revijo, kjer se je urednik naslonil na vse tri vizualne prezentacije. Za slednji koncept oblikovanja se odloča večina oblikovalcev publikacij, ki hočejo med bralci doseči uspeh. Na začetku so se fotografije v revijah uporabljale le redko in kadar so se, so služile le kot dokument nekega dejstva. Postopoma, ko se je narava revij spreminjala in so se fotoaparati in tehnike izboljšale, je fotografija dobila bolj pomembno vlogo. Z izdajo prve fotografske revije leta 1930 je dobila fotografija in fotonovinarstvo nove razsežnosti. Ne samo, da so bile tovrstne revije takratni hit, imele so celo zelo velik vpliv na izdajo obstoječih publikacij (Hurlburt 1971, 43).

Narava dela od novinarja zahteva, da o zgodbi, ki jo želi povedati, ne razmišlja izključno v okviru besed, ki jih bo zapisal. Delo novinarja na televiziji in radiju je povezano tudi s sliko in zvokom, reporterji časopisov pa morajo pri svojem delu računati tudi s fotografijo. Dobre fotografije, slike lahko ustvarijo zgodbo in dogodku dodajo vrednost z njihovo avtentičnostjo in prikazom čustev. Kamera sicer lahko prikaže potvarjeno resničnost, zlagane podobe, še vedno pa velja prepričanje, da je fotografski zapis avtentičen in da podaja veliko detajlov k zgodbi. Fotografija v razmerju do besedilnega dela zgodbe nosi naslednje funkcije:

- doda vrednost kontekstu – vsebini besedila;
- razlaga, kaj se dogaja;
- omogoča nam identifikacijo in klasifikacijo posameznika ali skupine ljudi;

- omogoča neverbalno komunikacijo - izrazi na obrazu objekta fotografiranja, geste, pozicije telesa, telesna komunikacija, oblačila;
- bralcu vzpodbudi razmišljanje in individualno oceno o tem, kaj se na njej dogaja (Frost 2002, 22).

Novinar, poročevalec mora v okviru svoje zgodbe razmišljati tudi z vidika fotografije, meni Frost v knjigi Poročanje za novinarje (2002). Njegova naloga je, da se poveže s fotografom in mu razloži kontekst zgodbe ter kaj od njega pričakuje. Napotki fotografu so pomembni ne glede na to, ali gre za preprosto zgodbo, ki jo dopolnjuje portretna fotografija, ki bo ilustrirala zgodbo ali pa kompleksna zgodba, ki od novinarja zahteva temeljitejšo razlago o tem, kaj pričakuje od sodelavca fotografa. V določenih okoliščinah – letalska nesreča - mora fotograf imeti proste roke, da posname fotografije, ki odražajo tako imenovane akcijske slike. Novinar lahko šele kasneje predlaga, katere fotografije ljudi oziroma krajev želi, v kolikor je to potrebno (Frost 2002, 22).

Prav tako kot Frost tudi Harris in Spark v delu Praktično novinarsko poročanje (1993) pravita, da mora novinar pri svojem delu razmišljati v okviru besed kot tudi fotografskih podob. Ta način razmišljanja pomaga novinarju pri opisovanju fotografij kot tudi dajanju, posredovanju navodil, idej fotografu, ki bo njegovo zgodbo opremil s fotografijami. Da bo fotograf naredil fotografijo, ki bo vredna objave, mora vanjo ujeti ljudi. Ti morajo predstavljati glavno točko njegovega zanimanja. V fotografski objektiv jih mora ujeti na način, da izražajo življenje, so v gibanju. Fotografija mora prikazovati Johna Smitha, ki dokončuje gradnjo svoje hiše in ne Johna Smitha pred njegovo novo hišo. Novinarska fotografija, ki prikazuje nežive stvari, stavbe ali muzejske predmete, je sama po sebi zelo skromna in manj vredna (Harris in Spark 1993, 21).

Novinarske fotografije lahko razdelimo v dva segmenta:

- fotografije, ki so privlačne same po sebi in bodo pritegnile bralca ne glede na vsebino, ki jo sporočajo ter

- fotografije, ki ilustrirajo zgodbo in jo naredijo bolj živo (Harris in Spark 1993, 21–22).

Vsak fotograf pri svojem delu teži k temu, da bi njegova fotografija zajela oba navedena koncepta. Gre za novinarske fotografije, ki so privlačne same po sebi in hkrati ilustrirajo zgodbo bolje, kot jo lahko besede. Nekatere od teh fotografij so postale ikone v fotografskem svetu, kot na primer tista, na kateri mladi kitajski študent stoji nasproti tanka na trgu Tiananmen ali pa fotografija Steva McCurija Afganistansko dekle, ki je junija 1985 krasila naslovnico revije National Geographic. Novinarji in fotografi morajo pri svojem delu neprestano iskati zgoraj omenjena tipa fotografij. Naloga novinarja je, da fotografa pouči o zgodbi, ki jo bo prikrival, da bo leta vedel, kaj novinar od njega pričakuje ter da se bodo fotografije na koncu lahko povezale z osnovno zgodbo. Sodelovanje med novinarjem in fotografom je izrazitega pomena, celo nezaželeno je, da bi delala eden mimo drugega (Harris in Spark 1993, 22–23).

“Revija National Geographic je odkrila nov, univerzalni jezik ... Jezik, imenovan »fotografija!“, se je leta 1915 pohvalil John Oliver La Gorce (Bendavid-Val 1999, 1). In vendar na samem začetku izhajanja časnika in nato revije National Geographic, fotografija ni bila sprejeta s tako velikim navdušenjem. Intelektualci tedanjega časa je niso dojemali kot verodostojen medij, hkrati pa so se zavedali dejstva, da bodo fotografije pritegnile številne bralce, člane združenja National Geographic Society, ki ne izhajajo iz srenje znanstvenikov in intelektualcev. Fotografija je kljub bojazni posameznikov postajala vedno bolj priljubljen del revije in nato postala njen zaščitni znak. Na samem začetku so fotografije prvih raziskovalcev spremljali prispevki, ki so podrobno opisovali težke razmere, v katerih so bile fotografije posnete, tehnične novosti, povezane s fotografsko opremo, filmi, in občutke, ki jih fotograf doživlja ob samem beleženju določenega trenutka v času (Bendavid-Val 1999, 7–8).

Iz zgoraj napisanega lahko razberemo, da ima fotografija že od samega začetka izdajanja revije National Geographic izjemno velik pomen. Prav je, da na tem mestu povemo tudi nekaj besed o zgodovini fotografije, kaj nam fotografija sporoča, kako jo lahko beremo in kakšne funkcije nosi novinarska fotografija. Zapisano teorijo o fotografiji bom uporabila kot temelj pri analizi fotoreportaž v omenjeni reviji, kjer me bo zanimalo tudi, kakšne funkcije nosijo fotografije ter kakšen je odnos med fotografijo in besedilom reportaž.

### **3.1 Funkcije novinarske fotografije**

»Dobra fotografija lahko vpliva na povečanje naklade publikacije na številne načine. Je sredstvo, s pomočjo katerega časopisi, revije in letopisi svojim bralcem ne samo povejo, ampak tudi pokažejo, kaj se dogaja. Omogočijo, da bralec vidi, kako so akterji v zgodbah čutili in reagirali. Fotografija publikacijam tudi omogoča, da ustvarijo svojevrsten izgled in identiteto.« (Ferguson in Patten 1993, 265).

Po opredelitvi, ki sta jo postavila Donald L. Ferguson in Jim Patten (1993, 265–266), ima novinarska fotografija naslednje funkcije:

- pritegne pozornost bralca;
- informira;
- zabava;
- vzpostavi čustveno vez z bralcem;
- vpliva na oblikovanje časopisnih strani in
- pomaga oblikovati identiteto časopisa.

Čeprav se zgoraj navedene funkcije bolj nanašajo na vlogo fotografije v časnikih, imajo fotografije v revijah, po mojem mnenju, enako vlogo. V nadaljnjem tekstu bom tako vsakič, ko bom govorila o funkciji fotografije v časniku, hkrati govorila tudi o funkciji fotografije v reviji.

### 3.1.1 Pritegovanje pozornosti

“Svet in vse, kar je del njega, je tema našega proučevanja. In če ne najdemo ničesar, kar bi zanimalo množice, potem je najbolje, da zapremo trgovino.” Alexander Graham Bell (v Krause Thomas 2003, 13).

Časopisi izrabljajo fotografijo kot vizualni komunikator novice. Fotografije ustvarijo vzdušje ob prezentaciji dnevnih novic in so ogledalo, ki odseva izraze politikov, športnih herojev, televizijskih in filmskih zvezd in vsakdanjih ljudi. Ob fotografiji se jočemo ali smejimo, v vsakem primeru pa ima na nas velik vpliv, saj pritegne našo pozornost in nas usmeri k branju določenega članka, ki bi ga drugače prezrli ter nas spodbudi k nakupu časopisa skozi vizualni imuplz (Garcia 1987, 182). Lastnost fotografije, da lahko učinkovito privabi pozornost bralcev, uporabljajo tisti tiskani mediji, ki se večinoma prodajajo v kioskih in na stojnicah (Hodgson 1993, 45).

Vsak urednik, ki planira oblikovanje prve strani časopisa, se pri tem navadno drži svojega koncepta in pravil. Ne glede na to, kakšen je njegov koncept pri oblikovanju izgleda, dizajna, časopisa, pa mora pri oblikovanju prve strani zasledovati dva cilja:

- pokazati, kakšna je vsebina preostalih strani časopisa;
- biti dovolj vizualno privlačna, kot mozaik umetnika, da pritegne pozornost bralcev oziroma kupcev, posamezni delčki mozaika morajo z bralcem komunicirati, medsebojna povezava med njimi pa ni nujna (Garcia 1987,61).

Mnogi avtorji uvrščajo uporabo fotografije med značilnosti popularnega tiska, nekateri pa gledajo na njo iz drugačnega zornega kota. Hodgson (1993, 45) na primer ugotavlja, da se v kakovostnem tisku pojavlja manj fotografij kot v popularnem, vendar v obeh primerih opravljajo fotografije isto nalogo – pritegniti pozornost bralcev. Mario Garcia (1987: 68–69) obravnava fotografijo kot element, ki pritegne pozornost bralcev in zanj postane vstopna točka. Oblikovalec uporabi dominantni vizualni element – npr. fotografijo, ki ga lahko umesti kamorkoli na prvo stran

časopisa in tako zagotovi vstopno točko časopisne strani. Oblikovalec ga uporabi tako, da ustvari vizualno najbolj privlačno točko – Center of Visual Impact (CVI) oz. središče vizualnega učinka. S pomočjo CVI-ja oblikovalec pritegne bralčev pogled, kako pa se bo oko bralca obnašalo neposredno po vstopu na časopisno stran pa je odvisno od bralca samega (Garcia 1987, 69–70).

Za pritegovanje pozornosti je pri fotografiji pomembna tudi razlika med barvno in črno-belo fotografijo. Učinek barv že od leta 1983 raziskujejo na Poynterjevem inštitutu v Združenih državah Amerike. Primarni cilj njihove raziskave je bilo ugotoviti, kako bralčeve oči reagirajo na pojav barve znotraj neke revije, časopisa. Prvi izsledki raziskav so pokazali, da ima uporaba barve velik vpliv na gibanje človekovih oči. Veliko vlogo nosijo na straneh, ki govorijo o življenjskem stilu, barvno ozadje pa bralca pritegne do točke, ki želimo, da jo prebere. Ne glede na povedano, pa je fotografija tista, pa naj bo črno-bela ali barvna, ki pritegne največ pozornosti bralca. Velike fotografije so tiste, ki igrajo ključno vlogo, kako bodo bralčeve oči dojele podobo strani v časopisu (The Poynter Institute 2015, 20. oktober).

Resničnost, prikazana v sivinah, kot črno-bela fotografija, je bil prevladujoč koncept v dokumentarizmu do poznih sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Dokumentarna fotografija je na ta način vzpostavljala distanco med komercialno in oglaševalsko fotografijo. Barvna fotografija je bila po oceni fotografov, ki so se ukvarjali z dokumentarno fotografijo, preveč enostavna, površinska in kozmetična, preblizu oglaševanju – ki naj bi bil lažen in nepristen. V osemdesetih letih pa ta argument izgubi svoj primat in barva postane nova resničnost tako v dokumentarni kot v časopisni fotografiji (Bate 2012, 77).

V reviji National Geographic so sprva objavljali črno-bele fotografije. V trenutku, ko so se na obzorju pojavile nove tehnike zapisovanja fotografskih podob v barvi, pa je Gilbert H. Grosvenor (glavni urednik in predsednik društva) to možnost izkoristil – svet nenazadnje vidimo v barvah in ne črno-belo (Krause Thomas 2003, 35). Številni fotografski kritiki tedanjega časa so barvno fotografijo označili kot “vulgarno” in je bila



le črno-bela fotografija izbran medij za delanje fotoreportaže ali umetniške fotografije. Zaposleni pri reviji National Geographic ter več kot 2 milijona bralcev se na tovrstne kritike niso ozirali (Bendavid-Val 1999, 133).

### **3.1.2 Informativna funkcija**

Temeljna lastnost novinarske fotografije kot prenašalke informacij je njena kredibilnost. Fotografija naj bi veljala kot neizpodbiten dokaz, da se je fotografirani dogodek res zgodil. Fotografijo je sicer mogoče obdelati in spremeniti, toda vseeno se ohranja predpostavka, da je fotografirani prizor res obstajal, oziroma, da je obstajalo nekaj zelo podobnega tistemu, kar vidimo na fotografiji (Sontag 1982, 19).

Kljub zgoraj napisanemu pa Karin Becker (1992, 30) meni, da je dojemanje novinarske fotografije kontradiktorno. Po eni strani sprejemamo fotografijo kot kredibilen medij, ki verodostojno in neposredno prenaša podobe dogodkov, po drugi strani pa zanikamo, da bi fotografija lahko bila verodostojen vir informacij. Posledice obeh razumevanj novinarske fotografije lahko danes opazimo v večini tiskanih medijev. Popularni tisk pogosto uporablja fotografije in izkorišča njihovo popularnost, hkrati pa kakovostni tisk za prenos informacij bolj uporablja verbalne oblike novinarskega sporočanja. Če hočemo začrtati mejo med resno vsebino novinarstva in privlačnostjo popularnega tiska, postavimo fotografijo na stran popularnega in jo izključimo iz kakovostnega tiska.

Do leta 1920 so se novinarske fotografije pojavljale po večini le v rumenem tisku. Ker je fotografija igrala glavno vlogo pri ustvarjanju senzacionalizma v popularnem tisku, si jo je bilo težko predstavljati kot medij za posredovanje resnih novic. Tako si je novinarska fotografija šele po letu 1920 utrla poti v prostor dnevnega časnikarstva

Amerike in Evrope. Odtlej se je uveljavila v: tedenskih prilogah, foto revijah in rumenem tisku (Becker 1992, 130).

Glede na to, da časniki, po mojem mnenju pa tudi revije, vedno raje uporabljajo fotografijo kot sestavni del njihovih novinarskih zgodb, se na tem mestu postavlja vprašanje, ali fotografija prevzame del informativne funkcije in, ali tako fotografija kot besedilo sporočata isto informacijo?

Na prvo vprašanje je odgovor negativen, saj tako Garcia kot Hanninger ugotavljata, da so bralci kakovostnih časnikov bolj naklonjeni krajšim novinarskim prispevkom kot daljšim besedilom, saj si enostavno želijo več kratkih in zgoščenih novinarskih zgodb. Krajša besedila v tisku tako niso krajša, ker bi nekatere informacije namesto besedila prinašala novinarska fotografija, temveč zato, ker so komercialno bolj uspešni časniki (pa tudi revije), ki prinašajo kratke zgodbe. Odgovor na drugo vprašanje pa ponuja Bob James, ki pravi, da je potrebno razlikovati med dvema vrstama novinarske fotografije. V prvo spadajo tiste, ki besedilo prispevka pojasnijo in podkrepijo – ustrezna fotografija je besedilu podrejena. V drugo skupino pa sodijo fotografije, ki same pripovedujejo o dogodku oz. dogajanju in jim besedilo, če je sploh potrebno, le služi kot pojasnilo. Hodgson pravi, da fotografija sama ne more povedati novinarske zgodbe. Na časnikarskih (v mojem primeru revijalnih) straneh se lahko fotografija le izjemoma pojavi brez besedila, običajno pa stoji poleg novinarske zgodbe, pod fotografijo pa je navadno tudi podnapis. Iz literature o novinarstvu je znano, da naj bi besedilo bralcu ponudilo odgovore na vprašanja “kdo, kje, kaj, kdaj, kako in zakaj?”, česar pa fotografija kot medij ne zmore. Fotografija nekako še odgovori na vprašanja “kdo, kje in kdaj”, težko pa odgovori na vprašanje “zakaj in kako”. Z besedilom natančneje določimo čas in kraj dogajanja, udeležence in razmerja med njimi. Besedilo potrdi ali popravi spoznanje, ki ga bralec dobi prek fotografije in razloži preostala dejstva (Čič 2000, 27–30).

»Tudi fotografija, ki pove več kot milijon besed, bi morala imeti podnapis.« pravi Mario R. Garcia (1987: 192). Čeprav na podnapise nemalokdaj gledamo kot na nujno

zlo, so podnapisi tisti, ki dopolnijo posamezno fotografijo. Z njimi identificiramo osebe na fotografiji, podamo vpogled v zgodbo in nemalokdaj ponudimo informacijo o tem, kako in na kakšen način je bila fotografija posneta. Najbolj preprosti podnapisi so tisti, ki navajajo le ime in priimek osebe na fotografiji oz. kaj ta oseba dela. Najboljši pa so tisti, ki podajo informacije o tem, kaj se je dogajalo za kamero, kdo so ljudje na fotografiji in premamijo bralca, da prebere tudi spremljajočo zgodbo. Ne glede na podatke zapisane v podnapisu, pa se fotografija nikoli ne bi smela pojaviti brez njega (Garcia 1987, 192–193).

Fotografov namen je, da svoje pojme o svetu zakodira v podobe, da nastale podobe pokaže drugim, da bi jim služile kot modeli za njihovo doživljanje, spoznavanj, vrednotenja in delovanje. Fotografov namen je, da druge informira in da s svojimi fotografijami v spominu drugih postane nesmrten. Za fotografa so njegovi pojmi in predstave, ki jih ti pojmi pomenijo, poglavitna stvar pri fotografiranju. Podobe ujete v fotografski objektiv so dejanski posredovalci med svetom in človekom. Človeku svet ni neposredno dostopen, zato mu ga morajo podobe narediti predstavljivega. A takoj, ko to naredijo, se dejansko postavijo med človeka in svet. Namesto, da bi svet predstavljale, ga zaslanjajo, dokler človek ne začne živeti v funkciji podob, ki jih je ustvaril. Vseprisotne tehnične podobe okoli nas pa lahko magično prestrukturirajo našo resničnost in jo tako spreobrnejo v globalno prizorišče podob (Flusser 2010, 13–49).

In kaj lahko o informativni funkciji fotografije rečemo za fotografske podobe revije National Geographic? Krog fotografov, tekstopiscev, znanstvenikov in raziskovalcev se je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja pri reviji National Geographic večal iz dneva v dan. Zgodbe so bile še vedno ekskluzivne, a so na straneh revije odražale drugačen pogled na svet. Fotografi so še naprej prejeli prestižne fotografske nagrade, a tokrat ne zaradi lepih fotografij pokrajine in pisanih kostumov. Glavne teme fotografov so postale onesnaženost in beda sveta. Cilj fotografov je bil tokrat drugačen. V objektiv niso več lovili idealiziranih, lepih podob, ampak nekaj, kar prikazuje grozo, strah, trpljenje. Gre za čas, ko se je človeštvo začelo zavedati okoljevarstvenih težav in pri reviji so nov vidik gledanja na svet zaobjeli z vso

resnostjo. Nekoč priljubljene fotografije, ki so prikazovale lov na divje živali v Afriki in Aziji, so zamenjale takšne, ki izražajo zavzetost za ohranjanje posameznih živalskih vrst, ki dokumentirajo številne oblike onesnaževanja, ki prikazujejo nuklearne posledice ter posledice kislega dežja. Revija je ljudem še vedno prikazovala ta isti svet, vendar v drugačni luči (Krause Thomas 2003, 72–74).

Obdobje po letu 1988 pri National Geographicu zaznamujejo tudi spremembe v uporabi fotografske opreme, ki se iz leta v leto izboljšuje. Fotografiranje s klasičnimi fotoaparati je v veliki meri zamenjala digitalna fotografija, ki je povezana z novimi fotografskimi tehnikami (računalniška grafika). Vse izboljšave pa niso vedno povezane z zgodbo o uspehu. Uredniki revije National Geographic, v kateri so fotografi skozi različna obdobja pionirsko eksperimentirali s številnimi novimi fotografskimi tehnologijami, so bili namreč eni izmed prvih, ki so fotografije, kasneje objavljene v reviji, digitalno spremenili. Leta 1982 so v februarski številki na naslovnici objavili fotografijo piramid v Gizi, ki je bila za samo objavo računalniško obdelana (Bendavid-Val 1999, 266). Kar bi lahko bila fantastična fotografija, je postala nočna mora urednikov. Fotografijo, na kateri je v ospredju videti kamele, v ozadju pa piramide, so se namreč odločili malce popraviti, saj elementi na posnetku niso bili razporejeni tako, da bi bili idealno prikazani na vertikalno oblikovani platnici revije. Zagato so rešili s pomočjo skenerja in računalnika. Računalniški operater je s pomočjo računalniške manipulacije enostavno prestavil piramide na posnetku in na končni sliki ni bilo mogoče zaznati kakršnih koli popravkov (Kobre 2000, 255). Čeprav se je vodstvo revije javnosti za to napako opravičilo ter sprejelo pravilnik o takšnem ravnanju, pri Nationalu menijo, da je bila to napaka, katere posledice bo revija nosila še dolgo časa (Bendavid-Val 1999, 266).

V aprilski številki je leta 1992 tedanji urednik Bill Allen (Bendavid-Val 1999, 266) bralcem pojasnil stališče revije do računalniško spremenjenih fotografij: "Na posnetih fotografijah ni dovoljeno delati sprememb s pomočjo računalniške tehnologije, razen če je to izrecno potrebno za izobraževalne namene. V tem primeru je o tem treba seznaniti bralca ter mu obrazložiti, kakšne so spremembe in zakaj smo jih naredili." Brez tovrstne obrazložitve bi bilo delo predanih fotografov, ki z lastnim življenjem

tvegajo, da bi prišli do izjemne in avtentične fotografije, ogroženo. Nihče namreč noče zapravljati na stotine dolarjev in ogrožati lastno življenje za posnetke, za katere javnost meni, da so narejeni s pomočjo računalniške tehnologije. Pri Nationalu, eni izmed redkih ameriških revij, ki svoje fotografije še vedno pošilja na daljše fotografske zadolžitve, morajo vložiti veliko več energije v to, da svojim bralcem neprestano zagotavljajo pristnost fotografij, kot pri drugih podobnih publikacijah (Bendavid-Val 1999, 266–267).

Če se navežem na zgornje navedbe, bi moral imeti posamezniki, ki se ukvarjajo s fotografijo enak status, kot ga ima pisec teksta. Prav tako kot besede pisca niso 100-odstotno zagotovilo, da se je dogodek res zgodil na način, kot je zapisano, tudi fotografija ni nujno 100-odstoten prikaz realnosti in ji ne gre avtomatično verjeti. Vsaka fotografija je namreč interpretacija dogodka in ne dejanska "resničnost", ki se hkrati oblikuje tudi s pomočjo teksta, naslovov, povzetkov in položaja, ki ga zasede v reviji. Fotografi in uredniki, ki trdijo, da "kamera nikoli ne laže", lažejo sami sebi. Fotoaparati sicer zabeleži trenutek v času, vendar je vsebina posnetka odvisna od tega, kaj se je fotograf odločil ujeti v svoj objektiv (picture framing), od pozicije elementov, ki nastopajo na fotografiji, ter od točno določenega trenutka, ko je fotograf pritisnil na sprožilec. Francoski fotograf Henri Cartier-Bresson je fotoreportažo novinarstvo označil kot pisanje "dnevnika" s pomočjo fotografske kamere. Gre za dnevnik fotografove osebne, subjektivne izkušnje. Ta izkušnja se lahko izraža skozi eno samo fotografijo oz., kot pri National Geographicu, skozi niz fotografij, ki sestavljajo fotoreportažo. Pri slednjem načinu je fotografu dana večja možnost za predstavitev zgodbe v bolj kompleksnih okvirih. (Bendavid-Val 1999, 266–269). Kljub temu da je fotografija osnovni element fotografske zgodbe, je to le slikovni zapis, ki dogodek oz. pojav opisuje, ne more pa ga razlagati. Za razlago je potrebno imeti spremljajoči tekst, ki ga pri Nationalu nikoli ni premalo (Bendavid-Val 1999, 140–141).

### **3.1.3 Razvedrilna funkcija**

Fotografije, ki so zabavne in vesele na nek način privzdignejo čustveno stanje bralca. Ponudijo nam odmor od neposrednih, vsebinsko zahtevnih in resnih vsebin, ki prevladujejo v večini publikacij. Uredniki se zavedajo, da bralci potrebujejo tovrsten premor, zato večina časopisov na svojih straneh ponuja prostor s fotografijami, ob katerih se bralci lahko nasmehnejo (Ferguson in Patten 1993, 266).

Fotografije, ki bralce razveselijo in zabavajo, lahko v kakovostnih časnikih razumemo kot neke vrste oddih od slabih novic. Poleg kronike in športa je največ novinarskih prispevkov v popularnem tisku namenjenih prav razvedrilu (Erjavec 1997, 43).

### **3.1.4 Ustvarjanje čustvene vezi**

»Ustvarjanje čustvene in psihološke povezave z bralci je zelo pomembno, saj se bralci močno povežejo s publikacijami, ki nagovarjajo njihovo srce in dušo« (Ferguson in Patten 1993, 266).

Fotografije ustvarjajo čustveno vez med bralcem in tiskanim medijem na tri načine:

- fotografije dajo bralcu občutek, da je bil tudi sam na kraju dogodka – bralec se počuti, kot da neposredno gleda oziroma dejavno prisostvuje določenemu dogodku;
- fotografije pokažejo čustva in reakcije ljudi, ki so del nekega dogodka. Na ta način apelirajo na eno temeljnih značilnosti človekove narave. Ljudi zanima, želijo vedeti, kako se počuti nekdo drug. S posnetki veselja, žalosti, strahu, jeze, usmiljenja fotografi čustva sporočajo veliko bolj neposredno in učinkovito kot to lahko naredijo besede;
- fotografije vplivajo na čustva posameznika na način, da zbudijo spomine na dogodke iz preteklosti in spodbudijo pričakovanja o bodočih dogodkih (Ferguson in Patten 1993, 266).

Če se bralec torej identificira s časnikom (revijo), doseže občutek, da je medij "njegov". Zato je prav identifikacija tista vez, ki bralca najbolj trdno povezuje z "njegovim" časnikom. Bralec, ki se identificira s "svojim" časnikom, je njegov najbolj zanesljiv in stabilen kupec.

Reportaže, zgodbe v reviji National Geographic so zagotovo tiste, ki ustvarjajo čustveno vez med bralcem in revijo. Posamezni dogodki so bralcu s fotografijo približani do te mere, da ima ta občutek, da se je nekaj zgodilo pred njegovimi očmi – pragom njegovega doma, hkrati pa v njem zbudijo hrepenenje po novih odkritjih, spoznanjih, po novih pustolovščinah. Kljub tehnološkemu in znanstvenemu napredku, številnim novim izumom človeštva je pustolovščina do dandanes ostala gonilna sila (srce) združenja National Geographic Society. Naloge raziskovalcev in fotografov združenja se iz dneva v dan večajo. Danes namreč ni dovolj le biti v harmoniji z naravo in iskati koticke sveta, ki jih človek do danes še ni raziskal, temveč je treba delati v korist narave in postati boljši navigator planeta Zemlje (Krause Thomas 2003, 92–93).

### **3.1.5 Funkcija oblikovanja in identitete tiskanega medija**

»Bralci se zanašajo na to, da jim »njihov« izbrani časopis ne bo postregel le z zanimivimi fotografijami, ampak jim bodo le-te prinesle vse informacije o tem, kaj se na njih dogaja in razložile vse vključujoče elemente, ki bi lahko bili nejasni. Fotografija mora poskrbeti, da bo imel bralec jasno predstavo o tem, kaj fotografija sporoča.« Jenk Jones Jr., Tribune (Bowles, Borden in Rivers, 1992, 215).

Spremembe socialnih in znanstvenih vrednot, spremembe v komunikaciji ter stalen pritisk časa in razdalj so poleg znanja in talenta pri oblikovanju časnikov najbolj vplivale na njihovo obliko. Kljub temu pa je oblikovanje revijalnih in časnikarskih strani predvsem kombinacija: oblikovalčevega okusa, urednikovega koncepta in njegovih izkušenj, ravnotežja med željami in dejanskimi zmožnostmi (Hurlburt 1971, 9–22).

Naloga fotografije je pretrgati sive strani časopisa, popisanega le s tekstom. Publikacije tako postanejo bolj privlačne in lažje berljive. Fotografija pri oblikovanju izgleda časopisa pripomore s svojo vizualnostjo na način, da bralca preko celotnega

sklopa vsebinsko različnih fotografij pripelje od začetka do konca strani. To je cilj, ki mu pri oblikovanju časopisa sledijo uredniki. Kot je fotografija pomembna pri samem oblikovanju časopisa, pa nosi tudi pomembno vlogo pri ustvarjanju njegove identitete (Ferguson in Patten 1993, 266).

Tako Ferguson in Patten (1993, 266) menita, da tudi fotografije pomagajo vzpostaviti identiteto časnika. Tako časopisi kot tudi revije s pomočjo fotografij izdelajo določen izgled – vizualno podobo, ki je za bralca prepoznavna. Na nek način ustvarijo »blagovno znamko«. Publikacije z velikimi, dramatičnimi fotografijami dobijo modern in trendovski videz, medtem ko tiste z majhnimi, manj dinamičnimi fotografijami izgledajo bolj tradicionalno.

V povezavi z identiteto lahko časnike razdelimo na dva dela: moderne, dinamične, razgibane ali pa tradicionalne, umirjene, klasične. Za moderen, razgiban pristop k časnikarskemu oblikovanju je značilno, da vsaka stran časnika prinaša vizualno presenečenje, vznemirjenje, nekaj novega in drugačnega. Pri razgibanem pristopu bralec čuti, da je narava novinarskega prispevka tista, ki narekuje izbiro tipografije, fotografije in oblikovanje posamezne časnikarske strani. Pri razgibanem oblikovalskem pristopu se oblikovalec pogosto odreče temeljnim oblikovalskim načelom in tako npr. namesto pravokotnih fotografij uporabi fotografije kvadratne oblike in se odreče standardnim proporcem. Za razliko od modernega pristopa, pri klasičnem pristopu fotografije, podnapisi in besedila tvorijo konsistenten vzorec, ki združuje časnik v celoto (časnik, revija zgleda urejeno). Bralca na straneh takšnega časnika ne čakajo nobena velika oblikovalska presenečenja in tudi ne natrpane strani novinarskih besedil in fotografij. Klasično oblikovan časnik zgleda umirjeno, elegantno in luksuzno (Nelson 1991, 36).

Del oblikovanje in identitete tiskanega medija je torej tudi fotografija, ki pa mora zadostiti določenim pogojem, da postane del časopisa in iz nje nastane zgodba. Fotografija mora:



- jasno sporočati svojo vsebino, ne glede na to, ali stoji sama zase oziroma v povezavi s tekstom;
- privabiti bralčevo pozornost in nuditi vstopno točko na stran časopisa;
- dodati večjo vrednost k izgledu celotne strani časopisa (Bowles, Borden in Rivers 1992, 217).

V kratkem časovnem obdobju med leti 1957 in 1969 se je pri National Geographicu zgodilo veliko prelomnih dogodkov. Predstavniki združenja National Geographic Society dosežejo vrh sveta (1963) – Mount Everest. Hkrati izide prvi atlas sveta, ki so ga pri združenju ustvarjali kar sedem let. Ljubitelji revije National Geographic pa so leta 1965 lahko prvič spremljali tudi televizijsko oddajo, narejeno pod okriljem ustvarjalcev revije (Krause Thomas 2003, 54–55).

V smislu znanosti, napredka, raziskav je to obdobje zelo intenzivno. Novosti na področju fotografije ter tiska so omogočile, da je revija postajala vedno bolj stilsko dovršena. Tehnološke novosti so nudile različne možnosti, s katerimi so se oblikovalci, uredniki pri ustvarjanju revije lahko poigrali. Ne glede na vsebino, ki so jo hoteli predstaviti, je bila zgodba vedno predstavljena v dinamičnem, enkratnem slogu. Melville Bell Grosvenor (tedanji urednik) je oddelku za fotografijo začel namenjati vedno več denarja. Potrojil je vsoto in najel nove, mlade fotografe in tekstopisce, ki so imeli nove in drugačne ideje (Krause Thomas 2003, 55–56). Hotel se je namreč izogniti dejstvu, da bi fotografije slonele le na enem izbranem stilu – želel je doseči raznovrstnost fotografskih stilov. Da bi rešil to težavo, je Grosvenor na delovno mesto urednika za vizualne prezentacije (picture editor) želel postaviti Boba Gilka, ki pa je ponudbo takrat zavrnil. Menil je namreč, da je organizacijsko uredništvo revije preveč večplastno. En urednik za črno-belo fotografijo, drugi za barvno. Vsak ima svojega nadrejenega in tudi nad nadrejenima bdi oseba na višjem položaju. Potem je tu še nekdo, ki ureja finance in nadzira posamezne projekte. “Kot vem, se zgodi tudi, da urednika za fotografijo ne govorita drug z drugim, a morata vseeno pripraviti zgodbo, ki mora delovati kot celota.” (Bendavid-Val 1994, 44). Kasneje je Gilka, prepričan, da so se stvari na organizacijskem področju spremenile,

službo sprejel. Od fotografov je zahteval največ, kar so bili zmožni izraziti. Svetoval jim je, da morajo izdelati svoj lasten stil, ki jih bo delal razpoznavne v očeh bralcev. Nikoli naj ne fotografirajo objekta na isti način, kajti to je za vsakega fotografa pogubno (Bendavid-Val 1994, 44–47).

## 4 REPORTAŽA

### 4.1 DEFINICIJA REPORTAŽE

»Pisec piše zato, da bi bilo njegovo delo brano in da bi imele zapisane besede vpliv na bralca. Hkrati upa, da bo njegovo delo, zgodba vplivala na bralčevo mnenje, ga dopolnila, okrepila ali spremenila ter ga vzpodbudila, da bo opazil nekaj, kar je do sedaj šlo mimo njega.« Martha Gelhorn (v McKey 2000, 90).

V množičnih medijih najdemo številne vrste besedil: od novinarskih, publicističnih in umetniških besedil, do pisem bralcev, križank, kuharskih receptov in mnogih drugih. Za to diplomsko delo pa so relevantna tista besedila, ki se nam v medijih kažejo v obliki novinarskih žanrov (Erjavec in Poler 2007, 115). Kot pravi McNair (1998, 4) je namreč pomembno, da znamo »potegniti mejo med novinarskimi in nenovinarskimi besedili, kajti sociološki pomen novinarskega sporočanja v veliki meri izhaja iz pričakovanj občinstva o določeni obliki in vsebini in iz njihovega strinjanja, da lahko novinarskemu sporočanju, kadar so navzoče te razločevalne značilnosti, priznamo poseben status glede na nenovinarsko.«

Množično komuniciranje si prizadeva za shematizacijo, saj se tako ustvarja občutek, da so stvari obvladljive in svet pregleden (Košir 1988, 30). Da mediji lahko omogočijo »dobro informiranost« na čim hitrejši in preprostejši način, so šablonizirani in vpeti v družbeni kodeks, ki novinarstvu nalaga vzpostavitev določenega reda. K temu redu prištevamo tudi novinarske žanre, ki so skupni tako avtorjem kot naslovnikom. Na ta način se olajša medsebojno sporazumevanje in prepoznavna sveta (Erjavec in Poler; 2007, 118–119). Novinarski žanri kot ustaljene oblike upovedovanja besedil omogočajo jasnost komunikacije, ki je v novinarskem diskurzu zelo pomembna. Odsotnost jasno prepoznavne oblike, v katero je določeno novinarsko besedilo vpeto, povzroča komunikacijske zaplete, kar pomeni, da naslovniku otežuje vnaprejšnje identificiranje pričakovanih vsebin in določenih stilističnih značilnosti ter hkrati ovira nedvoumno razumevanje besedila. Novinarski žanri pa hkrati niso stalna,

nespreminjajoča se tvorba (Milosavljevič 2003, 5). Kot pravi McNair (1998, 3) naj se novinarsko besedilo razume kot proizvod raznolikosti tehnoloških, kulturnih, političnih sil, ki pritičejo določeni družbi v določenem času. Da razumemo vsebino, vlogo in vpliv novinarskih besedil, moramo poznati in analizirati širši družbeni kontekst in dejavnike produkcije, ki ta kontekst določajo.

Dogodek oziroma dejanje je temelj, na katerem gradi tudi reportažna vrsta. Novica je tako lahko izhodišče za reportažo, prav v tej novinarski vrsti pa se nemalokrat srečamo z reportažami, ki ne opisujejo nekega novega dogodka, bralca ne seznanjajo s prvotnimi dejstvi in dokazi, ampak že upovedane dogodke predstavijo v novi luči, z drugega zornega kota, na nov način.

Kot pravi Šurc, teorija novinarstva opredeljuje reportažo kot obliko novinarskega sporočanja, ki sicer vrši svojo osnovno funkcijo kot novinarsko besedilo, z vsemi značilnostmi novinarskega diskurza, ki pa se zaradi posebnega načina upovedovanja zelo približuje literaturi. Predmet reportaže je stvarnost oziroma del stvarnosti, osnovna funkcija reportaže pa je poročanje o aktualnih in resničnih dogodkih, pojavih, ljudeh. Namen reportaže je naslovniku ustvariti besedilo, ki bo zelo podrobno predstavilo neko dogajanje, saj se bralcu se na ta način omogoči prisostvovanje na nekem dogodku. Prav zato mora biti pisec reportaže prisoten na mestu dogajanja oziroma biti priča dogodku. Pisec reportaže lahko vanjo vnese prvine, kot so dramatičnost, odkritosrčnost, neposrednost. Za razliko od pisanja novic in poročil, si lahko reporter privoščiti več novinarske svobode (Šurc 1989, 62).

Z reportažo in njenimi »varijacijami« so se v slovenskem prostoru v teoriji ukvarjali le nekateri avtorji. Koširjeva tako v svojem delu *Nastavki za teorijo novinarskih vrst* (1988) postavi *definicijo reportaže* in opredeli reportažne žanre. Odmik od klasične definicije reportaže kasneje predstavi Milosavljevič, ki poda definicijo nove novinarske zvrsti – *novinarske zgodbe* v istoimenskem delu *Novinarska zgodba* (2003). Spet drugačen koncept razumevanje reportaže vpeljuje Merljak Zdovčeva (2008). Po njenem so besedila reportažne in portretne vrste, Koširjeva sicer ti dve

vrsti loči v dve različni zvrsti, najbolj spominjajo na tako imenovano literarno novinarstvo.

- **Koširjeva** (1988, 79–80) poda naslednjo definicijo reportaže:

»Reportaža je vrsta novinarskega sporočanja informativne zvrsti; upodablja stanje, situacije, ki so posledica nepredvidljivih in ne nepredvidljivih dramatičnih dogodkov z več prvinami tako, da s pomočjo avtentične pripovedi in opisa atmosfere, ljudi in odnosov z literarnimi sredstvi ukine distanco med naslovnikom ter krajem in časom dogajanja. Reportaža je zapleteno strukturirana in upovedovana v trodelni shemi, ki ima za glavo uvod z ekspozičijo, jedro z zapletom, vrhom in razpletom in zaključek, v katerem se izkaže poanta. Avtor je v tekstu nevtralen v vrednotnem smislu in izrazito prisoten z originalnim stilom in uporabo posebnih, zaznamovanih jezikovnih sredstev.«

Reportažno vrsto sestavljajo trije reportažni žanri:

- Klasična reportaža najdosledneje uresničuje lastnosti, ki jih Koširjeva navaja v svoji definiciji (1988, 79–80) - glej zgoraj. Predmet upovedovanja so dramatične situacije, stanja spopadov, konfliktov in bojov. Čeprav je dominantna funkcija tovrstnih reportaž podajanje informacij, pa hkrati uresničujejo tudi estetsko funkcijo. Ta mnogokrat vpliva, da klasična reportaža preraste svoj referenčni okvir in preide v literarne antologije in zgodovino književnosti. Klasični reportaži je za izhodišče dogodek, o katerem mora poročati na način in s takšnimi jezikovnimi sredstvi, ki bodo ustvarila dokument stanja tako živo, da ima naslovnik občutek, da je sredi te slike (Košir 1988, 64 in 80).
- Reporterska zgodba je za razliko od klasične reportaže le prijazna zgodba, ki pripoveduje predvsem o ljudeh, ki so zanimivi zaradi določenih stanj - starost, ukvarjanje z izumirajočo dejavnostjo, življenje na samem. Čeprav tovrstne zgodbe ne pokrivajo dramatičnih dogajanj in ne opisujejo bitk in spopadov, pa je način pripovedovanja tak, kot je značilen za vso reportažno vrsto. Prav tako

se ohranja tridelna shema, sama struktura pa je manj zapletena, ker gre za dogajanje z manj prvinami. Reporterske zgodbe so torej zgodbe o stoletnikih, o izumirajočih narodnih običajih in obrteh, o amaterskih umetnikih, planšarjih in še bi lahko naštevali (Košir 1988, 80).

- Potopis je reportažni žanr s svojevrstnim predmetom. Opisuje kraje, običaje, ljudi in doživlja je popotnika, ki je hkrati tudi reporter (Košir 1988, 64).

V analizi takratnega tiska v slovenskem prostoru Koširjeva ugotavlja, da se klasična reportaža redko pojavlja v slovenskem časopisju. Več naj bi bilo manj pomembnih reporterskih zgodb, ki prevzemajo elemente reportaže, pa tudi njeno strukturo. Koširjeva za primer podaja pripovedi o osamljenih pastirjih vrh slovenskih planin, stoletnikih, družinah, ki so se iz mesta preselile na kmete in gojijo ovce. Kritično oceni tudi potopise, saj pravi, da se pogosto spreminjajo v turistične razglednice. Vir pisca naj bi bili v veliki meri turistični vodiči kot pa lastna doživetja in dobro poznavanje tako razmer kot tudi zgodovine in tradicije dežele, o kateri govori. (Košir 1988, 80).

- **Marko Milosavljevič** je v delu *Literarna zgodba* (2003) teorijo o žanrih, zvrsteh in vrstah, ki jo je postavila Koširjeva konec osemdesetih let, na nek način spremenil, dopolnil, saj je v slovenski novinarski prostor vnesel nov pojem – novinarske zgodbe.

»Ker so novinarski žanri in vrste produkt oziroma odraz zgodovinskih in drugih značilnosti posamezne družbe, prihaja v njihovih značilnostih in opredelitvah skozi čas do sprememb, tako tudi pri novinarski zgodbi, v katero sta se sčasoma zaradi vse bolj enotnih načel kompozicije in načinov ubesedovanja zlili reportažna in portretna vrsta.« (Milosavljevič 2003, 6). Za razliko od Koširjeve, ki reportažno (informativna zvrst) in portretno (interpretativna zvrst) vrsto uvršča v različni novinarski zvrsti, pa Milosavljevič v novinarsko zgodbo zaradi enotnega sloga pisanja in strukturnih značilnosti združuje reportažno vrsto (klasična reportaža, reporterska zgodba, potopis) in portretno vrsto (portret) (Milosavljevič 2003, 5). Včasih je veljalo tako za reportažno kot portretno vrsto: izviren stil pisanja, uporaba zaznamovanih jezikovnih sredstev, zapletena struktura in tridelna shema (uvod jedro in zaključek).

Razlika med obema vrstama se je kazala le v nevtralnosti besedila pri reportažni vrsti ter izrazito prisotnostjo avtorja pri portretni v vrsti. Z zabrisanim prehodom med nevtralnostjo in prisotnostjo avtorja v besedilu, pa izgine tudi ločevalna meja med portretom in reportažo. Obe vrsti tako označimo z enotnim nazivom – novinarska zgodba (Milosavljevič 2003, 26).

Novinarska zgodbo Milosavljevič (2003, 27) opredeli kot vrsto novinarskega sporočanja » ki s pomočjo avtentične pripovedi in literarnih sredstev slika dogajanja oziroma stanja ali osebe.«. Zanj je značilen izviren in navadno ekspresiven stil pisanja, uporaba zaznamovanih jezikovnih sredstev, zapletena struktura in tridelna shema – uvod, jedro in zaključek. Čeprav po vsebini ni tako aktualna kot vest in poročilo, pa so zanj značilne tudi novost, pomembnost in zanimivost. Vanjo združujemo reportažo, reportersko zgodbo, potopis in portret.

- **Jenny McKay** (2000, 80-90), tako kot mnogi drugi tuji teoretiki s tega področja - Richard Keeble, Susan Pape, Sue Featherstone, reportažo uvrščajo med tako imenovane – feature stories. Sam izraz je iz angleščine težko v popolnosti prevesti, ne da bi se izgubil pravi pomen, zato bom sam pojem predstavila vsebinsko. Feature stories so novinarske zgodbe, ki pripovedujejo o posamezniku, imajo visoko stopnjo naracije, pripoved pa naj bi vsebovala tudi časovno komponento. Večji del novinarske zgodbe je sestavljen iz neposrednih navedb s strani posameznikov - virov in neposrednih navedb vzeti iz predlog medijskih objav posamezne korporacije, družbe. Navadno v novinarstvu novice označimo kot »hard news« - resne, splošne novice, ki obravnavajo politiko, zdravstvo, mednarodne odnose ali na drugi strani kot »soft news« - lahke novice, kjer je zabrisana linija med novicami in zabavo. Feature stories so sicer novice, ki obravnavajo »bolj lahkotne teme«, vendar imajo v nasprotju s tako imenovanimi »hard news« edinstven ton in karakter. Tovrstne novinarske zgodbe so značilne za revije kot sta npr. Newsweek in The Economist, kjer so predstavljene »resne novice« kot »feature stories« - reportaže. V omenjenih revijah bralci z novico ne pridejo v stik prvič, saj so o njej brali v dnevnem časopisju oz. o njej izvedeli preko televizije, radia, interneta. To pomeni, da so novice v zgodbah objavljene v tovrstnih revijah predstavljene bolj poglobljeno, predstavljeno je ozadje dogodka oz. razvoj dogodka. Takšne zgodbe bi sicer težko opisali kot »feature

stories«, saj ne govorijo o lahkotnih temah, hkrati pa podajajo več informacij o določeni temi z več besedami ter bolj poglobljeno razlago – novinarski prispevki so zato daljši. Veliko reportažnih zgodb, kot pravi Mckajeva, ne nastane zaradi nekega naključnega dogodka, ampak iz radovednosti, želje novinarja, da najde odgovor na vprašanje, ki ga zanima. Zastavljenemu vprašanju navadno sledi zbiranje informacij in raziskovanje določene vsebine in šele nato prezentacija, ugotovitev, kje bodo v pripoved vključeni vidiki npr. iz zgodovine, ekonomije, sociologije, psihologije in še bi lahko naštevali.

## **4.2 FUNKCIJE, STIL IN TEME REPORTAŽE**

Reportaža je, kot pravi Koširjeva (1988,79), novinarsko besedilo, ki sodi v informativno zvrst. Njena primarna naloga je torej informirati o resničnih situacijah, ljudeh, dogodkih. Poleg osnovne funkcije pa poznamo še naslednje funkcije reportaž in sicer:

- pričujočnost,
- aktualnost,
- informativnost,
- preverljivost in
- literarnost (Amon v Šašek Kocbek 2006, 19).

Kot je bilo že povedano, je prisotnost avtorja na kraju dogodka nujno potrebna za ustvarjanje dobre reportaže, ki bo izčrpno poročala o nekem dogodku. Kako kvalitetna pa bo reportaža, pa je odvisno od tega, kako dobro bo reporter s svojim poročanjem ustvaril sliko dogodka. Pisec reportaže bralca o nekem dogodku informira, vendar suhoparno poročanje o ljudeh, dogodkih, situacijah ni dovolj (Amon v Šašek Kocbek 2006, 19). Kot pravi Koširjeva (1988, 78–80) mora reportaža odražati tudi estetsko funkcijo, kjer je avtor močno prisoten z originalnim stilom in uporabo posebnih, zaznamovanih jezikovnih sredstev. Po njenem mnenju se reportaža začne, ko avtor besedila ugotovi, da z vestjo ne bo mogel povedati in izraziti želenega.



Reportaža kot taka sodi v literarno novinarstvo, saj temelji na prvih literarnih in novinarskih. Literarni novinarji tako v svojih prispevkih uporabljajo realistične dialoge, različna pripovedna stališča, opise prizorišč in dramsko strukturo besedila. S pomočjo teh elementov se ustvari stil pisanja, značilen za reportažo, pisec besedila pa na ta način poživi pripoved o določenem dogodku, ki mora biti sicer resničen. Novinar se pri pisanju reportaže odloči, da bo z romanesknimi tehnikami opisoval resnico in svet okoli sebe, kot ga je videl (Merljak Zdovc 2008, 7–9). Reportažni stil torej črpa elemente iz novinarstva in literature, in sicer na način, da resnične dogodke, situacije opiše z literarnimi sredstvi, pri čemer ne sme preseči meje, saj drugače prispevek preprosto postane literarno besedilo.

Literarno novinarstvo, katerega del je tudi reportaža, ima svoje začetke v Ameriki, in sicer v šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Poimenovali so ga novi žurnalizem. »Pri razkrivanju moralnih in etičnih dilem, s katerimi se je soočal človek takratnega časa, je novi žurnalizem kmalu postal uspešnejši od leposlovja. Novožurnalisti so ustvarili estetsko, kulturološko in politično pomembna dela ter s tem preoblikovali sodobno ameriško književnost in novinarstvo. Zapisovalci družbenega dogajanja so začeli aktivno pričati o dogodkih ter se niso več nepristransko in hladno držali ob strani. V njihovih besedilih sta se odražala družbeni nemir in zmeda. V poročanje so vpeljali moralno vizijo in osebno zavzetost, ki je bila sicer značilna le za romane.« (Merljak Zdovc 2008, 11). Stil reportaže temelji na dejstvu, da so pisci besedila odlični opazovalci realnosti, ki orodje in tehnike umetniške proze uspešno združujejo s smislom za izbor detajlov iz resničnosti. Kot novinarji zbirajo dejstva in podatke, saj je njihovo gradivo resničnost, kot pisatelji pa so večji pripovedniki, ki svoje prispevke zavijejo v romaneskno strukturo in svoj značilni slog (Merljak Zdovc 2008, 11).

Kot navaja Sašek Kocbekova (2006, 24), prav uporaba literarnih jezikovnih sredstev reportažo uvršča na rob literarne umetnosti, k polliterarnim zvrstem. »Dejstvo je, da pisanje reportaž ni šablonsko. Šablonske reportaže imajo zelo kratek rok trajanja in dosežejo zelo malo ljudi. Dober pisec reportaž nikoli ne izbere svoje teme naključno, pač pa do vsebine razvije nek poseben odnos. Ker je reportaža novinarsko-literarna zvrst, mora dober reporter pri svojem delu črpati tako iz teorije novinarstva kot tudi iz literarne teorije.« (Sasek Kocbek 2006, 24).

Amonova (v Šašek Kocbek 2006, 24–25) je reportažo in reportažni stil ponazorila kar z matematično enačbo, in sicer:

- množica A – zajete so lastnosti teorije novinarstva;
- množica B – zajete so lastnosti literarne teorije;
- presek R – reportaža se nahaja v preseku množice A in B. V matematiki bi to ponazorili z naslednjim zapisom:  $A \cap B = R$ . Presek R oziroma nova množica R tako zajema lastnosti obeh množic. Množica R tako izpolnjuje zahteve novinarskega in literarnega besedila.

Glede na povedano lahko rečemo, da je tema reportaže lahko katerikoli dogodek, pojav, situacija, če le v sebi odraža elemente novinarskega in literarnega, če odraža osebni stil pisca. Čeprav novinar reportažo verjetno res lahko napiše o katerikoli temi, pa je treba pritrditi dejstvu, da je o nekaterih vsebinah lažje napisati reportažo.

Tako Koširjeva (1988,78) kot Đurič (1986,117) pa ne delita tega mnenja. Koširjeva tako za predmet reportaže definira politično stanje nekega okolja, kulturno ali gospodarsko situacijo določene države. Da reportaža doseže dramatičnost, ki je značilna zanjo, mora predmet upovedovanja vsebovati spopad, konflikt. Kot primerne teme za reportaže se ponujajo: vojne, sodni procesi, naravne katastrofe, upori, stavke (Košir 1988,79). Do istih zaključkov pride tudi Đurič, ki meni, da so dogajanja z napetih športnih dogodkov ali z vojnih prizorišč dobra osnova za reportažne žanre. Hkrati pa ugotavlja, da v vsakodnevnem dogajanju neprestano prihaja do spopadov: spor okoli funkcij in možnosti zaposlovanja, spor okoli vpisa v zelene šole itd..

Ugotovimo lahko, da morajo teme, ki so upovedane v reportažni vrsti, imeti določene lastnosti (konflikt, spopad, dramatičnost), da pa lahko dober novinar vse omenjene lastnosti najde v marsikateri temi. Tematsko področje reportaž je široko, opredeljeno pa je z ljudmi, njihovimi izkušnjami in življenjem. »Ljudje v medsebojnem življenju –

kot skupine in posamezniki – so jedro vsake reportaže. Novinar opisuje resnične ljudi, stopa v njihovo notranje življenje, išče in kaže njihove motive in gonilno moč za njihova dejanja» (Šinkovec v Jesenšek 2007, 38).

»Novice sem hotel pripovedovati skozi ljudi. Ko sem pisal o požaru, sem ga prikazal skozi ljudi, njihove pogovore, skozi opise prizorišča. Dnevni dogodek je postal reportaža.« (Tales v Merljak Zdovc 2008, 7) Prav navedeni citat Talesa govori o bistvu reportaže, saj odraža v sebi funkcije, ki naj jih ima reportaža – aktualnost, pričujočnost, informativnost, stil reportaže – vsebuje elemente literarnih del, kot so opisi prizorišč, premi govor ter teme reportaže – dnevni dogodki, dramatičnost, življenje ljudi.

## **5 REPORTAŽA V REVIJI NATIONAL GEOGRAPHIC**

Reportažna vrsta je tako za bralca kot raziskovalca zanimiva predvsem iz stališča, da združuje dva nasprotna pola teorije, in sicer literarno in novinarsko. Prav zato so bili v prvem delu naloge postavljeni teoretični temelji, ki pojasnjujejo nekatere osnovne novinarske pojme na katerih temelji reportaža – resničnost, zgodba, naracija ter pojasnjena razmerja med novinarskim in literarnim upovedovanjem, katere so lastnosti reportažne vrste, kakšen je slog in teme reportaž. Znotraj posameznih teoretičnih segmentov so že dodani nekateri primeri reportaž iz revije National Geographic, ki plastično prikazujejo in potrjujejo teoretska dognanja. V drugem delu diplomskega dela prehajam na empirični del, v katerem bom podrobneje predstavila začetke revije National Geographic, njene vsebinske mejnike in osnovne karakteristike revije skozi obdobja. Vsebinski analizi revije National Geographic, sledi analiza reportaž, ki so bile v reviji objavljene v obdobju zadnjih 70 let.

Znotraj praktičnega dela pričujoče diplome se bom osredotočila na:

- začetke revije National Geographic - zgodba o reviji je namreč edinstvena, saj le-ta izhaja iz združenja National Geographic Society, kjer so bili že davnega leta 1888 postavljeni osnovni temelji revije kot jo poznamo še danes.,
- razvoj in struktura vsebine revije po obdobjih,
- ali v reviji sploh gre za prave, klasične reportaže, ali bolj za fotoreportaže,
- kako pomembno vlogo v novinarskih besedilih imata besedilo in fotografija ter kakšna je njuna medsebojna korelacija,
- kakšne reportažne teme prevladujejo na naslovnica revije,
- vključenost slovenskih reportaž v slovensko izdajo revije.

## **5.1 VSEBINSKA ANALIZA REVIJE NATIONAL GEOGRAPHIC SKOZI OBDOBJA**

Ne glede na to katero področje je predmet našega raziskovanja je nujno, da na stvar, ki jo raziskujemo oziramo analiziramo pogledamo iz različnih časovnih obdobj. Revija National Geographic, kot jo poznamo danes, se po svoji vsebini razvija že od samega začetka leta 1888. Na začetku je bila revija namenjena le znanstvenikom in intelektualcem, a kaj kmalu so se te meje podrlle in revija je postala dosegljiva splošni javnosti. Ne glede na dejstvo, da se je revija, ki ima že skoraj 130 letno tradicijo, razvijala tudi glede na razvoj tehnologije – dostopnost oddaljenih krajev, razvoj sodobne fotografije – pa zunanja podoba le-te ostaja v osnovi nespremenjena. Zaznamuje jo namreč rumen okvir, ki ji daje nezmotljivo prepoznavnost, zvestobo bralcev ter nakazuje trdnost revije, ki ne glede na spremembe v množičnih občilih ne spreminja svojega izgleda. Številni slovenski in tuji časopisi ter revije zaradi težnje po ohranjanju ali pridobivanju novih bralcev spreminjajo izgled in strukturo tiskanih medijev, revija National Geographic pa ohranjanja tradicijo in vztrajanja na naslovnici, ki jo poznajo številne generacije.

Cilj revije je že od samega začetka enak – predstaviti bralcu svet, vse kar je del njega in vse kar ga obdaja. Glede na obdobja izhajanja pa je bilo zapisano dejstvo

uresničljivo z zadržkom. Kraji sveta, ljudje, plemena ki so jih avtorji hoteli predstaviti so bili na primer zelo oddaljeni, težko dostopni. Potovanja – raziskovanja so trajala mesece, na voljo ni bilo sodobnih fotoaparatorov, ki bi beležili neponovljive trenutke. Prav zaradi zavidljive dobe izhajanja revije, pa nam je omogočen pogled v revijo nekoč in danes. V nadaljevanju bom predstavila vsebino revije od leta 1952 dalje do današnjega časa, zanimalo pa me bo predvsem, kakšna je naslovnica, koliko strani ima revija, koliko prispevkov je objavljenih, koliko fotografij je v posameznih člankih, ali prevladujejo skice predmetov, živali, rastlin, kdo je pisal tekste ter druge značilnosti po obdobjih. Za izdajo v petdesetih letih sem se odločila zato, saj revija v naslednjem desetletju prvič drastično spremeni grafično podobo, uvede se barvna fotografija v reportažnih prispevkih, od leta 1959 pa lahko na naslovnici zasledimo le še barvno fotografijo.

Analiza vsebine revije se opira na časovno razčlenitev izhajanja revije National Geographic kot jo je podala Krause Thomasova v knjigi High Adventure: The story of National Geographic Society (2003), in sicer:

- Svet in vse, kar je del njega (1888–1920),
- Svet v barvah (1921–1956),
- Čas sprememb (1957–1969),
- Življenje s planetom (1970–1987),
- Srce pustolovščine (1988–sedanjost).

V okviru navedenih časovnih intervalov bom opredelila značilnosti določenega obdobja izhajanja revije ter skozi pregled posameznih revij ugotavljala spremembe v izgledu in vsebini.

Prvi korak k tako uspešnemu delovanju združenja National Geographic je bil narejen 13. januarja 1888 v Washingtonu D.C., ko se je na ustanovitvenem sestanku v Cosmos Clubu srečalo 33 mestnih znanstvenikov in intelektualcev, ki so želeli organizirati združenje za povečanje in distribucijo znanja na področju geografije. Mladi moške, stari od 20 do 30 let, strokovnjaki na področju geologije, geografije,

meteorologije, kartografije, bankirji in odvetniki so imeli skupno željo, da na različnih področjih človekovega življenja in tistega, kar ga obdaja, izvedejo znanstvene poizkuse in jih nato predstavijo širšemu občinstvu (Krause Thomas 2003, 8–9). Duhovni vodja skupine je bil Gardiner Green Hubbard, pravnik, finančnik in filantrop, ki so ga izbrali tudi za predsednika novega združenja, ki je bilo ustanovljeno dva tedna pozneje, poimenovali pa so ga združenje National Geographic Society. Nobeden od ustanoviteljev ni mogel niti slutiti, da bo to postala največja znanstvena in izobraževalna organizacija na svetu (National Geographic Slovenija 2006 (a), 3. februar).

Devet mesecev pozneje, oktobra 1888, je izšla prva številka časnika National Geographica. Na samem začetku je bil to tanek, izrazito tehnično usmerjen časopis s preprosto oranžno naslovnico; razdelili so ga 200 podpisnikom ustanovne listine. Januarja 1896 pa je National Geographic, ki je do tedaj izhajal neredno, postal mesečnik – kot ga poznamo še danes. Leta 1897 je Gardiner Green Hubbard umrl. Na mestu predsednika ga je nasledil njegov zet, znanstvenik Alexander Graham Bell (izumitelj telefona). Ta drzni in izvorni mislec in iznajditelj, ki so ga zanimala različna znanstvena področja, je sprejel dve ključni odločitvi, ki sta pomembno vplivali na prihodnost društva:

- odpovedal se je večanju naklade s prodajo v kioskih in ponudil revijo vsakomur, ki je želel postati član društva,
- zaposlil je Gilberta H. Grosvenorja (leta 1899), 23-letnega učitelja, ki je s svojim inovativnim vodenjem National Geographic iz revije, polne golih geografskih podatkov, spremenil v sliko o svetu, polno duha in življenja (National Geographic Slovenija 2006 (b), 3. februar).

Grosvenor je od svojih piscev pričakoval svež in napet slog, prispevke, napisane neposredno in preprosto, da bi si lahko bralec ustvaril v mislih jasne podobe. Njegova želja je bila: bralcem približati svet. Mlademu uredniku je uspelo leta 1905, ko se je odločil, da bo 11 strani januarske številke dopolnil s fotografijami skrivnostnega

mesta Lhasa v Tibetu. Ta popolnoma fotografska predstavitev je v tistem obdobju predstavljala drzno potezo in je utrdila ugled Grosvenorja med bralci. Leta 1920 je postal predsednik združenja. Opravil je pionirsko delo na področju barvne fotografije in bralcem prvič poročal o vrsti raziskovalnih projektov in odprav (National Geographic Slovenija 2006 (b), 3. februar). Do leta 1954, ko se je upokojil, je članstvo v društvu poskočilo s 1400 v letu 1899 na več kot dva milijona. Danes združenje National Geographic Society šteje 8,5 milijona članov in ima več kot 40 milijonov bralcev po vsem svetu.

V desetletju po letu 1957, ko ga je kot izdajatelj in predsednik združenja nasledil njegov sin Melville Bell Grosvenor, se je število članov povečalo z 2.175.000 na 5.500.000 (National Geographic Slovenija 2006 (c), 3. februar). Grafična podoba revije in uvedba barvne fotografije sta postavili temelje pionirski vlogi revije National Geographic v fotoreportaži. National Geographic je bila prva revija, ki je objavila fotografije živali, posnete ponoči. Bila je tudi prva, ki je objavila fotografije, posnete pod vodo in prva je imela na naslovnici hologram. Leta 1959 je začela za naslovnice redno izbirati barvne fotografije.

### **5.1.1 SVET IN VSE, KAR JE DEL NJEGA (1888–1920)**

“Svet in vse, kar je del njega, je tema našega proučevanja. In če ne najdemo ničesar, kar bi zanimalo množice, potem je najbolje, da zapremo trgovino.” Alexander Graham Bell (v Krause Thomas 2003, 13).

Članstvo v društvu National Geographic Society je bilo na začetku vezano le na izobraženo elito in njihove prijatelje. To in še nekatere druge okoliščine so društvo skoraj pripeljale do bankrota. Leta 1897 je finančno reševanje združenja in revije prevzel Alexander Graham Bell (tedanji predsednik združenja). Njegov cilj je bil: rešiti revijo in k branju pritegniti učitelje, bolniške sestre, zidarje, trgovske potnike in vse, ki bi jih zanimale pustolovščine in raziskovanja. Zaradi širokega kroga bralcev je bilo treba spremeniti tudi sam koncept revije, ki je bil do tedaj preveč strog in prenatrpan z znanstvenim pogledom na svet. Bell si je želel bolj poljudnoznanstvenih besedil in

predvsem veliko dobrih fotografij (Krause Thomas, 2003, 15–20). Te je bilo mogoče posneti le, če je imel fotograf veliko talenta in se je pred odhodom na teren izobrazil v Nationalovem fotografskem laboratoriju. Tovrstna praksa se je izvaja vse tja do 50. let prejšnjega stoletja (Bendavid-Val 1994, 36–40).

Revija je želela bralcu ponuditi zgodbe, ki bi izžarevale bolj sodoben način zapisovanja spoznanj o geografskih temah in bi se jih dalo brati z večjo lahkotnostjo. Ko je leta 1902 izbruhnil vulkan Mount Pelee na Martinique, je Bell tedaj mlademu uredniku Gilbert H. Grosvenorju (kasneje predsedniku združenja) sporočil: "Pojdi na Martinique v imenu revije in jaz ti bom kril vse stroške potovanja ..., to je življenjska priložnost - izkoristi jo. Pojdi na pot v naslednjih 24-ih urah in kot naš predstavnik poročaj svetu. Ljudi zanima, kaj vidiš ti, in to jim tudi sporoči; skozi tekst, opremljen s prekrasnimi fotografijami. Znanstveni pristop k temi prepusti svojim kolegom." (Krause Thomas, 2003, 20). In tako so bili postavljeni temelji za poročanje v reviji National Geographic: zgodbe, reportaže morajo biti mešanica vrhunskega, živahnega teksta in fotografij, ob katerih ti zastane oko. Še več. Ker so fotografije izjemno pomemben del reportaže, je zaželeno, da se besedilo zgodbe prilagodi besedilu, ki ga sporočajo fotografije, in ne ravno obratno. Fotografija je namreč na prvem mestu (Krause Thomas, 2003: 20–23). Biti mora dokument časa, preprosta, direktna in zgovorna (Bendavid-Val 1994, 34).

### **5.1.2 SVET V BARVAH (1921–1956)**

Prva barvna fotografija, narejena s pomočjo autokromovih fotografskih plošč, se je v reviji pojavila leta 1914. Ta način fotografiranja je bil drag, postopek pa zahteven in dolgotrajen. Šestnajst let kasneje je luč sveta ugledal 35 mm fotoaparati, ki je zapise podob iz sveta shranjeval na barvni film – Kodackrome. Nova naprava je fotografom omogočila drugačen pristop k beleženju posameznih dogodkov. Intenzivne barve, hitrost, enostavnost uporabe, boljše zajemanje svetlobe, vse to so bile prednosti nove 35mm kamere. Fotografi so lahko odvrgli fotografska stojala in fotografirali ljudi v gibanju, kar prej ni bilo mogoče. Leta 1962 v National Geographicu ni bilo več niti ene same črno-bele fotografije (Krause Thomas, 2003, 35–51). Bila je ena redkih



revij tistega časa, ki ni bila posvečena modi in notranjemu opremljanju, a je kljub temu izhajala v barvah. National Geographic je s pomočjo barve naredil in dosegel veliko več kot katerakoli druga revija. Za napredek in ohranitev vodilnega mesta v smislu vizualne in tehnološke dovršenosti pa so v združenju porabili zajetne količine denarja (Bendavid-Val 1999, 129).

Fotografom National Geografica tistega časa je bilo očitano, da njihove fotografije ne izražajo vsebine, ki naj bi jo nosila reportažna fotografija. Njihove fotografije so bile kot razglednice – lepe, idealistične, izžarevale naj bi šarm Disneylanda. Tako kot zabaviščni park naj bi fotografije nudile možnost pobega in zagotovilo svetovnega reda. Medtem ko so časniki pisali o Korejskem konfliktu in Hladni vojni, so uredniki revije National Geographic svojim bralcem ponujali idealizirane podobe sveta. S prihodom Boba Gilke leta (urednik za fotografijo od leta 1963) je pri National Geographicu zavel nov veter. Vedno več zgodb je prikazovalo trenutno situacijo v svetu, vizualna podoba in besedilo pa sta postala še bolj privlačna. Kljub temu, da so fotografi in pisci začeli pokrivati družbeno pomembno dogajanje v svetu, so se tega lotili bolj površinsko. Namen revije je bil ustvarjati ravnovesje med podajanjem geografskega, zgodovinskega, kulturnega znanja in podajanjem aktualnih in perečih problemov (Bendavid-Val 1999, 137–138).

Zgornje navedbe se odražajo tudi v aprilski izdaji revije National Geographic iz leta 1952 (National Geographic Magazine 1952). Naslovnica revije je sestavljena iz rumenega okvirja, napisa The National Geographic Magazin, podatkov o tem, katere vsebine so objavljene, koliko ilustracij, map in fotografij lahko najdemo v posameznem prispevku, kdo je izdajatelj ter kakšna je cena revije. Prvo stran revije zaseda kolofon, sledi pa mu niz oglasnih sporočil na kar 16 straneh, ki bralca nagovarjajo k nakupu prestižnih avtomobilov, televizorjev, fotoaparatorov, k potovanjem itd. . Revija obsega 172 strani, v njej pa je urednik objavil 5 reportaž. Objavljenih je preko 150 fotografij, od teh jih je že skoraj polovica v barvni tehniki in le maloštevilne prikazujejo osebe, ki bi jih fotograf ujel v objektiv z njihovim vedenjem. Tako številne fotografije zavzemajo skoraj tri četrtine prostora namenjenega novinarskim prispevkom, reportažam, kar pomeni, da je le 50 strani revije namenjene

tekstu, če ne štejemo podnapisov k posameznim fotografijam. Barvna fotografija tako vedno bolj izpodriva črnobelo, tudi reportaže iz bolj oddaljenih krajev – Velika Himalajska avantura (Weir 1952,193–234) – so že podprte z barvnimi portreti in barvnimi fotografijami pokrajine. Teme v omenjeni številki ohranjajo ravnotežje med podajanjem kulturnega, geografskega znanja in aktualnimi perečimi problemi, kar je značilno za to obdobje. Na eni strani pisci reportaž bralcu prikazujejo oddaljene kraje – *Velika Himalajska tura* in ga poučujejo o živalih z našega vrta – *Pošasti iz dvorišča v barvi* na drugi strani pa ga seznanjajo tudi s perečimi okoljskimi problemi – *Voda za naraščajoče potrebe človeštva*.

### 5.1.3 ČAS SPREMEMB (1957–1969)

V kratkem časovnem obdobju med leti 1957 in 1969 se je pri National Geographicu zgodilo veliko prelomnih dogodkov. Predstavniki združenja National Geographic Society dosežejo vrh sveta (1963) – Mount Everest. Hkrati izide prvi atlas sveta, ki so ga pri združenju ustvarjali kar sedem let. Ljubitelji revije National Geographic pa so leta 1965 lahko prvič spremljali tudi televizijsko oddajo, narejeno pod okriljem ustvarjalcev revije (Krause Thomas 2003, 54–55).

V smislu znanosti, napredka, raziskav je to obdobje zelo intenzivno. Novosti na področju fotografije ter tiska so omogočile, da je revija postajala vedno bolj stilsko dovršena. Tehnološke novosti so nudile različne možnosti, s katerimi so se oblikovalci, uredniki pri ustvarjanju revije lahko poigrali. Ne glede na vsebino, ki so jo hoteli predstaviti, je bila zgodba vedno predstavljena v dinamičnem, enkratnem slogu (Bendavid-Val, 1994, 44–47).

Odraz napredka v tehnologiji, fotografiji in tisku se kaže tudi pri oblikovanju marčevske revije National Geographic iz leta 1968 (National Geographic Magazine 1968). Naslovnica dobi namreč novo vizualno podobo. Format in rumeni okvir ostajata, v primerjavi s prejšnjim časovnim obdobjem, nespremenjena. Naslov revije se skrajša, in sicer iz The National Geographic Magazine v National Geographic,

reportaže pa so napovedane le z naslovi in avtorji besedil. Največja sprememba, ki jo je moč zaznati na naslovnici pa je celostranska fotografija dekleta oblečenega v tradicionalna škotska oblačila, ki napoveduje osrednjo zgodbo mesečne revije – Visokogorje Škotske (MacLeish in Parks 1968, 398–435). V primerjavi z revijo v prejšnjem časovnem obdobju, ostaja pozicija kolofona nespremenjena, število oglasov je zelo visoko, preko 30 strani, spremeni se grafična podoba notranjega dela revije, črno bela fotografija pa je v celoti zamenjana z barvno. Revija je objavljena na slabih 180 straneh in vsebuje 5 reportaž v katerih je zajeto preko 150 fotografij.

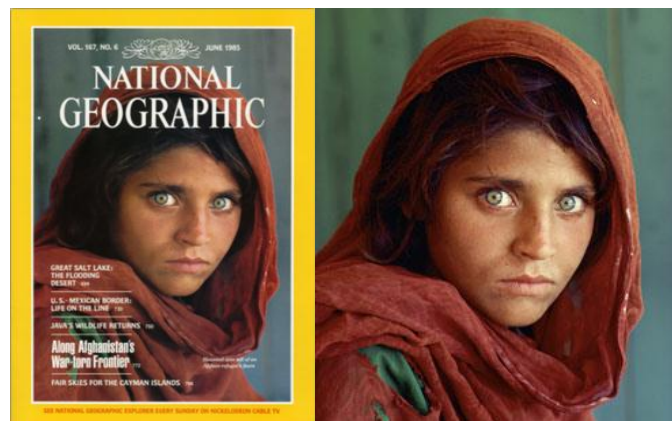
#### **5.1.4 ŽIVLJENJE S PLANETOM (1970–1987)**

Mesto urednika za fotografijo je v tem času (1980) zasedel mladi Tom Kennedy. Od fotografov je želel, da bi znali v fotografijah izraziti svojo vizijo. Ker se je število redno zaposlenih fotografov v tem obdobju močno skrčilo, je novi urednik fotografije iskal med samostojnimi fotografi in tistimi, ki so delali prek projektnih pogodb. Od njih je želel, da pokažejo svet v nepričakovani luči. Želel si je provokativnih fotografij. Cilj fotografa je najti zgodbo, ki jo je nemogoče predstaviti s fotografijo in nato narediti prav to. “Evolucija fotografije je šla že tako daleč, da je nesprejemljivo samo fotografirati to, kar je. Vsak fotograf mora na fotografiji pustiti osebni podpis.” (Kennedy v Bendavid-Val 1994, 52). Čeprav je od fotografov pričakoval drugačnost, pa se je nemalokdaj zgodilo, da določenih fotografij oz. zgodbe ni objavil. Fotografije so namreč izražale tako osebni pristop, ki bi bil za gledalca – bralca revije nerazumljiv in celo moteč (Bendavid-Val 1994, 52).

Ena najbolj znanih fotografij na svetu (glej Slika: 5.1) Afganistanska begunka krasi naslovnico junijske številke revije leta 1985 (National Geographic Magazine 1985) in zrcali obdobje le-te med leti 1970 – 1987. Gre za obdobje, kjer je svet in dogajanje v njem prikazano tudi z vidika bede, človeških napak, trpljenja in človeške stiske. Mlada Afganistanka bralca namreč popelje v zgodbo, prežeto z vojnim dogajanjem (Sovjetska zveza okupira Afganistan), ki je vizualno podprta s fotografijami porušenih mest, begunskih kampov, ranjenih ljudi ter otrok s puškami v rokah (Denker in McCurry 1985, 772–797). Tudi v tem časovnem obdobju revija ohranja svoj osnovni

format z rumenim okvirjem in fotografijo iz vodilne reportaže. Z naslovnice, v primerjavi s starejšimi izdajami iz prejšnjega časovnega obdobja, izgine le dekorativni element, sestavljen iz hrastovih listov in želodov. Kolofon ohranja enako pozicijo, oglasi na petnajstih straneh pa bralca vabijo, da postane svetovni popotnik ter da naj poseže po najnovejših proizvodih s področja računalniške opreme in fotografije. Urednik je na 152 straneh revije objavil pet novinarskih prispevkov, ki so opremljeni z več kot 110 fotografijami.

Slika 5.1: Afganistanska begunka



Vir: Revija National Geographic (1985,1).

### 5.1.5 SRCE PUSTOLOVŠČINE (1988–SEDANJOSTI)

Kljub tehnološkemu in znanstvenemu napredku, številnim novim izumom človeštva, je pustolovščina do dandanes ostala gonilna sila združenja National Geographic Society. Naloge raziskovalcev in fotografov združenja se iz dneva v dan večajo. Danes namreč ni dovolj le biti v harmoniji z naravo in iskati kotičke sveta, ki jih človek do danes še ni raziskal, temveč je treba delati v korist narave in postati boljši navigator planeta Zemlje (Krause Thomas 2003, 92–93).

Združenje je v tem zadnjem obdobju doživelo številne spremembe – konec določene ere. Leta 1996 se je namreč upokojil predsednik združenja Gilbert M. Grosvenor. Vse do tedaj je bil razvoj in rast združenja, vse od njegove ustanovitve, v rokah ene družine – Grosvenor. Od leta 1998 je mesto predsednika zasedel John M. Fahey, Jr..

Številne spremembe so se zgodile tudi na uredniškem področju revije National Geographic. K temu so pripomogli uredniki Bill Garrett (1980–1990), Bill Graves (1990–1994), Bill Allen (1995–2004) ter Chris Johns (danes), ki so preoblikovali revijo na način, ki bolj ustreza modernemu bralcu. Prispevki, ki govorijo o orožju za množično uničevanje, temnih straneh trgovanja z diamanti, problemih globalizacije, sedaj stojijo ob boku zgodbam, ki napovedujejo nova arheološka odkritja in znanstvene dosežke. V tem obdobju, leta 1995, izide tudi prva lokalna številka revije National Geographic, in sicer v japonskem jeziku (Krause Thomas 2003, 96–98). Slovenska izdaja revije pa je prvič izšla aprila leta 2006.

Časovno obdobje revije od leta 1988 pa do danes dodobra povzema aprilska izdaja le-te iz leta 2007 (National Geographic Slovenija 2007). Naslovnico, poleg rumenega okvirja, namreč določa tudi barvna podvodna fotografija živalskega sveta, ki napoveduje zgodbo o krizi morij in nespametnem ribolovu – Svetovna kriza ribištva (Montaigne in drugi 2007, 32–109). Avtorji reportaže so namreč s takšno vsebino reportaže nase prevzeli tudi vlogo ozaveščevalcev, ki delajo v korist narave. Naslovnica v tem obdobju postane še bolj okleščena v smislu podajanja informacij. Prevladuje le fotografija iz nosilne reportaže v reviji, naslov revije ter skope napovedi ostalih reportaž. Kolofon je z notranje strani naslovnice, kjer se je nahajal v prejšnjih obdobjih izhajanja revije, premaknjen na 12. stran, pred njim in za njim pa se nahajajo oglasna sporočila in nov tip rubrik, in sicer: Beseda urednika, Pisma bralcev, Vaš posnetek, Fotografski dnevnik, Pogled na svet – predstavljene posamezne fotografije različnih avtorjev s podnapisi fotografij itd.. Na več kot 160 straneh revije je 21 strani namenjenih oglasnemu prostoru prestižnih blagovnih znamk, na 116 straneh je objavljenih 6 reportaž, v katerih je na 79 straneh skoraj 70 fotografij. Te predstavljajo dve tretjini prostora namenjenega reportažam, le ena tretjina predstavlja besedilni del.

Iz analize posameznih obdobjih izhajanja revije National Geographic lahko ugotovim, da se struktura revije, skozi različna časovna obdobja izdajanja, ni kaj dosti spreminjala. Naslovnica ohranja razpoznaven rumeni okvir skozi vsa obdobja, največjo spremembo pa na njej predstavlja pojav barvne fotografije, ki napoveduje

nosilno reportažo posamezne številke. Že od samega začetka je mogoče zaznati pomembno noto, ki jo imajo v reviji fotografije. Te namreč predstavljajo večji del revije oziroma dve tretjini reportažnega prostora. Vizualna komponenta prevladuje nad besedilnim delom, ena fotografija je lahko predstavljena tudi na treh reportažnih straneh. Če so v začetku izhajanja revije vsebine pisali znanstveniki, eksperti posameznih področij, danes za revijo sicer pišejo posamezniki s strokovnimi znanji, ki pa niso nujno doktorji oziroma znanstveniki. Če so bili v preteklosti na začetku reportaže navedeni le avtorji besedila, ki so bili nemalokrat tudi avtorji fotografij, pa v zadnjem obdobju opazimo, da sta avtor besedila in avtor fotografije dve različni osebi. Glede na velik odstotek prostora, ki pripada fotografiji v National Geographicu je razumljivo, da v ospredje, seveda s pomočjo urednikov revije, prihajajo vedno novi fotografi, ki se z objavo fotografije proslavijo oziroma objavo vidijo kot višek njihove profesionalne kariere.

## **5.2 VSEBINSKA ANALIZA REPORTAŽ REVije NATIONAL GEOGRAPHIC**

V vsebinski analizi revije National Geographic sem predstavila njene osnovne karakteristike, v tem delu pa bom bolj podrobneje analizirala posamezne reportaže, ki so bile v reviji objavljene v obdobju zadnjih 70 let. Predmet analize so torej reportaže znotraj posameznega desetletja izhajanja, z začetkom v letu 1952. To desetletje je za revijo namreč prelomno, saj mesto na naslovnici v vseh nadaljnjih izdajah zasede barvna fotografija, ki napoveduje vodilno reportažo posameznega meseca. Pri analizi reportaž se bom omejila le na eno izdajo revije znotraj zgoraj navedenega obdobja (revija National Geographic sicer izhaja enkrat mesečno).

Reportaže, ki jih bom v nadaljevanju analizirala, sem izbrala:

- glede na teme, vsebine, ki so v reviji kontinuirano prisotne skozi celotno obdobje izhajanja od leta 1988;
- glede na dolžino reportaže: daljše – krajše;

- glede na to, ali gre za reportažo z naslovne strani; vodilno reportažo posamezne izdaje oz. za eno od reportaž, ki je ne napoveduje fotografija na naslovnici;
- glede na to, v kateri izdaji revije je bila objavljena: izvirni-ameriški ali slovenski;
- glede na družbeno problematiko, ki jo obravnava;
- glede na pozicijo objave v reviji;
- glede na tipe fotografije;
- glede na razmerje med objavljenim tekstom in fotografijo;
- glede na raznolikost reportaž, ki se odraža v stilu pisanja in tipu reportaže.

Vsebinsko analizo bom začela s podrobnejšo predstavitevijo reportaže Skrivnostna Ljubljana (Kaufmann in Hodalič 2007, 44–51), slovenskega fotografa Arneja Hodaliča in avtorice teksta Carol Kaufmann, saj gre za prvo reportažo, pri kateri je sodeloval slovenski fotograf in je bila objavljena v ameriški izdaji revije ter vseh njenih prevodih. V razširjeni obliki je bila zgodba Skrivnostna Ljubljana predstavljena tudi kot naslovna zgodba slovenske izdaje revije januarja 2007. Analizo bom nadaljevala s pregledom reportaž znotraj obdobja zadnjih 70 let, pri čemer bom več pozornosti namenila reportažam z naslovnice revije. V okviru analize reportažnih prispevkov me bo zanimalo - koliko reportaž je objavljenih v posamezni številki? Ali lahko govorimo o pravi reportaži? Kakšna je vsebina besedil v primerjavi z vsebino besedil, ki podnaslavljajo fotografije? Kakšen je odnos med besedilom in fotografijo ter kakšno je razmerje v reportaži med besedilom in fotografijo? Kako se je reportaža spreminjala skozi obdobja.

### **5.2.1 VSEBINSKA ANALIZA SLOVENSKE REPORTAŽE - SKRIVNOSTNA LJUBLJANA**

Leta 1911 je raziskovalec Hiram Bingham visoko v perujskih Andih odkril staro inkovsko naselbino Machu Picchu ter posnel črno-belo fotografijo arheoloških ostankov nekdanje civilizacije, ki jo danes najdemo v številnih knjižnih izdajah National Geographica (Bendavid-Val 2003, 300–301). Leta 1985 je National

Geographic objavil izjemno zgodbo Roberta D. Ballarda in Jean – Louisa Michela z naslovom: Kako smo našli Titanik, ki opisuje potek njegove najdbe tako z besedo in še bolj s fotografijo (Ballard 1985,696–719). Leta 1999 pa je bila objavljena še ena zanimiva zgodba, ki govori o najdbi piratske ladje Whydah, ki je leta 1717 z vsemi svojimi zakladi potonila v bližini Cape Coda (obala severne Amerike) (Webster in drugi 1999, 64–77).

Zgoraj navedeni primeri dokazujejo, da so bila zgodovinsko-arheološka odkritja in najdbe že od nekdaj sestavni in eden izmed najbolj zanimivih delov revije National Geographic. Gre za tip reportaže, zgodbe, ki bralca postavi v določeno zgodovinsko obdobje, mu predstavi zgodovinsko ozadje, ga umesti v prostor najdbe in mu le-to natančno predstavi. In prav ena izmed takšnih arheoloških zgodb, ki govori o odkritju pomembnih arheoloških najdišč ter problemov povezanih z zaščito le-teh, je tudi reportaža Skrivnostna Ljubljana, tekstopiske Carol Kaufmann in fotografa Arneja Hodaliča. Reportažo, ki je bila objavljena v številnih mednarodnih izdajah revije National Geographic po celem svetu, v slovenski izdaji pa je bila bralcem predstavljena v razširjeni verziji – z dodatno reportažo Podvodni zakladi Slovenije (Krese in Hodalič 2007, 34–43) (glej Slika 5.2), sem v naslovu namenoma poimenovala – slovenska reportaža. Prvič v zgodovini izhajanja revije je namreč v njej svoje fotografije objavil slovenski fotograf in predstavil zgodbo o arheoloških najdbah v slovenskem prostoru.

Slika 5.2: Slovenska reportaža – Skrivnostna Ljubljana



Vir: Revija National Geographic Slovenija (2007,47).

Koncept reportaže naj bi bil vizualno blizu izgleda v letu 2004, objavljene zgodbe z naslovom: Iskanje zvezd (Star search) (Meller in Garrett 2004, 77–87). Reportaža



govori o 3.600 let starem disku, ki ga je policija uspela dobiti od prekupčevalcev s starinami in ki dokazuje, da so bili Evropejci v bronasti dobi dobri opazovalci in poznavalci neba in nebesnih znamenj. V zgodbo stopimo skozi tako imenovano otvoritveno fotografijo (image photo), na kateri je mogoče videti bližnji posnetek diska ter nebo v ozadju. Sledi fotografija rituala iz današnjega časa, ki se prostorsko odvija na področju najdišča ter tri fotografije, ki prikazujejo sam kraj najdbe. Prva fotografija prikazuje pokrajino ter mesto v širšem planu, sledi bolj natančna fotografija kraja najdbe, pri tretji pa se znajdemo v samem najdišču. Naslednja fotografija prikazuje predmete, ki so jih našli poleg diska, na naslednji strani pa jo dopolnjuje izrisana podoba Evrope v zgodnji bronasti dobi. Pod njo je fotografija, ki kraj najdbe povezuje z današnjimi aktivnostmi na tem področju, sledi pa ji risba, ki razlaga tedanjo uporabo diska. Na koncu zgodbe najdemo še fotografije znanstvenikov in postopkov, s pomočjo katerih so ugotavljali, kateri materiali so bili uporabljeni pri izdelavi ter na kakšen način so ga postopno dodelovali. Na podoben način je predstavljena reportaža *Skrivnostna Ljubljana* (Kaufmann in Hodalič 2007, 44–51) v slovenski izdaji revije *National Geographic*, saj zgodba prav tako govori o arheoloških najdbah, sicer v reki Ljubljanici, ter se ukvarja z ljudmi, ki niso pristojni, da bi na podlagi svojih privatnih raziskovanj in izkopavanj v svojih zbirkah hranili zaklade človeštva. Reportaža, katere del so tudi fotografije znanega slovenskega fotografa Arneja Hodaliča, se v postavitvi in izbiri fotografij v slovenski izdaji razlikuje od tiste, objavljene v matični reviji *National Geographica*. Ameriška izdaja revije namreč ni objavila niti ene podvodne fotografije, torej fotografij, ki prikazujejo najdišče, postopek iskanja predmetov itd.. Tedanje slovensko uredništvo revije je reportažo opremilo tudi s podvodno fotografijo in dalo reportaži in fotografu večjo vrednost.

Naslovna reportaža z naslovom *Skrivnostna Ljubljana* nastopa kot otvoritvena reportaža januarske številke slovenske izdaje revije *National Geographic* leta 2007, in sicer na 44. strani v obsegu 10-ih strani. Čeprav lahko reportažo beremo kot samostojno celoto, pa jo v slovenski izdaji dopolnjuje neke vrste »predreportaža« z naslovom *Podvodni zakladi Slovenije* (Krese in Hodalič 2007, 34–43) - v ameriški izdaji omenjena reportaža ni naslovna in je objavljena brez uvodne reportaže. Avtorica Meta Krese besedilo opremi z dobesednimi navedki, napove naslednjo reportažo o *Skrivnostni Ljubljani* ter dogajanje opisuje s pomočjo primerjav iz

literarnih del: » Seveda se oba zavedava, da je bilo takih vrhuncev v slovenski arheologiji že veliko in še več jih čaka. In najbrž je prav zato arheologija tako privlačna veda: njena pripoved je neskončna kot Šeherezadina iz Tisoč in ene noči, njen glas prav tako umirjen kot pripovedovalkin, spanec pa kradejo pričakovanja, ki se prav tolikokrat izpolnijo, da arheologi – snovalci arheoloških pripovedi – vztrajajo pri njej« (Krese in Hodalič 2007, 34). Omenjena reportaža je opremljena s šestimi fotografijami Arneja Hodaliča. Sledi reportaža – Skrivnostna Ljubljana, katere avtorica besedila je Carol Kaufmann, pod fotografijo pa se je ponovno podpisal Arne Hodalič (Kaufmann in Hodalič 2007, 44–51). Celotna reportaža obsega le osem strani, od tega sta le dve namenjeni besedilu. Fotografije v reportaži z naslovom Skrivnostna Ljubljana:

- prva fotografija je fotografija železnega meča rimskega častnika z nožnico, 27. pr. n. št. – 14. n. št.,
- sledi fotografija reke Ljubljanice, ki bralca umesti v prostor dogajanja,
- tretja in četrta fotografija sta fotografiji koščene harpune - približno 3600 pr. n. št. ter bronastega meča - 13.-12. stoletje pr. n. št.,
- peta fotografija je portret arheologa Gasparija z najdbo v rokah,
- sledijo tri fotografije detajlov – najdeni predmeti; kovanci, sekira iz pozne bronaste dobe -12.–11. stoletje pr. n. št. ter okrasni okov rimskega pasu - 27. pr. n. št. – 14. n. št.,
- deveta fotografija je zopet detajlna, in sicer gre za prikaz več manjših predmetov najdenih v Ljubljani; sponka nožnice rimskega meča in sponke za oblačila - 650 pr. n. št – 50 n. št.,
- zaključne tri fotografije so ponovno fotografije predmetov; lončena pečnica - 16. stoletje, železna ost sulice -13. – 14. stoletje ter pištola z netilnim mehanizmom na kolesce - zgodnje 17. stoletje (Kaufmann in Hodalič 2007, 44–51).

V reportažo je torej vključenih dvanajst fotografij, ki zajemajo osem strani reportaže. Fotografije izražajo predvsem informativno funkcijo in pritegnejo pozornost bralca.

V reportaži o Skrivnostni Ljubljani zasledimo štiri tipe fotografij in sicer:

- **Fotografija pokrajine (Landscape)**

Za dobro fotografijo pokrajine se mora fotograf močno potruditi, saj je širino nekega prostora težko ujeti v objektiv. Stvari v dejanskosti zagotovo izgledajo drugače kot na fotografiji. Dobra fotografija pa je odvisna tudi od lestvic, ki jo v odnosu do okolja predstavljajo ljudje, hiše, avtomobili (Calder in Garrett 1999, 136).

Izdelati dobro fotografijo je v prvi vrsti zagotovo povezano z miselnimi procesom fotografa. Fotograf mora pred samim posnetkom zaznati bistvo nekega kraja ter si predstavljati, s katerimi besedami bi ta kraj, njegove značilnosti, opisal znancem. Ugotoviti mora, kateri elementi bi njegovo zaznavo dodobra predstavili, ob katerem delu dneva oz. letnem času bo posnel fotografijo in v kakšno kompozicijo bo postavil elemente. Fotograf naj bi se na sam kraj fotografiranja vračal, in sicer ob različnih delih dneva (v različnem vremenu), saj bo šele na ta način ugotovil, kako sprememba svetlobe vpliva na prikaz posameznih elementov, ki naj bi sestavljali fotografijo. Dobre fotografije pokrajine so navadno posnete zelo zgodaj zjutraj ali pozno popoldan. Nizko sonce namreč zariše toplejše tone ter dolge sence, kar pripomore k oblikovanju samega prizora. Fotograf v tovrstne fotografije poskuša ujeti različne grafične elemente, kot so reke, ceste, dramatične sence, saj s pomočjo njih popelje gledalca v samo fotografijo (Burian in Caputo 1999, 188–193).

Fotografija reke Ljubljanice, ki jo ovijajo meglice in skrivnosti, je eden izmed takšnih posnetkov pokrajine. Tako imenovana otvoritvena (imidž) fotografija ponuja širši pogled na najdišče, hkrati pa posameznika umesti v prostor dogajanja. Fotografija je bila posneta v zgodnjih jutranjih urah z vrha sv. Ane, ko sonce še ni vzšlo in je svetloba za fotografiranje najboljša. Takrat je sonce nizko na nebu, svetloba pa skozi atmosfero prodira dlje časa kot druge dele dneva. Zgodaj zjutraj je tudi ozračje bolj čisto, saj je manj atmosferskega prahu in onesnaženja. Svetloba je v tem času rahlo modrikasta in enakomerna, jutranje meglice pa vplivajo na samo perspektivo in globino prostora. Hodalič naj bi se na kraj, kjer je nastala fotografija, vrnil okoli desetkrat, in sicer ob različnih delih dneva. Na ta način je lahko med seboj primerjal

fotografije ter izbral tisto, ki najbolje predstavlja reko Ljubljanico v njegovi zgodbi. Predstavi jo kot skrivnostno, polno zakladov in umaknjeno iz urbanega sveta. Zavita reka na posnetku nas popelje v globino same fotografije, saj nastopa kot ključni grafični element.

- **Portret**

Človeška nuja po ohranjanju samega sebe tudi po smrti je stara kot človeštvo samo. In fotografija danes opravlja nalogo portretnega slikarja, ki je na platno poskušal za večno ujeti podobe kraljev in princes. Portret je v prvi vrsti posnetek, ki prikazuje, kakšni smo bili (oz. kakšni smo želeli biti oz. kako nas je videl fotograf v točno določenem trenutku v času. Preko portreta se razkriva karakter posameznika ter je za posameznika neke vrste ikona, saj ga spominja na nek pomemben dogodek, kot je npr. poroka, rojstvo. Šele na koncu lahko govorimo o portretu kot umetnosti, ki bolj ali manj odraža stanje emocij in vpliva na emocije tistega, ki ga gleda. Portretna fotografija je odnos med vsaj tremi udeleženci: osebe, ki je na portretu, fotografa ter posameznika, ki bo portret občudoval (Hicks 1987, 9–15).

Fotografsko portretiranje je neke vrste obrt, pri kateri mora fotograf vedeti, komu bo portret namenjen (ženi, objavi v članku) ter katere tehnične postopke (črno-bela ali barvna fotografija, poza fotografiranja) bo pri samem delu uporabil. Iz vsega navedenega lahko ugotovimo, da je portretiranje daleč od tega, da samo pritisnemo na sprožilec fotoaparata in dobimo odličen posnetek (Hicks 1987, 9–15).

Poslanstvo združenja National Geographic je bilo že od nekdaj, da odkriva in predstavlja neznane kraje in ljudstva sveta, kar je pomenilo, da so bili ljudje v prvi vrsti posneti kot etnične vrste, ne pa kot posamezniki na unikatnih portretih. Fotografije Geographica naj bi tako še danes predstavljale kulture, in ne posameznikov. Ti so zato postavljeni v informacijsko bogata ozadja, in sicer z namenom, da bi fotografije prikazale njihova oblačila in način življenja. Toda National Geographic je od nekdaj privlačil tiste fotografe, ki so želeli več, kot le izpolniti

naročilo. V dvajsetih letih 20. stoletja so majhni in lahki fotografski aparati fotografom omogočili nekaj novega – posneli so lahko izrazne in naravne portrete iz okolja. Zbirka National Geographica se od drugih razlikuje v tem, da je pri veliki večini portretov iz zgodnjega obdobja v ospredju etnografski in ne fotografski vidik, zato portret ne odseva pomirjujoče intimnosti (Bendavid-Val 2004, 28–91). Skozi čas pa so se vzpostavili drugačni fotografski standardi. Fotografi nove generacije so izkoristili vse prednosti tehnološkega napredka, se oprli na svoja komplementarna znanja (novinarstvo) in se izogibali uporabi režiranih posnetkov ter so raje iskali spontano in naravno držo (Bendavid-Val 2004, 250).

Portretna fotografija Gasparija v januarski številki revije National Geographic (Kaufmann in Hodalič 2007, 44–51) je unikatni portret posameznika. Fotograf je portretiranca umestil v kraj Bevke, ki je povezan z njegovo službo in predstavlja njegovo delovno okolje. Fotografija ne prikazuje le obraza portretiranca, ampak je fotograf vanjo umestil večji del njegovega telesa, ki je oblečeno v potapljaško obleko ter reko in rečno brežino. V rokah portretiranca lahko vidimo predmet, ki so ga našli v reki (reprezentativni predmet) in predstavlja neke vrste “delovni produkt”. Portret je posnet od spredaj, tako da portretiranec v celoti kaže svoj obraz, ki je osvetljen in bi morda lahko predstavljal nasprotje temnemu ozadju reke in neba.

- **Studijska fotografija predmetov (still life photography)**

Forma, tekstura in odnos med predmeti so bistveni elementi tovrstne fotografije. Dobra studijska fotografija je močno odvisna tudi od osvetlitve in kompozicije fotografiranih predmetov. Predmeti na fotografiji, čeprav zajeti v enodimenzionalno obliko, morajo biti predstavljeni plastično. Plastičnost dosežemo z uporabo svetlobe, ki je v studiu umetna ter navadno razpršena. Studijska fotografija predmetov navadno nastopa kot fotografija v nizu posnetkov, ki določeno zadevo prikaže detajlno (Calder in Garrett 1999, 126–128).

Predmeti v tovrstni fotografiji so navadno majhni, fotograf pa jih lahko vedno znova razporeja v različne kompozicije. Velikokrat se fotografi odločijo, da se raje sami premikajo okoli postavljenih predmetov in iščejo najboljšo pozicijo za idealni posnetek, kot da bi vedno znova urejali predmete (Hedgecoe 2003, 256).

Hodalicevo studijsko fotografijo, kjer so bralcu predstavljene sponke nožnice rimskega meča in sponke za oblačila, lahko gledamo na način, kot da bi oseba, katere dlani vidimo na fotografiji, zgolj naključno pograbila predmete in jih nastavila fotografskemu objektivu. Namen fotografa, da prikaže številne najdbe, ki bi jih človek lahko iz reke Ljubljanice pobiral kar tako brez posebnega truda in iskanja, je bil tako, po mojem mnenju, dosežen. Kljub temu pa se za fotografijo skriva skrbno izbrana kompozicija, zanimiv izbor podlage (roke), na kateri lahko opazujemo predmete, ter ustrezna uporaba umetne luči.

- **Podvodna fotografija**

Podvodna fotografija je logistično zahtevna in povezana s prenekaterimi izzivi. Za tovrstno fotografiranje potrebuje fotograf posebej za to prilagojeno opremo (podvodne kamere, luči), svojo nalogo pod vodo pa mora časovno omejiti. Kljub dejstvu, da tovrstne fotografije nastajajo v težjih pogojih, pa se mora fotograf pri delu še vedno ozirati na samo kompozicijo fotografije in izkoristiti naravno svetlobo v različnih obdobjih dneva (Burian in Caputo 1999, 286). Izdelati kakovostno fotografijo je lahko težavno že v normalnih pogojih na zemeljski površini, pod vodo pa se težave kar multiplicirajo. Okolje pod vodo je navadno temno, voda mrzla, fotografu pa lahko pod vodo pretijo tudi najrazličnejše nevarnosti. Tako fotograf in velikokrat tudi predmet slikanja sta podvržena neprestanemu gibanju, zato lahko pri tovrstni fotografiji kar izvamemo uporabo fotografskega stojala ali stojal za luči. Kljub vsem težavam pa je največja ovira podvodne fotografije čas, s katerim se fotograf neprestano bojuje.

Podvodni fotografi, med katerimi je tudi svetovno znani David Doubilet, se na terenu srečujejo s številnimi tehničnimi težavami. "Goro opreme je dnevno potrebno

premestiti iz hotela na ladjo in nato zopet nazaj, razen če ne delaš direktno iz ladje. In zvečer je nato potrebno vsaj dve uri pregledovati opremo in jo testirati.” pravi Doubilet, ki si pri podvodni fotografiji pomaga kar s šestimi fotoaparati in asistentom. Po njegovem mnenju je dobra podvodna fotografija tista, ki ima intenzivno obliko, kvalitetno osvetlitev in ki izraža razpoloženje prostora, kot tudi vibracijo barv ali uporabo svetlobe in sence pri črno-beli fotografiji (Burian in Caputo 1999, 288–291).

Pri reviji National Geographic so v sedemdesetih letih, ko je tehnologija za fotografiranje pod vodo močno napredovala, namenili več prostora za zgodbe, ki so prikazovale oceane. Uredniki so začeli ceniti fotografe, ki so se specializirali za podvodno fotografijo. Doubilet je že od samega začetka dojemal okolje revije National Geographic kot takšno, ki daje fotografu dokaj proste roke pri izbiri zgodbe in fotografiranju ter omogoča fotografu, da sodeluje pri izbiri fotografij in postavitvi zgodbe (layout) (Burian in Caputo 1999, 291–292).

Naslovna fotografija slovenske izdaje revije National Geographic (Kauffmann in Hodalič 2007, 1), Arheolog z novoveško keramiko, je prikaz podvodne fotografije. Fotografija je posneta od blizu in je kljub motnosti reke, kar je mogoče videti v ozadju fotografije, dokaj čista. Na maski in ročaji, kjer najdene amfore, je možno videti rumeno svetlobo, ki jo proizvaja dodatno uporabljena podvodna luč. Z njo je fotograf zagotovo dobil dodaten vir svetlobe ter fotografiji dodal mističnost in veličino, ki naj bi jo odseval najdeni predmet.

### **5.2.2 VSEBINSKA ANALIZA REPORTAŽ V REVIJI NATIONAL GEOGRAPHIC V ZADNJIH 70 LETIH**

- **Velika avantura v gorovju Himalaje (Weir in drugi 1952, 193–234)**

Reportaža z naslovom Velika avantura v gorovju Himalaje – High Adventure in the Himalayas je napovedana na naslovni strani avgustovske številke revije National Geographic leta 1952 (125). Poleg naslova so na njej navedeni tudi podatki o avtorjih reportaže, Thomas Weir in Douglas Scott ter podatki o številu ilustracij – fotografij; od

33 fotografij jih je 23 barvnih. Poleg navedene zgodbe so na naslovnici napovedane še ostale reportaže z istimi pripadajočimi podatki: Ameriški parlament – utrdba demokracije (U. S. Capitol – Citadel of Democracy), Pošasti iz vrta v barvi (Back-yard Monsters in Color), Kanada v preštevanju svojih severnih jelenov (Canada Counts Its Caribou), Voda za naraščajoče potrebe človeštva (Water for the World Growing Needs) (125). Naslovnica tega leta je opremljena z rumenim okvirjem, revija pa nosi naslov The National Geographic Magazine (125). Reportaža o Veliki avanturi v gorovju Himalaje je objavljena na 193. strani in ima 42 strani. Je druga reportaža v nizu petih reportaž.

Na prvi strani reportaže je objavljena črno-bela fotografija - Himalajski nosači (1/2 stran), sledi besedilni del do tretje strani, kjer je ponovno objavljena črno-bela fotografija - Prebivalec visokogorske vasi v gorovju Himalaje - portretna fotografija (1/2 strani) (glej Slika: 5.3). Naslednji dve strani reportaže sta opremljeni tako s črno-belo fotografijo – Tabor raziskovalcev pod goro v Himalaji (196) (2/3 strani) kot s črno-belim zemljevidom, ki prikazuje pot odprave (197) (3/4 strani). Na 198. strani je bralec prepuščen besedilnemu delu, nato pa sledi 16 strani barvne fotografije pokrajine (199, 202–203, 208,210–212, 214), portretov tamkajšnjih prebivalcev – Otroci v šoli (207), prebivalcev vasi – Izvedba ritualnega plesa (205), ki so opremljene z besedilom, ki pa ni del fotografije. Posamezne fotografije so opremljene s številko strani, ki jih povezuje neposredno z besedilnim delom reportaže. Nizu fotografij sledi besedilni del na strani 215, naslednji dve strani pa sta ponovno opremljeni s črno-belo fotografijo: Tibetanski kmet pri menjavi volne za živež (216) (2/3 strani) in Portret dekleta iz plemena Dunagiri (217) (1/2 strani). Sledi dvostranska črno-bela fotografija, ki prikazuje pokrajino ter člane odprave pri težavnem prečkanju deroče reke (218–219). Črno-bela fotografija, Portret nosača iz plemena Dotial (220) (1/3 strani) in Portret starke za kolovratom (220 (1/3 strani), najdemo tudi na naslednjih dveh straneh, nato pa sledi stran z besedilom. Reportaža se od strani 223 do 230 nadaljuje z osmimi barvnimi fotografijami, ki beležijo dogajanje članov odprave (223–224), prikazujejo življenje po vaseh v gorovju Himalaje (226–229) in prikazujejo pokrajino (230). Reportaža se zaključi s štirimi stranmi besedila, ki ga dopolnjujeta dve črno-beli fotografiji: Nosač pri nakupu moke pri lokalnem trgovcu (232) (1/3 strani) in Vaški otroci.



Besedilni del reportaže napisal eden od članov odprave, Thomas Weir, ki se je skupaj s tremi kolegi, zagrizenimi alpinisti, podal na alpinistično avanturo osvajanja vrhov v gorovju Himalaja v Indiji. Reportaža bralca na samem začetku seznani s člani odprave, potekom priprav na alpinistično odpravo ter ga s pomočjo besedila in mape informira o področju odprave (gorovje Himalaje na meji med Indijo, Tibetom in Nepalom, poteku odprave) ter o vrhovih gorovja, ki jih bodo poskušali osvojiti. Osrednji del bralca seznani, informira z dogajanjem v alpinističnih bazah, z vrhovi gorovja, ki jih osvajajo, z značilnostmi pokrajine ter z življenjem tamkajšnjih prebivalcev. V zaključnem delu pisec besedila nameni prostor dogajanju pred odhodom članov odprave domov – spuščanju z gora, druženju z domačini ter o razmišljanju tamkajšnjih svetih mož.

Slika 5.3: Prebivalec visokogorske vasi v gorovju Himalaje



Vir: Revija National Geographic (1952,195).

Fotografije v reportaži so posneli, s pomočjo Kodachroma - Thomas Weira in Scott Douglas. Tipi fotografije, ki so zajeti v reportaži so: *dokumentarna fotografija* – beleži pomembne zgodovinske dogodke in trenutke kot tudi prizore iz vsakdanjega življenja, *fotografija pokrajine/narave (landscape photography)* – beleži, prikaže kraje, naravo po svetu oz. človeške posege vanjo in *portretna fotografija* – prikazuje posameznika oz. skupino ljudi, ki izražajo osebne značilnosti, stanje, razpoloženje; osrednji element je obraz oz. celotna oseba. Posnete fotografije so tako črno-bele kot barvne, spremljajo jih besedilni podnapisi, ki so lahko neposredno vezani na določeno besedilo – stran v besedilu oz. predstavljajo samostojno enoto reportaže. Besedilni podnapisi niso del fotografije in navadno opisujejo dogajanje na sliki oz. se vsebina

vsaj delno nanaša na fotografijo. Besedilni podnapisi v krajši obliki povzemajo del besedila oz. podajo neko novo dejstvo, ki v besedilu reportaže še ni bilo navedeno.

V besedilnem delu reportaže Velika avantura v gorovju Himalaje (Weir in drugi 1952, 193–234) je mogoče zaznati osebni stil pisanja avtorja z elementi literarnega upovedovanja, ki bralca informira, poučuje, zabava in ga postavlja neposredno v središče zgodbe. Osebni stil, elemente literarnega upovedovanja ter detajlno opisovanje posameznih elementov zgodbe, iz česar je mogoče razbrati, da je bil avtor besedila prisoten na kraju dogajanja, lahko npr. najdemo:

- na str. 215 :« Prebivalci Bhotie imajo kot ptice v Himalaji številna domovanja, ki so določena glede na letni čas ....Ko je dvomesečna sezona trgovanja mimo, se popotne ptice naselijo v svojih jesenskih prostorih.»;
- na str. 221:«Vse okoli nas je bilo mogoče videti številne ptice – ščinkavce, drozge, pipitse, ki so svoje petje izvajale med svojimi piralnimi potopi .... Najlepša med vsemi pticami je bil puzavec, ki se je s svojimi velikimi krili v barvi sive in škrlata kot metulj dvigal nad vertikalne klife in iskal žuželke.»;
- na str. 215: » ...Prebivalci vasi so bili lepo oblečeni. Moški so nosili domača oblačila, sestavljena iz ozkih hlač in pripadajočim suknjičem pol-evropskega kroja. Obleke Bhotijskih žensk pa so bile precej široke in nepriljavne. Okrasje, nakit, ki ga nosijo, je sestavljeno iz srebrnih pasov, nagležnih obročkov, nosnih in ušesnih uhanov.»;
- na str. 233: »Okoli nas je bilo mogoče čutiti olajšanje, ko so se med nami delili cigarete, zavite v rjav papir. Nihče med nami ne kadi in da kadiš te rjave cigarete, moraš biti dober kadilec. Hkrati moraš imeti dober par pljuč, ki spodbujajo izgorevanje. Med kajenjem in kašljanjem so nam prinesli vrč sive tekočine, ki smo ga sprejeli z olajšanjem. Naš gostitelj je natočil tekočino v tri srebrne čaše in nam jih podal. Po množičnim nazdravljanju smo popili pijačo.»
- na str. 234: «Za te svečeniške ljudi telo nima nobene vrednosti, trenutek v sedanosti nima pomena, vojna je brez pomena, kar šteje je, da človek pride do spoznanja, končne resnice, da obstaja boljši, večji jaz – greater self. Ambicije, poželenje, pohlep, ugodje, ego – to je le nekaj stvari, ki stojijo med

človekom in njegovim Stvarnikom. Notranje zadovoljstvo je njihov cilj, enotnost z Bogom, ki ni nujno Hindujski Bog, ampak Univerzalni Bog. Oni ne dvomijo v reinkarnacijo. Eno življenje je prekratko, da bi človek lahko dosegel Najvišje – končno.«.

- **Visokogorje, središče Galske Škotske (MacLeish in Parks 1968, 398–435)**

Reportaža z naslovom Visokogorje, središče Galske Škotske – The Highlnds, Stronghold of Scottish Gaeldom, je napovedana na naslovni strani marčevske številke revije National Geographic leta 1970 (275). To je reporataža, katere besedilo je napisal Kenneth MacLeish, asistent urednika, avtor fotografije pa je Winfield Parks, eden od fotografov, zaposlenih pri reviji National Geographic. Poleg naslova navedene reportaže, naslovnica vsebuje še rumeni okvir, fotografijo, naslov revije - National Geographic ter naslove ostalih petih reportaž, skupaj z avtorji in stranjo reportaže: Samookronani Iranski šah v bleščečem Teheranu (Iran'shah crowns himself in glittering Teheran) in Tonga v južnem morju časti novega kralja (South seas' Tonga hails a king) (ti dve reportaži sta med seboj povezani z isto tematiko in imata skupni nadnaslov – Kronanje, svet zase (Coronations a world apart)), Prijazni otoki Tonge /The friendly isles of Tonga), Mobile – rastoče mesto v Alabami (Mobile, Alabama's city in motion) Reportaža je objavljena na 398. strani in ima 38 strani. Je peta v nizu šestih reportaž.

Prvo in drugo stran reportaže (398–399) zavzema dvostranska fotografija – Stičišče jezera in zaledja (3/4 dvostranske strani), ki jo dopolnjuje naslov reportaže ter uvodni del besedila - ta predstavlja anekdoto, povezano z visokogorskimi Škoti-Galci. Tudi na naslednjih šestih straneh zgodbe (400–404) ima glavno vlogo fotografija: Tekmovalni ples deklet z meči (400), Pihalce na dude v Invernessu (400–401), Skupina pihalcev na dude presenetila naključno gledalko (401), Nežna večerna svetloba se kopa v kraju Inverness (402–403) (dvostranska fotografija), Ovca izgubi svojo dlako (404) (1/3 strani) in Mešanje volne (405) (2/3 strani). Od skupno šestih strani je le stran in pol namenjena besedilu reportaže. Na strani 406–407 si

fotografija (Škot pri opazovanju dražbe z ovci v Obanu (406) (1/4 strani) in Vodja dražbe v vlogi cirkuškega mojstra (406–407) (1/2 strani)) in besedilo enakovredno razdelita vlogi. Sledi stran (408) s podrobnim celostranskim zemljevidom Škotskega višavja. Tudi na naslednji strani (409) se srečamo z manjšo verzijo zemljevida, in sicer širšega področja Škotske, ki ga dopolnjuje fotografija (Celotna družina pri žetvi (409) (1/4 strani) ter besedilni del reportaže. V nadaljevanju sledi dvostranske fotografija pokrajine (Caledonijski kanal, 410–411) (3/4 dvostranske strani) z besedilnim delom, ki se nadaljuje tudi na strani 412 in 413. Tok besedila na omenjenih straneh je prekinjen z dvema portretnima fotografijama: Hiša klana Macpherson z muzejem v Newtonmoru (412) (1/4 strani) in Po napornem dnevu je čas za sprostitev (413). Na strani 414 se bralec seznani s celostransko fotografijo pokrajine: Žarek iz nebes, naslednja stran pa je namenjena izključno besedilu. Med 19. in 30. stranjo reportaže si besedilo in fotografija podajata roki, vendar ima fotografska podoba večjo vlogo. Od dvanajstih strani so le štiri namenjene besedilu, ostale pa so zaznamovane s fotografijo: Kraj strašnega pokola leta 1692 – kraljevi vojaki pobijejo klan MacDonaldsov (416–417) (2/3 dvostranske strani), Koča z odsevom v kraju Plockton - vtis blaginje (418–419) (1/2 dvostranske strani), Drevesa polna denarja – peni za srečo (420) (1/4 strani), Graščak J. D. H. MacRae z družino (421) (celostranska fotografija), Obraza polna upanja (422–423) (1/2 dvostranske strani), Visokogorci povezani z ljubezen do domovine in pripadnostjo klanu (423) (1/3 strani), Stoerjev svetilnik na visokem klifu (424) (1/3 dvostranske strani), Galeb v ribiški vasici Mallaig išče svojo večerjo (424) (, 1/3 strani), Bele hišice zgrajene po naročilu (427) (celostranska fotografija) in Ulov velik pol človeka (427) (1/4 strani). Sledi dvostranska fotografija pokrajine – Sliši se le piš vetra (428–429), ki bralcu nadzorno predstavi redko poseljenost dežele. Na strani 430–431 najdemo tako besedilni del reportaže kot fotografijo: Cvetoče grmovje visokogorja ovito v jesenske barve (1/3 dvostranske strani) in Visoki zidovi iz kamenja nudijo zaščito pred hudo zimo (1/3 strani), med tem ko je besedilo na naslednjih dveh straneh prevladujoče – le ena manjša fotografija: Deklica in njena udomačena lisica (432) (1/3 strani). Zaključni strani sta opremljeni tako z zaključnim besedilom kot z dvema fotografskima podobama, ki prikazujeta tipični podobi Škotske: Na straži za pošastjo – jezero Loch Ness (434) (1/3 strani) in Zapuščena koča na vrhu gorovja (435) (1/2 dvostranske strani).

Slika 5.4: Obraza polna upanja



Vir: Revija National Geographic (1968, 422–433).

Besedilni del reportaže je napisal Kenneth MacLeish, asistent urednika, ki v uvodnem delu bralca preko anekdote popelje v visokogorje Škotske. Anekdota je zapisana tudi s pomočjo dobesednih navedkov, kar ji daje še večjo težo, bralec pa reportažo bere kot zgodbo v knjigi. V osrednjem delu avtor predstavi številne kraje v škotskem visokogorju, predstavi življenje ljudi, ki so se kljub težkim življenjskim razmeram odločili ostati na ljubljene Zemlji ter zaslužiti le toliko, da preživijo. Avtor besedila dodobra predstavi tudi karakterne lastnosti posameznih akterjev zgodbe, ki se kažejo v samospoštovanju, pogumu, odločnosti in ne preveliki družabnosti. Zaključek reportaže je na nek način zopet povezan z anekdoto – zgodbo, in sicer o »Tartanskem somraku«. Gre za stanje, somrak, v katerem se je znašel galski narod, ki raje živi v nostalgiji preteklosti, kot da bi se soočil z modernim svetom, pa čeprav je ta krut. Anekdoto avtor zaključuje z razmišljanjem, da čeprav je škotski človek z eno nogo ujet v preteklosti, z drugo išče pot v prihodnost. In jo bo kmalu našel.

Fotografije v reportaži je posnel hišni fotograf tedanjega časa pri reviji National Geographic, Winfield Parks. Tipi fotografije, ki so zajeti v reportaži, so: *dokumentarna fotografija* – beleži pomembne zgodovinske dogodke in trenutke kot tudi prizore iz vsakdanjega življenja, *portretna fotografija* – prikazuje posameznika oz. skupino ljudi, ki izražajo osebne značilnosti, stanje, razpoloženje; osrednji element je obraz oz. celotna oseba ter *fotografija pokrajine/narave (landscape*

*photography*) – beleži, prikaže kraje, naravo po svetu oz. človeške posege vanjo. Posnete fotografije spremljajo besedilni podnapisi, ki so lahko neposredno vezani na določeno besedilo – stran v besedilu oz. predstavljajo samostojno enoto reportaže. Besedilni podnapisi niso del fotografije in opisujejo dogajanje na fotografiji. Zapisani so na način, da v krajši obliki povzemajo del osrednjega besedila oz. podajo neko novo dejstvo, ki v besedilu reportaže še ni bilo navedeno. Poleg fotografije je del reportaže tudi slika – zemljevid (področje, kjer se zgodba odvija), ki je prav tako kot fotografije opremljena z besedilnim podnapisom, ki pa je del slike, in igra enako vlogo kot pri fotografiji.

V besedilnem delu reportaže Visokogorje, središče Galske Škotske (MacLeish in Parks 1968, 398–435) je mogoče zaznati osebni stil pisanja avtorja, z elementi literarnega upovedovanja – anekdote, pripovedi, ki bralca informira tako z zgodovinskimi podatki kot s trenutno sliko prostora in dogajanja v njem, poučuje in ga postavlja neposredno v zgodbo, s pomočjo številnih detajlnih opisov krajev, ljudi ter njegovo prisotnostjo na kraju. Osebni stil, elemente literarnega upovedovanja, ter detajlnega opisovanja posameznih elementov zgodbe, iz česar je mogoče razbrati, da je bil avtor besedila prisoten na kraju dogajanja, lahko npr. najdemo:

- na str. 398: »V času, ko še ni bilo pisave, ko so galski gorjani proizvedli glasbo s preprostim govorjenjem, se je rodila pripoved o Potovanju. Pripoved v obliki prozne poezije, ki je iskala uho, da bi jo slišalo in srce, ki bi ga začarala.«;
- na str. 406: »«Kapitan» Henderson je prikorakal iz zadnjega dela trgovine. Velik sivolas moški z modrimi, zamišljenimi očmi, ki so se osredotočale na stvari iz daljne preteklosti«;
- na str. 407: «Ko sem stopal proti mestu, se je pod grobo obdelanim nagrobnikom lesketala iskra barve - narcisa. Iz nagrobnika sem razbral posamezne besede »Klan Stewart of Appine«. En sam cvet narcise je ležal na travi, ki so jo obgrizle ovce ... Bila je sveža in svetla, kot je bil svež spomin dekleta, ki jo je položilo tja.« ;

- na str. 413: »Z vzhodne obale, kjer leži kraj Inverness, v katerem se oblikuje prihodnost Visokogorcev, sem se odpravil proti zahodni obali Dalriada, kjer se je začela njihova zgodovina.«;
- na str. 427: »Približal sem se izredno lepi in dobro narejeni kmečki hiši, narejeni na tradicionalen način, iz belega kamenja in s slamnato streho, ki jo je pred vetrom varovalo težko kamenje. Škotski kmet, vitek moški v svojih 60. letih me je pozdravil in mi odprl svoj dom z ljubeznivostjo, brez kakršnih koli vprašanj.«.

- **U. S. A. – dežela za dopustovanje (Bell Grosvenor in drugi 1970, 734–739)**

U. S. A. dežela dopustovanja – Vacationland U.S.A. je reportaža napovedana na naslovni strani (571) majske številke revije National Geographic leta 1970. To je reportaža, katere besedilo je napisal Melville Bell Grosvenor, urednik in predsednik upravnega odbora National Geographic Society., avtorji fotografij so: James P. Blair, George Mobley, Dean Conger Michael Ebersole, Dick Durance in Jerry Greenberg. Poleg naslova navedene reportaže naslovnica vsebuje še rumen okvir, fotografijo, naslov revije - National Geographic ter naslove ostalih 4 reportaž: Jugoslavija – šest republik v eni Yugoslavia – six republic in one), Poslovnež v naravi (Businessman in the bush), Otoki na robu morja – škotski Hebridi (Isles on the edge of the sea - Scotland's outer hebrides) in V iskanju človekove preteklosti na jezeru Rudolf (In search of man's past at lake Rudolf) (571). Reportaža je objavljena na 734. strani in ima 7 strani. Je zadnja v nizu petih reportaž.

Prvo in drugo stran reportaže (734–735) zavzema dvostranska fotografija – S kolesom v avanturo (3/4 dvostranske strani), ki jo dopolnjuje naslov reportaže ter

uvodni del besedila. Na tretji strani sledi besedilni del s fotografijo – Kavboji za polovični čas (36) (1/3 strani), na strani 736 pa bralca pozdravi celostranska fotografija – Sanjski svet Disneylanda (glej Slika: 5.5). Zadnje tri strani reportaže so kombinacija besedila in fotografije – Učitelj smučanja v Coloradu – gora Aspen (738–739), Pohodnik na Appalachianski poti (739) ter Biti doma v tujem okolju (740). Prostor med njima je enakovredno razdeljen.

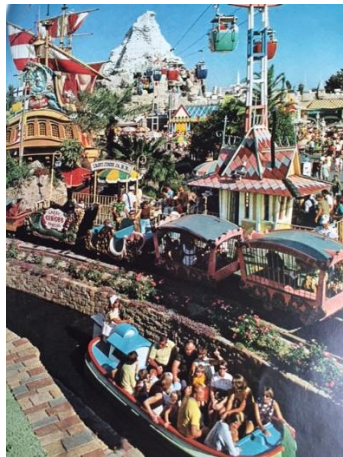
Besedilni del reportaže je napisal glavni urednik Melvill Bell Grosvenor, ki v uvodnem delu bralca seznanja z njegovo osebno zgodbo, izkušnjo iz počitnikovanja v severovzhodni Ameriki. Detajlno opiše svoje občutke, izkušnje in strahove z omenjenega potovanja. Sledi osrednji del, kjer se bralec informira o krajih, kjer lahko počitnikuje s svojo družino, ne glede na to, kaj ga zanima. Ponujeno mu je vse. V osrednjem delu besedilo bralca preseneti, saj mu v nakup ponudi novo izdajo knjige združenja National Geographic Society - Vacationland U.S.A.. Kar je bralec pred tem dojel kot le eno od reportaž objavljenih v reviji, dojame sedaj kot oglasno sporočilo, ki mu na posreden način poskuša prodati izdelek. Reportažo, če jo sploh še lahko imenujemo reportaža, avtor besedila zaključi podobno, kot jo je začel – z osebno izpovedjo odgovornega urednika revije Seymoura Fishbeina, ki je z otrokoma osvojil enega od ameriških vrhov in s tem presegel samega sebe ter ob tem združil družino ter medsebojno povezal generacije.

Fotografije v reportaži so posneli hišni fotografi National Geographica: James P. Blair, George Mobley, Dean Conger, Michael Ebersole, Dick Durance in Jerry Greenberg. Tipi fotografije, ki so zajeti v reportaži, so: *dokumentarna fotografija* – beleži pomembne zgodovinske dogodke in trenutke kot tudi prizore iz vsakdanjega življenja, *fotografija pokrajine/narave (landscape photography)* – beleži, prikaže kraje, naravo po svetu oz. človeške posege vanjo ter *portretna fotografija* – prikazuje posameznika oz. skupino ljudi, ki izražajo osebne značilnosti, stanje, razpoloženje; osrednji element je obraz oz. celotna oseba ter *podvodna fotografija* – posnetki živali rastlin, razbitin, predmetov pod vodno gladino. Vse fotografije so opremljene z besedilnimi podnapisi, ki niso sestavni del fotografije. Nekateri se nanašajo na posamezne dele osrednjega besedila, kjer besedilo o njih dejansko



govori, večina pa jih predstavlja dogajanje neodvisno od besedila reportaže. Podnapisi k fotografijam so obsežni in podajajo informacije o dogajanju na fotografijah.

Slika 5.5: Dopustovanje v Ameriki – družinska zabava in medsebojno povezovanje



Vir: Revija National Geographic (1970,737).

V besedilnem delu reportaže U. S. A. – dežela za dopustovanje (Bell Grosvenor in drugi 1970, 734–739), ki je dejansko dobro zrežirano oglasno besedilo, je mogoče zaznati osebni stil pisanja avtorja z minimalni elementi literarnega upovedovanja. Reportaža bralca predvsem informira, z osebnimi izpovedmi, avtor bralcu zagotavlja neposredno osebno izkušnjo, v besedilu pa zasledimo tudi neposredno nagovarjanje bralca, da naj do podobne izkušnje pride tudi sam. Osebni stil, posamezne elemente literarnega upovedovanja, ter detajlno opisovanje posameznih elementov zgodbe, lahko npr. najdemo:

- na str. 735-736 : «Z družino in prijatelji sem se odpravil na pot po z jadrnico Bela Meglica iz mesta Hudson. Odločili smo se raziskovati severovzhodno Ameriko po vodi. Jezero Champlain nam je ponudilo nenačrtovano avanturo: možnost da se priključimo skupini, ki je iskala potopljeno vojno ladjo s časa revolucije. Ampak sam nisem dober plavalec in nikoli nisem obvladal potapljanja. Vendar želja po novem je prevladala....» ;

- na str. 136:«Kaj pravite na to, da bi imeli krasno kabino ob divjem jezeru samo zase za nekaj dolarjev na dan?...., Si želite jahati s kavboji na ranču, kjer boste imeli svoj počitniški dom? Kaj pravite na raftanje v miljo globokem Grand Canyonu?«;
- na str. 738:«To vse delamo zato, da se srečamo z nevihto, ki je kot živo bitje z glasom in telesom ter nenavadno močno silo. Da se naučimo spoštovanja do drugih živih bitji, ki kampirajo zunaj poleti in pozimi brez kakršnihkoli pripomočkov za katere sam mislim, da jih v divjini potrebujem.«.

- **Ob Afganistanski meji uničeni od vojne (Denker in McCurry 1985, 772–797)**

Reportaža z naslovom Ob Afganistanski meji uničeni od vojne – Along Afghanistan's War-torn Frontier je napovedana na naslovni strani junijske številke revije National Geographic leta 1985 (673). To je reportaža, katere besedilo je napisala Debra Denker, avtor fotografije pa je znani fotograf revije National Geographic, Steve McCurry. Poleg naslova navedene reportaže naslovnica vsebuje še rumeni okvir, fotografijo, naslov revije - National Geographic ter naslove ostalih 4 reportaž: Veliko slano jezero – poplavljen puščava (Great Salt lake – the flooding desert), Ameriško-Mehiška meja : življenje na meji (U. S. – Mexican border:life on the line), Divje živali in rastline se ponovno vračajo na otok Javo (Java's wildlife returns) in Jasno nebo nad Caymanskimi otoki ( Fair skies fort he Cayman Islands). Reportaža je objavljena na 772. strani in ima 26 strani. Je četrta v nizu petih reportaž.

Prvo in drugo stran reportaže (772–773) zavzema dvostranska fotografija – Rane vojne (3/4 dvostranske strani), ki jo dopolnjuje naslov reportaže ter uvodni del besedila. Tudi na tretji in četrti strani ima glavno vlogo dvostranska fotografija – Afganistanski mudžahedini – sveti bojevniki (774–775) (2/3 strani), ki jo dopolnjuje besedilni del. Ta se nadaljuje tudi na strani 776, potem glavno nalogo sporočanja, na naslednjih treh straneh, ponovno prevzame fotografija: Porušena vas (777), Naključno postavljeni šotori v begunskem kampu (778–779), Hiše iz blata in slame rastejo tudi v begunskih kampih (779) in zemljevidu, ki prikazuje kraj dogajanja reportaže – Afganistansko pakistanska meja. Na strani 780 in 781 si vlogo izmenjujeta besedilni del ter fotografija (1/2 navedenega prostora): Deklica s sveže pečenim kruhom (780) in Druženje družine ob večerih (781). Sledita dve strani fotografij, ki jih spremljajo besedilni podnapisi: Trgovci s tepihi (782–783), V begunskem kampu možje barvajo in sušijo volno (782) in Tkanje preprog (783). Tudi nadaljnji dve strani reportaže sta determinirani s fotografijo (2/3 navedenega prostora): Prijateljstvo, ki ga poraja bolečina (784–785) (glej Sliko 5.6) in Afganistanska medicinska sestra v begunskem kampu oskrbuje starca (784), le manjši del prostora zavzema besedilo zgodbe. Prav enako se z razporeditvijo prostora med fotografijo in besedilom zgodi na strani 786 in 787. Tri fotografije: Sestreljeni ruski helikopter (786), Ruska vojaška dezerterja pomagata dobavljati orožje mudžahedinom (786) in Porušena vas Doubandi – delo sovjetskih helikopterjev (786–787), zavzemajo skoraj celotni dve strani reportaže, le slaba 1/4 je namenjena besedilu. Naslednji dve strani (788–789) bralca prevzameta z besedilom, dopolnjuje ga namreč le ena fotografija: Vaške punčke med poukom v enem od begunskih kampov (789) (1/2 strani). Zadnjemu delu reportaže bolj kot ne ponovno prevladuje fotografija: Večerna molitev mudžahedinskih invalidov (790–191), Žalujoča vdova v begunskem kampu (792–793), Prodajalna orožja v Pakistanu (794), Otroški vojaki med treningom (795), Otroci del vojske za osvoboditev Afganistana (795) in Taksi za mudžahedine (796–797). Od skupaj osmih strani (790–797) jih je kar šest namenjenih vizualni predstavitvi zaključnega dela zgodbe.

Slika 5.6: Prijateljstvo, ki ga poraja bolečina



Vir: Revija National Geographic (1985,784).

Besedilni del reportaže je napisala Debra Denker, ki v uvodnem delu bralcu predstavi mlado Afganistanko, ki pripravlja večerjo za svete bojavnike – mudžahedine in pripoveduje svojo življenjsko zgodbo, ki je že pet let povezana z vojno med Afganistanci in Sovjetsko zvezo. Preko ganljive osebne zgodbe avtorica bralca uvede v svet neprestanih konfliktov, vojnih napadov, strahu in negotovosti. V jedru zgodbe predstavi razloge za vojno, kdaj se je začela in med kom potekajo boji. Sledi opis njene poti po vaseh ob afganistanski meji, ki so po večini porušene in naseljene le z maloštevilnimi prebivalci, ki nudijo zatočišče in hrano svetim bojnikom – mudžahedinom. Avtorica obišče številne begunske kampe, kjer se srečuje s celotnimi begunskimi družinami, vdovami s številnimi otroki ter ranjenci, ki so preživeli napade Sovjetov, a postali za vedno označeni z vojno kot težki invalidi. Zaključek reportaže je opredeljen s predstavitvijo otroških vojakov, ki se urijo za prihajajoče spopade ter željo avtorice po hitrem in srečnem koncu vojne.

Fotografije v reportaži je posnel Stev McCurrija. Tipi fotografije, ki so zajeti v reportaži, so: *dokumentarna fotografija* – beleži pomembne zgodovinske dogodke in trenutke kot tudi prizore iz vsakdanjega življenja, *portretna fotografija* – prikazuje posameznika oz. skupino ljudi, ki izražajo osebne značilnosti, stanje, razpoloženje; osrednji element je obraz oz. celotna oseba ter *fotografija pokrajine/narave (landscape photography)* – beleži, prikaže kraje, naravo po svetu

oz. človeške posege vanjo. Posnete fotografije spremljajo besedilni podnapisi, ki so lahko neposredno vezani na določeno besedilo – stran v besedilu oz. predstavljajo samostojno enoto reportaže. Besedilni podnapisi niso del fotografije in opisujejo dogajanje na fotografiji. Zapisani so na način, da v krajši obliki povzemajo del osrednjega besedila oz. podajo neko novo dejstvo, ki v besedilu reportaže še ni bilo navedeno. Poleg fotografije je del reportaže tudi slika – zemljevid (področje, kjer se zgodba odvija), ki je prav tako kot fotografije opremljena z besedilnim podnapisom, ki pa je del slike, in igra enako vlogo kot pri fotografiji.

V besedilnem delu reportaže *Ob Afganistanski meji uničeni od vojne* (Denker in McCurry 1985, 772–797) je mogoče zaznati osebni stil pisanja avtorice z elementi literarnega upovedovanja, ki bralca informira, poučuje in ga postavlja neposredno v zgodbo s pomočjo številnih detajlnih opisov dogajanja ter njeno prisotnostjo na terenu. Osebni stil, elemente literarnega upovedovanja, ter detajlnega opisovanja posameznih elementov zgodbe, iz česar je mogoče razbrati, da je bil avtor besedila prisoten na kraju dogajanja, lahko npr. najdemo:

- na str. 772: »V temnem in sneženem decembru, nekje okoli pete obletnice Sovjetske invazije Afganistana, bo rodila svojega desetega otroka. Če bo otrok prišel v varnem objemu noči, bo rojen tu, v tej hišici iz zemlje, ki jo ogreva železna peč. Če pa bo otrok prišel na svet podnevi, bo verjetno rojen v enem od zaklonišč pod zemljo izven vasi. Njegovo rojstvo bo spremljalo bučanje vojaških letal in odmev bomb.«;
- na str. 776:« Kasneje mi Bahram Jan pove zgodbo o komandantu Mohammedu Naimu iz bližnje vasi Ali Khel, ki je bil pred tednom dni težko ranjen med tem, ko je vodil napad, ki je imel za izkupiček zajetje 50 vojakov uradne Afganistanske vojske. Naim pripada drugi politični struji vendar, kot pove Bahram Jan, ima vsakdo rad mladega junaka – legendo, ki se je začel boriti še predno mu je zrasla brada.«;
- na str. 785: »Peshawar, glavno mesto severno-zahodne province Pakistana, dom Pastunov oz. Pathanov, plemen, ki so poselila območje na obeh straneh Afganistansko – Pakistanske meje, ima dva obraza. Stari obraz mesta predstavlja eksotično stičišče, mesto v divjini tik pod vzhodnim Khyber Passa. Moderni obraz mesta pa odražajo hrup, onesnaženost in prenaseljenost. Po

nekaterih ocenah je mesto v petih letih, od začetka Sovjetske okupacije, podvojilo svojo velikost.«;

- na str. 788: » V Peshawaru je letos čutiti spremembo v zraku. Čutim, da bo prišlo do spremembe. Pakistan je nasičen z begunci in sočutje počasi izhlapeva v zrak.«.

- **Pirati z ladje Whydah (Webster in drugi 1999, 64–77)**

Reportaža z naslovom Pirati ladje Whydah - Pirates of The Whydah je napovedana na naslovni strani (1) majske številke revije National Geographic leta 1999. To je reportaža, katere besedilo je napisal Donovan Webster, avtorja fotografij pa sta Bill Curtsinger in Brian Skerry. Poleg naslova navedene reportaže naslovnica vsebuje še rumen okvir, fotografijo, naslov revije – National Geographic in naslove ostalih 5 reportaž z navedbo strani: Afriški divji psi (Africa's wild dogs), Kaspijsko morje (Caspian sea), Misurijska pokrajina (Missouri breaks), Mravlje in rastline (Ants and plants) in Rojstvo življenja (The rise of life on earth). Zadnja od navedenih reportaž je tudi naslovna, zato fotografija na naslovnici prikazuje igro dveh divjih psov (1). Reportaža je objavljena na 64. strani in ima 14 strani. Je tretja v nizu petih reportaž.

Prvo in drugo stran reportaže (64–65) zavzema slika starodavnega zemljevida iz 18. stoletja, kjer je z rdečim križcem označen kraj potopa piratske ladje, fotografija dela zvona ter naslov reportaže. Tudi tretja in četrta stran reportaže sta determinirani s fotografijo: Bronasti zvon (66), Potapljač na lovu za zakladi (66) (glej: Slika 5.7) ter Zaklad najdenih predmetov (67). Besedilni del sicer najdemo na tretji strani pričujoče zgodbe, vendar ta predstavlja le 1/2strani. Sledi zemljevid, ki prikazuje severno, centralno in južno Ameriko ter dve morski poti: prva pot prikazuje plovbo ladje s sužnji – Whydah, druga pa označuje piratske napade njihovega poveljnika Samuela Bellamija – Črni Sam (68). Na strani 69 je objavljena fotografija Piratske pištole s pripadajočimi naboji (1/3 strani), nato sledi besedilni del. V nadaljevanju reportaže sledi dvostranska barvna slika, ki prikazuje prevzem ladje Whydah s strani piratov ter dve barvni fotografiji: Piratska granata ter Usnjena denarnica za shranjevanje nabojev. Besedilni del se nadaljuje na 9. in 10 strani reportaže (72–73), ki ga dopolnjujejo tri fotografije: Skupina potapljačev in strokovnjakov, ki raziskujejo

razbitine ladje Whydah (72), Kositrna brizga počiva na dnu morja (73) in Arheologinja Cathrine Harker pregleduje najdene predmete. Sledi stran z besedilnim delom (74) v katerega je umeščena manjša fotografija: Žig ujet med kamenje na morskem dnu. Tako na 75. kot tudi na 76. strani najdemo le fotografije brez besedila, in sicer: Potop k razbitinam – niz treh fotografij (75) ter Piratski krožnik s priborom – niz dveh fotografij (76). Reportaža se zaključi z besedilnim delom (77) v katerega je umeščena fotografija najditelja potopljene piratske ladje Whydah, Barrija Clifforda.

Slika 5.7: Potapljač na lovu za zakladi s piratske ladje Whydah



Vir: Revija National Geographic (1999,66).

Besedilni del reportaže je napisal Donovan Webster, ki v uvodnem delu bralca postavi na območje raziskovanja razbitine piratske ladje Whydah ter mu predstavi glavnega protagonista reportaže – iskalca zakladov Barrija Clifforda. V osrednjem delu ga seznanjajo z zgodovinskimi dejstvi in legendami o slavnem piratu Bamuelu Bellamiju – Črnem Samu, ki je leta 1717 napadel ladjo Whydah. To je bila mogočna ladja, ki je v tistih časih množično trgovala s sužnji. V oddaljene kraje zahodne Afrike je prevažala blago, pijačo in hrano ter kot plačilo za navedene dobrine dobila sužnje, ki jih je nato prodala in za njih prejela velike vsote denarja. V trenutku, ko so jo zavzeli pirati, naj bi bilo na njej 180 vreč v zlatu in srebru. Bralec v osrednjem delu reportaže dobi tudi informacije o najdenih predmetih ter življenju piratov tistega časa. V zaključku avtor besedila poda poglede nekaterih strokovnjakov s področja arheologije in zgodovine na novodobne iskalce zakladov, ki naj ne bi uspeli s prodajo najdenih artefaktov, ampak s prodajo sanj.

Fotografije v reportaži je posnel Billa Curtsingerja in Briana Skerrija. Tipi fotografije, ki so zajeti v reportaži, so: *dokumentarna fotografija* – beleži pomembne zgodovinske dogodke in trenutke kot tudi prizore iz vsakdanjega življenja, *portretna fotografija* – prikazuje posameznika oz. skupino ljudi, ki izražajo osebne značilnosti, stanje, razpoloženje; osrednji element je obraz oz. celotna oseba, *studijska fotografija predmetov (still life photography)* - upodablja nežive predmete ali skupino predmetov, ki jih fotograf lahko postavi na določen način, v določeno kompozicijo ter podvodna fotografija ter *podvodna fotografija* – posnetki živali rastlin, razbitin, predmetov pod vodno gladino. Posnete fotografije spremljajo besedilni podnapisi, ki so lahko neposredno vezani na določeno besedilo – stran v besedilu oz. predstavljajo samostojno enoto reportaže. Besedilni podnapisi niso del fotografije in opisujejo dogajanje na fotografiji. Besedilni podnapisi so zapisani na način, da v krajši obliki povzemajo del osrednjega besedila oz. podajo neko novo dejstvo, ki v besedilu reportaže še ni bilo navedeno. Poleg fotografije so del reportaže tudi slike – zemljevid, risba, karta – ki so prav tako kot fotografije opremljene z besedilnimi podnapisi, ki igrajo enako vlogo kot pri fotografiji.

V besedilnem delu reportaže Pirati z ladje Whydah (Webster in drugi 1999, 64–77) je mogoče zaznati osebni stil pisanja avtorja z elementi literarnega upovedovanja - anekdote, ki bralca informira, poučuje, zabava in ga postavlja neposredno v središče zgodbe. Osebni stil, elemente literarnega upovedovanja, ter detajlnega opisovanja posameznih elementov zgodbe, iz česar je mogoče razbrati, da je bil avtor besedila prisoten na kraju dogajanja, lahko npr. najdemo:

- na str. 66 :«Samo lučaj stran od blede odprte obale Cape Coda, na mestu, ki je le za četrtno milje oddaljen od obale, se je poplava mehurčkov dvigala na površje kot steklo mirnega morja. Iz centra eksplozije mehurčkov je izbruhnil od glave do pete oblečen v neoprensko opremo 53 letni Barry Clifford, profesionalni iskalec zakladov.»;
- na str. 66: « »Prinesel sem še več zakladov«, pove. Iz okoli pasu zavezane mreže izleče plastično vrečko napolnjeno s peskom, v katerem odsevajo lise



zlatega prahu. » Zelo lepo«, reče Cathrine Harker, podvodna arheologinja iz Škotske. »Tam doli je cela reka zlatega prahu«, reče Clifford. »Izjemno fin prah. O ja....«;

- na str. 69: »V začetku aprila so se pirati odpravili severno po vzhodni obali ter med potjo ropali posamezna plovila. Njihova destinacija so bili Richmondski otoki na obali Maina, vendar jih je pot zanesla v Cape Code. Kot pravi legenda je Bellamy hotel obiskati svojo ljubico Mario Halletto v mestu Eastham na konici polotoka Cape Code.«;
  - str. 74: »Visok in suh, z neukrotljivimi črnimi lasmi ter zaliscami, Kenneth J. Kinkor spominja na Abea Lincolna, ki je postal pirat.«;
  - str. 74:« »Lastnik te pištole ni pripadal nobenemu narodu, naciji«, pove Kinkor. »Ti moški so se temu privilegiju odpovedali v trenutku, ko so postali pirati. Med njimi so bili Afriški sužnji, razseljeni angleški mornarji, Indijanci ter družbeni izobčenci iz Evrope in od drugod. Niso imeli skupnega jezika, niso delili iste religije. Bili so resnično deviantna skupina ljudi, ki jih je družil uporni duh.««.
- **Gorivo iz domačih polj: Nova ogljikova matematika (McKibben 2007, 32–37), Temna in svetla stran biogoriv (Bourne in Clark 2007, 38–59) in Točimo domačega! (Petejan in Breclj 2007, 60–65)**

Reportaže s skupnim naslovom Gorivo z domačih polj (glej Slika 5.8) so napovedane na naslovni strani oktobrske številke revije National Geographic Slovenija leta 2007 (2007e, 1). Gre za niz treh reportaž, ki so med seboj povezane s skupno temo – iskanje novih oblik goriva. Prvi dve reportaži: Nova ogljikova matematika (32–37), katere avtor je Bill McKibben, in Temna in svetla stran biogoriv (38–59), avtorjev Joela K. Bournea, jr. in Roberta Clarka, sta prevoda reportaž iz revije National Geographic – primarna, ameriška izdaja. Tretja v nizu pa je slovenska reportaža z naslovom: Točimo domačega!, avtorjev Saše Petejan in Bojana Breclja, ki jo je uredništvo slovenske izdaj revije National Geographic dodalo kot vsebino, ki pokriva slovensko stališče do novih, okoljsko prijaznejših goriv. Poleg naslova navedenih reportaže naslovnica vsebuje še rumeni okvir, fotografijo, naslov revije - National Geographic Slovenija ter naslove ostalih 4 reportaž: Lovci na zaklade str. (66), Kužne

živali (84), Petdeset let osvajanja vesolja (112) in Nevarne vode (132). Prva v sklopu naslovne reportaže: Nova ogljikova matematika je objavljena na 32. strani in ima 6 strani, druga z naslovom: Temna in svetla stran biogoriv je objavljena na 38. strani in ima 22 strani, zadnja, slovenska reportaža: Točimo domačega!, pa je objavljena na 60. strani in ima 6 strani.

Glede na to, da so pod skupnim naslovom: Gorivo iz domačih polj zajete tri reportaže, se bom na tem mestu odločila za natančnejšo vsebinsko analizo slovenske reportaže: Točimo domačega!, v nadaljevanju analize pa bom govorila tudi o drugih dveh. Prva stran (60) reportaže je namenjena besedilu, v katerem avtorica predstavi zelo osebno izkušnjo v zvezi z uporabo biogoriv. Sledi celostranska fotografija: Skladišče oljne ogrščice oljarne Biel v Brežicah (61). Na strani 62 in 63 si vlogo pripovedovalca izmenjujeta tako besedilo kot dve fotografiji: Proizvodnja biogoriv v Sloveniji in Evropski uniji je možna zaradi močnih kmetijskih subvencij (62) (1/3 strani) in Vzorci »ponesrečenega« biodizla pridelanega v zasebni garaži (63) (2/3 strani). V zaključku prispevka je bralcu predstavljena eno in pol stranska portretna fotografija:« Dr. Viktor Jejčič, predstojnik Oddelka za kmetijsko tehniko na Kmetijskem inštitutu Slovenije, je s sodelavci razvil mini steklenico ojla.« (64), besedilu pa je namenjena le polovica strani (65).

Slika 5.8: Gorivo iz domačih polj – naslov, ki združuje tri tematsko povezane reportaže



Vir: Revija National Geographic Slovenija (2007, 38–39).

Besedilni del prve reportaže: Nova ogljikova matematika (32–37) je napisal Bill Mckibben, ki preko statističnih podatkov in slikovnih prikazov bralcu predstavi stanje na področju onesnaženosti zraka nekoč in danes. Njegov prispevek predstavlja uvod v naslednjo reportažo: Temna in svetla stran biogoriv (38–59). Avtor besedila, Joel K Bourne, jr., v njej predstavi različna stališča strokovnjakov ter posameznikov, ki se po vsem svetu trudijo, zaradi dobička ali okoljske osveščenosti, da bi ugotovili, katere rastline, alge uporabiti v procesu pridelave biogoriv, ki bi rešila svetovni okoljski problem onesnaženosti zraka. Besedilni del slovenske reportaže: Točimo domačega! (60–65), je napisala Saša Petejan, ki se preko osebne zgodbe vključi v proučevanje in ugotavljanje razsežnosti uporabe biogoriv na slovenskem prostoru – kje smo in kam nas vodi pot.

Znotraj omenjenih treh reportaž je fotografija prisotna le v dveh, in sicer: Temna in svetla stran biogoriv (38–59), fotografa Roberta Clarka, ter Točimo domačega! (60–65), fotografa Bojana Fotografije. V prvi reportaži najdemo le eno fotografijo, ki nima nobene teže za članek, drugače pa se besedilo navezuje na sliko, ki predstavlja grafično predstavitev emisij CO<sup>2</sup> po svetu. Tipi fotografije, ki so zajeti v reportažah, so: *dokumentarna fotografija* – beleži pomembne zgodovinske dogodke in trenutke kot tudi prizore iz vsakdanjega življenja, *portretna fotografija* – prikazuje posameznika oz. skupino ljudi, ki izražajo osebne značilnosti, stanje, razpoloženje; osrednji element je obraz oz. celotna oseba, *studijska fotografija predmetov (still life photography)* - upodablja nežive predmete ali skupino predmetov, ki jih fotograf lahko postavi na določen način, v določeno kompozicijo ter *fotografija pokrajine/narave (landscape photography)* – beleži, prikaže kraje, naravo po svetu oz. človeške posege vanjo. Posnete fotografije spremljajo besedilni podnapisi, ki so neposredno vezani na določeno besedilo – stran v besedilu oz. predstavljajo samostojno enoto reportaže. Besedilni podnapisi v večini niso del fotografije in opisujejo dogajanje na fotografiji. Besedilni podnapisi so zapisani na način, da v krajši obliki povzemajo del osrednjega besedila oz. podajo neko novo dejstvo, ki v besedilu reportaže še ni bilo navedeno. Velik del fotografij v reportaži: Temna in svetla stran biogoriv (38–59) predstavlja rastline, iz katerih pridelujejo alternativne oblike goriva. Podnapisi k tem fotografijam so obširni saj prinašajo številne

informacije: kje se alternativno gorivo prideluje – lokacije po svetu, za kakšno gorivo gre, kateri so viri in kakšna je energijska bilanca.

V besedilnem delu reportaže, osredotočila se bom na slovensko reportažo Točimo domačega! (Petejan in Brecej 2007, 60–65), je mogoče zaznati osebni stil pisanja avtorice z elementi literarnega upovedovanja, ki bralca informira in poučuje. Osebni stil, elemente literarnega upovedovanja, ter detajlnega opisovanja posameznih elementov zgodbe, iz česar je mogoče razbrati, da je bil avtor besedila prisoten na kraju dogajanja, lahko npr. najdemo:

- na str. 60 :« Na bencinskem servisu na Dunajski cesti v ljubljanskih Črnučah vozniki niso ustavljali avtomobila samo na enem točilnem mestu. Pano ob njem je v zeleni in rumeni barvi oznanjal, da lahko tam v rezervoar natočim 100-odstotni biodizel. Navdušena sem bila, da bom, takoj, ko poravnam račun za gorivo, lahko brez slabe vesti pritiskala na plin in kopicila kilometre, saj moj avtomobil ne bo več pošast, ki onesnažuje ozračje in povzroča globalno segrevanje. Stegnila sem roko proti točilni cevi in brala: »Pozor pred točenjem goriva preverite pri svojem serviserju, ali je vaše vozilo prilagojeno za uporabo bio-dizla.« Navdušenje, da bom natočila rastlinsko gorivo, se je stopilo kot kocka ledu v vročem čaju.»;
- na str 60: «Zato sem težko razumela, da bi bilo točenje tega goriva na bencinskem servisu lahko tvegano za zdravje mojega jeklenega konjička.»;
- na str. 63: »»Kaj pa surovine?«, sem vprašala. »Surovinski tok je pri proizvodnji biodizla ključen,« je odgovoril prvi mož podjetja, ki preusmeri v oljarno Biel v Režicah skoraj dve tretjini semen, pridelanih na slovenskih poljih.»;
- na str. 65: »Vendar ima ta teorija vsaj eno pomanjkljivost: v Sloveniji kmetje porabijo približno trikrat več dizla na leto, kot bi bilo pridelali biodizla iz rastlin, vzgojenih na svojih poljih. In glede na svojo izkušnjo z avtom nisem prepričana, da bi bili pripravljeni predelati traktor tako, da bi lahko uporabljali biodizel, ali vložili v nakup novega.« .

- **Prvi predmeti (Turk in drugi 2015, 26–41)**

Reportaža z naslovom Prvi predmeti – prazgodovinski zakladi Narodnega muzeja Slovenije (Turk in drugi 2015, 26–41) je napovedana na naslovni strani (1) januarske številke slovenske izdaje revije National Geographic leta 2015. To je slovenska reportaža, katere besedilo sta pripravila dr. Peter Turk in dr. Boštjan Laharnar, avtor fotografij pa je Tomaž Lauko iz Narodnega muzeja Slovenije. Poleg naslova nosilne reportaže so na naslovnici navedeni še naslovi ostalih reportaž: Prvo leto življenja, Prvo mesto Afrike in Prvi Američani (1). Vse navedene reportaže so med seboj povezane z vodilno temo te izdaje – biti prvi. Čeprav so na naslovnici navede le štiri reportaže, pa revija vsebuje pet reportaž. Peta reportaža nosi naslov: Pogled z veselja (92), ki pa se na naslovnico verjetno ni uvrstila iz razloga, da odstopa od vodilne teme tega meseca. Naslovnica tega leta je opremljena z rumenim okvirjem, fotografijo, navedbo štirih reportaž, ki jih povezuje osnovna tema številke, ter naslov revije - National Geographic Slovenija. Reportaža je objavljena na 26. strani in ima 16 strani. Je prva v nizu petih reportaž.

Na prvi in drugi strani reportaže je objavljena otvoritvena dvostranska fotografija - Konjiček na kolesih iz Podzemlja, katere sestavni del je tudi naslov reportaže – Prvi predmeti; Prazgodovinski zakladi iz zbirke Narodnega muzeja Slovenije ter podnapis k fotografiji. Sledi stran z besedilnim delom (28), v katerem je podan uvod v reportažo ter navedba avtorjev. Sledi objava 4 strani fotografij, na katerih so prikazani predmeti iz različnih obdobjev človekove preteklosti: Vaška situla iz Vač (29), Obroček s človeško figuro iz Šmarjete (30), Kipec bojevnika z Vač (31) in Harpune iz reke Ljubljanice (32). Na osmi strani reportaže (33) ponovno najdemo besedilni del zgodbe, prav tako pa tudi manjšo barvno fotografijo – Koščena piščal iz jame Divje babe (1/3 strani). Ponovno sledi niz barvnih fotografij, med katerimi je prva dvostranska: Zlati nakit Halšatske kneginje iz Stične in zlati našitek dostojanstvenice z Bleda (34–35) ter Ogrlica iz velikih jantarnih jagod (36) in Glineni trinožnik iz Kranja (37). Sledi zadnja stran z besedilnim delom reportaže (38), katere sestavni del je tudi grafično povečano besedilo, ki pritegne bralčevo oko in mu poda iz besedila iztrgan stavek s pomembno informacijo o eni izmed najdb: »Prva med prvimi – najstarejša

do zdaj znana piščal na svetu, je piščal iz Divjih bab.« (38). Reportaža se zaključi s tremi stranmi fotografije: Železni nakit iz začetka železne dobe (39), Bronasta čelada iz Vač (39), Meč iz Jabelj (40) in Dvodelni bronasti oklep iz Stične (41). Vse fotografije so opremljene z besedilnimi podnapisi, ki so sestavni del fotografije. Nanašajo se na posamezne dele besedila, vendar niso opremljene s številko strani, kjer besedilo o njih dejansko govori. Podnapisi k fotografiji so kratki in po večini povzemajo zgolj osnovni podatek o nazivu, starosti in kraju najdbe posameznega predmeta.

Besedilni del reportaže sta napisala dr. Peter Turk in dr. Boštjan Laharnar, ki v uvodnem delu bralcu predstavi slovenski prostor kot stičišče sredozemskega, dinarskega, panonskega in alpskega sveta, ki določajo raznolikost njenih pokrajin. Umeščenost na to stičišče različnih svetov, daje našemu prostoru tudi izjemno pestro kulturno raznolikost. V nadaljevanju sledi navajanje in predstavljanje posameznih predmetov iz Narodnega muzeja Slovenije; kje so jih našli, čemu so služili. Nekega jasnega prehoda med jedrom reportaže in zaključkom ni mogoče zaznati. Reportaža se namreč konča z opisovanjem enega od zgodovinskih predmetov.

Fotografije v reportaži je posnel Tomaž Lauk iz Narodnega muzeja Slovenije (glej: Slika 5.9). V reportaži se lahko srečamo le z enim tipom fotografije in to je studijsko fotografijo predmetov (still life photography), za katero je značilno, da upodablja nežive predmete ali skupino predmetov, ki jih fotograf lahko postavi na določen način, v določeno kompozicijo. Posnete fotografije spremljajo besedilni podnapisi, ki so neposredno vezani na določeno besedilo – stran v besedilu. Besedilni podnapisi so del fotografije in opisujejo predmet na sliki. Besedilni podnapisi so zapisani na način, da v krajši obliki povzemajo del besedila oz. podajo neko novo dejstvo, ki v besedilu reportaže še ni bilo navedeno.

Slika 5.9: Zakladi Narodnega muzeja Slovenije



Vir: Revija National Geographic Slovenija (1) (2015, 30–31).

V besedilnem delu reportaže Prvi predmeti (Turk in drugi 2015, 26–41) je v izrazito majhni meri prisoten osebni stil avtorja z elementi literarnega upovedovanja. Omenjene elemente najdemo le v začetku uvoda npr.: »Poskusimo se torej preseliti v to davno preteklost. Kako naj si predstavljamo oddaljenost tisočletja in desetisočletja trajajočih prazgodovinskih obdobji? Dobro ponazorilo je primerjava: letos mineva že sto let od začetka 1. svetovne vojne – časa, ki ga še zaobjamemo z zgodbami iz družinskih izročil – čas, ki je minil od začetka gradnje rimske Emone, katerega 2000. obletnico prav tako praznujemo letos, pa je 20-krat daljše obdobje. Gre torej za čas, ki se brez dvoma izmikata človekovi neposredni izkušnji.« (28). Besedilo sicer bralca informira, poučuje, zelo malo pa je elementov, ki se spogledujejo z literarnim upovedovanjem. Besedilo je suhoparno, saj se čez celotno besedilo zgolj nizajo dejstva kot v brošuri zgodovinskega muzeja. Zgodba bralca sicer informira, težko pa bi rekli, da vsebuje elemente, ki bi ga fascinirali. V tej reportaži težko govorimo o neki zgodbi, ki bi bila povezana s predstavljenimi predmeti. Edina povezava med njimi je ta, da so jih našli na področju Slovenije in da se nahajajo v Narodnem muzeju Slovenije. Reportaža bi o tako pomembni vsebini morala vsebovati anekdote, mnenja posameznih strokovnjakov ter osebni odnos pripovedovalca do vsebine. Na zanimiv način bi morala podati informacije o tem: Kako so našli posamezne predmete? Kaj je bilo pri tem zanimivega? Kaj to pomeni za nadaljnja raziskovanja.

Reportaže revije National Geographic, ki sem jih analizirala, odražajo značilnosti reportaže v teoriji in hkrati prikazujejo stil reportaže, značilne za omenjeno revijo. Ne

glede na obdobje, v katerem je bilo besedilo napisano, lahko vidimo, da so teme raznovrstne – takšne, ki prikazujejo konfliktno situacijo na bojišču ali iskanju novodobnih biogoriv ali zgolj ponujajo vpogled v določeno okolje in njegove prebivalce. Ne glede na temo, ki jo pokriva reportaža, sta v njej prisotna dva bistvena elementa: besedilo in fotografija, ki se komplementarno dopolnjujeta.



## 6 ZAKLJUČEK

Revija National Geographic že od samih začetkov v svojih reportažah združuje teme, ki se nanašajo na vsa področja človekovega življenja. Prav to dejstvo potrjujejo tudi izbrane reportaže, ki sem jih analizirala skozi obdobje zadnji 70 let. To so zgodbe, ki se dotikajo vojne, zgodovine, arheologije, družbenih sprememb, itd. in se ne glede na časovno obdobje izhajanja vedno znova pojavijo, sicer v predrugačeni obliki, a s podobno tematsko usmerjenostjo – odvisno od aktualnih dogodkov. Reportaže v reviji skozi obdobja večinoma ohranjajo svojo strukturo, dolžino, razmerje med besedilom in fotografijo, spreminja pa se odnos avtorja do teme, ki jo upoveduje. Če je v preteklosti navajal dejstva, opisoval razmere in bralcu približal nek problem, danes za ta problem išče tudi rešitev.

Če sem se na začetku pisanja diplomskega dela spraševala, ali lahko zgodbe, objavljene v reviji National Geographic, uvrstimo v reportažno vrsto, lahko po opravljeni analizi temu z gotovostjo pritrdim – čeprav med njimi najdemo tudi kakšno izjemo. Izviren stil pisanja, uporaba zaznamovanih jezikovnih sredstev, zapletena struktura in tridelna shema potrjujejo dejstvo, da lahko govorimo o reportažni vrsti, da pa se avtorji odločajo za različne reportažne žanre, kot jih definira Koširjeva (1988): klasične reportaže, reporterske zgodbe in potopise. V revijah lahko najdemo tako nevtralna besedila kot tudi tista, kjer je mogoče zaznati veliko prisotnost avtorja v besedilih. Če pogledamo na reportaže v reviji National Geographic z vidika definicije Milosavljeviča (2003), ki pravi, da se je prehod med nevtralnimi besedili - reportažna vrsta in besedili, v katerih je zaznati izrazito prisotnost avtorja - portretna vrsta - zabrisal, potem lahko reportaže v reviji označimo tudi kot novinarske zgodbe.

Reportaža v reviji National Geographic se skozi leta ni dosti spreminjala. Največji spremembi, ki sta se jo dotaknili, sta vezani na razvoj tehnologije tako v tisku kot na področju fotografije. Hitrejši, kakovostnejši barvni tisk in razvoj črno-bele in nato barvne fotografije, sta determinirala podobo revije, kot jo poznamo še danes. Revija bralcu vsak mesec prinese pet do šest reportaž (odvisno od dolžine reportaž), od katerih je ena naslovna. Osrednja reportaža je s pomočjo fotografije napovedana na

naslovnici in ima nalogo, da pritegne bralca in mu na hiter način pokaže del vsebine revije. Prisotnost fotografije na naslovnici je tako konstanta že vse od leta 1959. Prav tako je že ves čas sestavni del naslovnice tudi ime revije: National Geographic. Skozi analizo revij in reportaž sem ugotovila tudi, da se skozi celotno obdobje ni spremenil njen format, kar nekaj pa je bilo oblikovalski sprememb, povezanih z notranjostjo revije. Te sledijo trendom na področju oblikovanja revij, ki dandanes odražajo preprostost izgleda, oblikovalski minimalizem, velike in atraktivne naslove, itd.

Pri analizi reportaž sem se osredotočila na tiste, ki so se pojavile na naslovnici revije. Da reportaža, s pomočjo fotografske podobe, pride na naslovnico revije, pomeni, da je urednik zgodbo prepoznal kot najbolj pomembno med reportažami, tako z vidika besedila kot fotografije. Pozicija tovrstnih reportaž ni vnaprej določena – lahko se pojavi kot prva med reportažami ali pa svoje mesto najde nekje v sredini revije. Navadno so vodilne reportaže daljše, nekatere imajo tudi preko 40 strani. Pri nekaterih sta pisec besedila in avtor fotografije ena in ista oseba, v zadnjem obdobju pa si avtorstvo delita avtor besedila in avtor fotografije – lahko jih je tudi več.

Vsebinsko posamezne reportaže lahko razdelimo na dva segmenta, in sicer: besedilni in fotografski. Avtorji besedila pri reviji National Geographic navadno niso le novinarji, ampak imajo posamezna specifična znanja z določenega področja oziroma imajo celo strokovna znanja, ki jim pomagajo pri vpogledu v dogodek, o katerem bodo nato pisali. Besedilo ni napisano v strokovnem jeziku, kar pomeni, da je dosegljivo vsakemu bralcu. Koliko časa je pisec namenil zbiranju informacij, podatkov in dokazov, preden je reportaža prišla do naslovnika, navadno ne zve. Dejstvo pa je, da je Združenje National Geographic Society eno redkih, ki avtorje zgodb, tako v preteklosti kot tudi danes, pošilja povsod po svetu, kjer imajo priložnost in možnost priti do relevantnih informacij in dogajanje spremljati na lastne oči. Tovrstne odprave so za Združenje neke vrste stalnica in lahko trajajo tudi po več mesecev. Nekateri avtorji pa reportaže pišejo tudi po več let. Številni so tisti, ki v določenih okoliščinah prepoznajo zgodbo, jo oblikujejo ter šele nato svoj prispevek predstavijo vodstvu revije, ki se odloči, kako, če sploh, naprej.

Besedilni del reportaže je celota zase in bi zgodbo v celoti lahko prikazal brez prisotnosti fotografij. Besedilo namreč prinaša vse informacije, podaja natančne opise krajev, postopkov in ljudi. Iz besedila je mogoče razbrati izraz na obrazu glavnega akterja reportaže, precizno so lahko opisani njihovi občutki in vedenja. A kot pravijo, fotografija lahko pove več kot tisoč besed. Dovolj je en pogled, da nas fascinira in pritegne, da si določeno reportažo pogledamo od bliže, da spoznamo podrobnosti in dobimo informacije o vsebini kot celoti. To je namreč pomemben vidik gledanja fotografije, saj nam določena fotografska podoba ne poda dovolj informacij oziroma bi jo lahko celo napačno dojeli ali interpretirali. Pomembno je, da fotografsko podobo beremo na način, pri katerem se zavedamo, da podoba ni neposredni zrcalni prikaz stvarnosti, ampak izraža naš odnos do te stvarnosti in predvsem avtorjev odnos do stvarnosti in videnja sveta. Posamezna fotografija nosi v sebi določeno sporočilo, ki odraža čas (kulturni, politični, družbeno vrednostni sistem), v katerem je nastala. Pri branju – gledanju fotografije - se mora posameznik zavedati, da je fotograf sprožil sprožilec svojega fotoaparata v trenutku, ki se je njemu zdel relevanten, pomemben in da fotografija ni odsev dejanskega stanja, ampak le način prikaza, ki ga moramo znati razumeti.

Fotografija je v reviji National Geographic prisotna skoraj od samega začetka izhajanja. Črno-bele fotografije, ki so velikokrat prikazovale pripadnike posameznih narodov in kultur na statičen in nenaraven način, so zamenjale barvne fotografije, ki poskušajo prikazati naravno, nemoteno stanje določenega dogodka oziroma človeka. Fotografije, v primerjavi z besedilnim delom, v reportажah revije National Geographica nosijo pomembno vlogo. Večina zgodb je opremljena s številnimi tipi fotografije (*dokumentarna fotografija* – beleži pomembne zgodovinske dogodke in trenutke kot tudi prizore iz vsakdanjega življenja, *portretna fotografija* – prikazuje posameznika oz. skupino ljudi, ki izražajo osebne značilnosti, stanje, razpoloženje; osrednji element je obraz oz. celotna oseba, *studijska fotografija predmetov (still life photography)* - upodablja nežive predmete ali skupino predmetov, ki jih fotograf lahko postavi na določen način, v določeno kompozicijo ter *fotografija pokrajine/narave (landscape photography)* – beleži, prikaže kraje, naravo po svetu oz. človeške posege vanjo), ki velikokrat zavzamejo tudi do 2/3 celotne reportaže. Če sem v prejšnjem odstavku trdila, da bi lahko reportažo predstavili

samostojno, brez fotografije, potem lahko enako trdim tudi za fotografijo, a vendar z enim zadržkom – fotografija mora biti opremljena z besedilnim podnapisom. Pri analizi reportaž sem se večkrat sprehodila čez posamezno reportažo, da bi ugotovila, katere podatke in koliko le-teh lahko pridobim iz skupka fotografskih podob. Lahko rečem, da so fotografije odlične za prikaz dogajanja in stanja, človeških tegob in nesreč, a če jih ne podnaslovimo, ne vemo, kaj nam je avtor želel povedati, niti ne vemo, v kakšnem kontekstu naj fotografijo beremo. Fotografije skupaj z podnapisi, krajšimi ali daljšimi, pa po mojem prepričanju lahko predstavljajo samostojno enoto reportaže. Navadno sporočajo vsebino iz besedilnega dela reportaže na drugačen, krajši način, nemalokrat pa podajo čisto novo informacijo, nov vidik zgodbe. Ker pa reportaže v reviji National Geographic vključujejo tako besedilo kot fotografijo, pa tudi slike, lahko rečem, da je uspeh teh reportaž zagotovljen s simbiozo obeh.

V okviru analize reportaž sem se dotaknila tudi nekaterih slovenskih reportaž, objavljenih v reviji National Geographic Slovenija. Slovenska izdaja revije je tako imenovana lokalna izdaja, ki objavlja prevode posameznih člankov v izvorniku; ni pogojeno, da se vsi članki posamezne izdaje v izvorniku najdejo tudi v isti številki lokalne izdaje. Od samega začetka izhajanja, v letu 2006, je v vsako številko vključen prispevek slovenskega avtorja, ki je povezan z našo državo, in sicer v različnih oblikah: reportaža - po dolžini enakovredna reportaži v izvorniku, krajše reportaže - v rubriki »Kratke domače«, podaljšane rubrike – Fotografov dnevnik ... Slovenski prispevki – reportaže so največkrat samostojne enote, na posamezno reportažo, iz izvorne ameriške revije, pa so vezani v primeru, če želi uredništvo slovenske izdaje revije določeno temo prikazati tudi z vidika našega prostora – v sklopu reportaž pod skupnim naslovom: Gorivo z domačega pola, ki sem jih analizirala, je tak primer slovenska reportaža z naslovom: Točimo domačega! (Petejan in Breclj 2007, 60–66). Reportaže slovenskih avtorjev so navadno objavljene na koncu revije. V primeru, da je fotografija iz reportaže objavljena na naslovnici, postane reportaža naslovna reportaža in je v reviji tudi drugače pozicionirana. Tak primer reportaže sem predstavila tudi znotraj analize, in sicer gre za prispevek slovenskih avtorjev z naslovom: Prvi predmeti – prazgodovinski zakladi Narodnega muzeja Slovenije (Turk in drugi 2015 (1), 26–41). V tem primeru gre za naslovno reportažo, ki je objavljena kot prva v sklopu petih reportaž januarske številke leta 2015. Primeri, ko je slovenska reportaža naslovna, so redki, v letu 2015 sta bili dve takšni objavi.

Reportaže v reviji National Geographic odražajo konstantno željo vodilnih v Združenju National Geographic Society po kvalitetni, natančni in dosledni predstavitvi določene vsebine, že od samega začetka izhajanja revije. Predstavljene vsebine zagotavljajo preverljivost, bralec se tako lahko zanese na navedbe in podane informacije. In prav to so atributi, s pomočjo katerih gradi svojo preteklost in tudi prihodnost revija National Geographic, ki jo bere in gleda že preko 40 milijonov bralcev po vsem svetu.

## 7 LITERATURA

1. Alexander, Caroline in Ken Geiger. 2008. *Skrivnostni Stonehenge*. National Geographic Slovenija (6): 36–57.
2. Aristotel. 1982. *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
3. Ballard, Robert D. in Jean-Louis Michel. 1985. How we found Titanic. *National Geographic Magazine* (6): 696–719.
4. Barthes, Roland. 2004. *Camera lucida: Zapiski o fotografiji*. Ljubljana: Studia humanitatis.
5. Bate, David. 2012. *Fotografija – ključni koncepti*. Ljubljana: Membrana (ZSKZ) in Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta.
6. Bell, Allan. 1991. *The Language of News Media*. Oxford: Blackwell.
7. Becker, Karin E.. 1992. *Photojournalism and the Tabloid Press v Journalism and Popular Culture*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage.
8. Bell, Melville Bell. 1970. Vacationland U. S.A.. *National Geographic Magazine* (5): 398–435.
9. Bendavid-Val, Leah, ur. 1994. *National Geographic: The Photographs*. Washington: National Geographic Society.
10. ---1999. *National Geographic Photographs: The Milestones*. Washington: National Geographic Society.

11. --- 2003. *Skozi objektiv: najboljše fotografije National Geographica*. Ljubljana: Založba Rokus.
12. --- 2004. *Obrazi*. Ljubljana: Darila Rokus.
13. Bourne, Jr., Joel K. in Robert Clark. 2007. Temna in svetla stran biogoriv. *National Geographic Slovenija* (10): 38–59.
14. Bowles, Dorothy A., Diane L Borden in William Rivers. 1993. *Creative editing for print media*. Belmont California: Wadsworth Publishing Company.
15. Bronx Documentary Center. 2016. *National Geographic*. Dostopno prek: <http://www.alteredimagesbdc.org/national-geographic> (5. januar 2016).
16. Burian, Peter K. in Robert Caputo. 1999. *National Geographic Photography Field Guide: secrets to making great pictures*. Washington: National Geographic Society.
17. Burns, Lynette Sheridan. 2003. *Understanding Journalism*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage.
18. Calder, Julian in John Garrett. 1999. *The 35mm photographer's handbook*. London: Pan Books.
19. Clarke, Graham. 1997. *Oxford History of Art: The Photograph*. United States: Oxford University press Inc., New York.
20. Cowen, Ron. 2003. Galaxy hunters. *National Geographic Magazine* (2): 2–29.

21. Čič, Tina. 2000. *Funkcije fotografije v časopisu – diplomsko delo*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
22. Denker, Debra in Steve McCurry. 1985. Along Afghanistan's War - torn Frontier. *National Geographic Magazine* (6): 772–797.
23. Douthitt, Bill. 2006. Potovanje na Saturn. *National Geographic Slovenija* (8): 42–61.
24. Đurić, Dušan. 1986. *Novinarska delavnica*. Ljubljana: Delavska enotnost.
25. Erjavec, Karmen. 1997. *Change and Continuity of the Press System in Slovenia – dizertacija*. Austria: Univesity of Salzburg.
26. Erjavec, Karmen in Melita Poler Kovačič. 2007. *Kritična diskurzivna analiza novinarskih prispevkov*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
27. Fay, J. Michael in Michael Nichols. 2007. Vojna za slonovino. *National Geographic Slovenija* (3): 34–67.
28. Ferguson, Donald L. in Jim Patten. 1993. *Journalism Today!*. U. S. A.: NTC Publishing Group
29. Flusser, Vilem. 2010. *K filozofiji fotografije*. Ljubljana: ZSKZ in Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta.
30. Franklin, Bob. 2005. *Key concepts in journalism studies*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage.
31. Frost, Chris. 2002. *Reporting for journalists*. London, New York: Routledge.



32. Garcia, Mario R.. 1987. *Contemporary newspaper design*. U. S. A.: Prentice Hall.
33. Govignon, Brigitte ur.. 2004. *The Abrams Encyclopedia of Photography*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, New York.
34. Gugliotta, Guy, Vania Zouravliov, Kenneth Garrett in Simon Norfolk. 2007. Skrivnosti Majev. *National Geographic Slovenija* (8): 40–79.
35. Harris, Montgomery Geoffrey in David Spark,. 2001. *Practical Newspaper Reporting*. Oxford: Fosal.
36. Hedgecoe, John. 2003. *The new manual of photography*. London: Dorling Kindersley Limited.
37. Hicks, Roger W.. 1987. *Advanced portrait photography*. Dorset: Blandford Press.
38. Hodgson, F. W.. 1993. *A handbook of modern newspaper editing and production*. Oxford: Focal Press.
39. Hurlburt, Allen. 1971. *Publication design: a guide to page layout, typography, format and style*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.
40. Itule, Bruce D. in Douglas A. Anderson. 1994. *News Writing and Reporting for Today's Media – Third edition*. U.S.A.: McGraw – Hill.
41. Jesenšek, Maša. 2007. *Aktualno dogajanje v reportažnih žanrih v slovenskih časnikih – diplomsko delo*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

42. Joubert, Derek in Beverly Joubert. 2006. Ubijalsko krdelo. *National Geographic Slovenija* (5): 136–149.
43. Kaufmann, Carol in Arne Hodalič. 2007. Skrivnostna Ljubljana. *National Geographic Slovenija* (1): 44–51.
44. Kennedy, George, Daryl R. Moen in Don Ranly. 1993. *Beyond the inverted pyramid – effective writing for newspapers, magazines and specialized publications*. New York: St. Martin's Press.
45. Klesius, Michael in Joe McNally. 2003. Wings of Change. *National Geographic Magazine* (12): 2–33.
46. Korošec, Tomo. 1998. *Stilistika slovenskega poročevalstva*. Ljubljana: Kmečki glas.
47. Košir, Manca. 1988. *Nastavki za teorijo novinarskih vrst*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
48. Krause Thomas, Lisa. 2003. *High Adventure: the Story of the National Geographic Society*. Washington: National Geographic Society.
49. Krese, Meta in Arne Hodalič. 2007. Podvodni zakladi Slovenije. *National Geographic Slovenija* (1): 34–43.
50. Lange, Karen E. in Robert Clark. 2007. Zgodbe z barja. *National Geographic Slovenija* (9): 94-107.
51. MacLeish, Kenneth in Winfield Parks. 1968. The Highlands, Stronghold of Scottish Gaeldom. *National Geographic Magazine* 3 št. izdaje: 398–435.

52. Massachusetts Institute of Technology. 2016. *Ethics in photojournalism*. Dostopno prek: <http://web.mit.edu/drb/Public/PhotoThesis/> (5. januar 2016).
53. McKay, Jenny. 2000. *The magazines handbook*. London: Routledge – an imprint of The Taylor & Francis Group.
54. McKibben, Bill. 2007. *Nova ogljikova matematika*. *National Geographic Slovenija* (10): 32–37.
55. McNair, Brian. 1998. *The Sociology of Journalism*. London: Arnold.
56. Meller, Harald in Kenneth Garret. 2004. Star Search. *National Geographic Magazine* (1): 76–87.
57. Merjak Zdovc, Sonja. 2008. *Literarno novinarstvo – Pojav in raba nove novinarske vrste v ZDA in Sloveniji*. Ljubljana: Modrijan založba d. o. o..
58. Milosavljevič, Marko. 2003. *Novinarska zgodba*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
59. Montaigne, Fen, Randy Olson, Brian Skerry, Kennedy Warne, Chris Carroll, Joachim Ladefoged, Saša Petejan, Andrej Crček in Arne Hodalič. Svetovna kriza ribištva. *National Geographic Slovenija* (4): 32–109.
60. Morel, Virginia in Vincent J. Musi. 2008. Živalski um. *National Geographic Slovenija* 3. št. izdaje: 38–63.
61. National Geographic Slovenija. 2006a. *National Geographic*. Dostopno prek: <http://www.nationalgeographic.si/index.php?i=39> (3. februar 2006).

62. National Geographic Slovenija. 2006b. *National Geographic* Dostopno prek: <http://www.nationalgeographic.si/index.php?i=26> (3. februar 2006).
63. National Geographic Slovenija. 2006c. *National Geographic* Dostopno prek: <http://www.nationalgeographic.si/index.php?i=27> (3. februar 2006).
64. National Geographic Society. 1952. *National Geographic Magazine* (2).
65. --- 1968. *National Geographic Magazine* (3).
66. --- 1970. *National Geographic Magazine* (5).
67. --- 1982. *National Geographic Magazine* (2).
68. --- 1985. *National Geographic Magazine* (6).
69. --- 1999. *National Geographic Magazine* (5).
70. National Geographic Society – Založba Rokus Klett, d. o. o.. *National Geographic Slovenija* 4. št. izdaje.
71. Nelson, Roy Paul. 1991. *Publication design*. Dubuque:Wm. C. Brown Publishers.
72. Petejan, Saša in Bojan Breclj. 2007. Točimo domačega!. *National Geographic Slovenija* (10): 60–65.
73. Poler, Melita. 1997. *Novinarska etika*. Ljubljana: Magnolija.

74. Pringle, Heather in Robert Clark. 2011. Veličastni Inki. *National Geographic Slovenija* (4): 34–59.
75. Richardson, John E. 2007. *Analysing newspapers – an approach from critical discourse analysis*. New York: Palgrave Macmillan.
76. Sontag, Susan. 2001. *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.
77. Šašek Kocbek, Nina. 2006. *Potopisna reportaža in potopisni prispevki v Delovi prilogi Trip – diplomsko delo*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
78. Šurc, Matej. 1989. *Reportažni žanri v slovenskem dnevniku Delo – diplomsko delo*. Ljubljana: Fakulteta za sociologijo, politične vede in novinarstvo.
79. The Poynter Institute. 2015-. *Eye track*. Dostopno prek: <http://www.poynter.org/extra/Eyetrack/note.html> (20 oktober 2015).
80. Turk, dr. Peter, dr. Boštjan Laharnar in Tomaž Lauko. 2015. Prvi predmeti. *National Geographic Slovenija* (1): 26–41.
81. Updike, John. 2008. Pogled na Mars. *National Geographic Slovenija* (12): 88–103.
82. Vesilind, Prit J. in Cotton Coulson. 1982. Two Berlins – A Generation Apart. *National Geographic Magazine* (1): 25–1.
83. Webster, Donovan, Bill Curtsinger in Brian Skerry. 1999. Pirates of the Whydah. *National Geographic Magazine* (5): 64–77.

84. Weir, Thomas in Douglas Scott. 1952. High Adventure in the Himalayas. *The National Geographic Magazine* (2): 193–234.
  
85. Wolfe, Tom. 1973. *The New Journalism*. New York: Harpen.