

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

JERNEJA GRMADNIK

LITERARNO NOVINARSTVO NA RADIU

Diplomsko delo

Ljubljana 2008

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

JERNEJA GRMADNIK

Mentorica: asist. dr. Sonja Merljak Zdovc

LITERARNO NOVINARSTVO NA RADIU

Diplomsko delo

Ljubljana 2008

ISKRENA HVALA

mami, očetu, noni in nonotu ter ostalim članom moje velike družine za potrpljenje, ljubezen in podporo;

mentorici, da me je popeljala v svet literarnega novinarstva in me s strokovnimi nasveti usmerjala pri pisanju diplomskega dela;

prijateljem in prijateljicam, ki so mi v temnih trenutkih pomagali ohranjati svetle misli;

Ivi, ki je prijazno odgovarjala na tisoč in eno vprašanje o ustrezni obliki diplome

ter vsem ostalim, ki so mi na kakršenkoli način priskočili na pomoč.

LITERARNO NOVINARSTVO NA RADIU

Literarno novinarstvo se od tradicionalnega novinarskega pisanja razlikuje v tem, da je v njem poleg informativne funkcije, značilne za novinarstvo, izražena tudi estetska funkcija, značilna za leposlovje. Literarno novinarstvo se pojavlja predvsem v tiskanih medijih, a tudi radio s svojo zvočno podobo nudi številne možnosti za kreativno uporabo literarnovinarskih tehnik. Te se na radiu najbolje odražajo v žanrih radijske reportažne vrste. V diplomski nalogi smo tako poskusili združiti oba pojma – literarno novinarstvo in radio. Ta je v močni konkurenci z drugimi elektronskimi mediji pred novimi izzivi, kako pritegniti in obdržati poslušalce. Prav forma literarnovinarske reportaže kot primer literarnega novinarstva na radiu (za zgled smo vzeli ameriško radijsko oddajo *This American Life*) je dober primer kvalitetnih in kreativnih radijskih izdelkov. Primerjava omenjene oddaje z osrednjo reportažno oddajo *Nedeljska reportaža* na Radiu Slovenija je pokazala, da literarnega novinarstva v slovenskem radijskem prostoru še ni in da imajo radijski novinarji še veliko neizkoriščenih možnosti za kreativno ustvarjanje.

Ključne besede: literarno novinarstvo, radio, radijska reportaža, oddaja *This American Life*, oddaja *Nedeljska reportaža*.

LITERARY JOURNALISM ON RADIO

Literary journalism on radio is a specific form of journalistic writing in which the informative function, typical of journalism, is combined with the aesthetic function, typical for literature. Literary journalism can be found mostly in print media (newspapers and magazines), however, radio with its audiophonic characteristic also offers a great possibility for creative use of literary techniques. These are best reflected in radio feature stories. This thesis thus concentrates on both concepts: literary journalism and radio. In strong competition with other electronic media, radio is faced with the challenge how to attract and keep its audience. Literary journalism on radio is an excellent case of how good and attractive radio pieces can be. As an example, we have analyzed *This American Life* radio show and compared it with feature stories in *Nedeljska reportaža*, broadcasted on Radio Slovenia. The comparison has shown that the concept of radio literary journalism is yet unknown in Slovene radio sphere and that radio journalists still have a lot of opportunities for creative growth.

Key words: literary journalism, radio, radio feature story, radio show *This American Life*, *Nedeljska reportaža*.

KAZALO

1. UVOD	8
2. LITERARNO NOVINARSTVO.....	11
2.1 RAZVOJ LITERARNEGA NOVINARSTVA.....	13
2.2 ZNAČILNOSTI LITERARNEGA NOVINARSTVA.....	15
2.2.1 NOVINARSKI DISKURZ.....	16
2.2.1.1 RESNICA IN RESNIČNOST	17
2.2.1.2 NORMA OBJEKTIVNOSTI	18
2.2.2 UMETNIŠKI (LITERARNI) DISKURZ.....	20
2.2.2.1 NARACIJA in NARATIVNE TEHNIKE	21
2.3 TEME LITERARNEGA NOVINARSTVA	23
2.4 ŽANRI, VRSTE, ZVRSTI	25
2.4.1. REPORTAŽNA VRSTA (Manca Košir).....	26
2.4.2 NOVINARSKA ZGODBA (Marko Milosavljevič)	27
2.4.3 REPORTAŽA (Sonja Merljak Zdovc).....	28
2.4.4 LITERARNO NOVINARSTVO (Katja Žižek).....	29
3. RADIO.....	30
3.1. RADIO NEKOČ	30
3.2 RADIO NA SLOVENSKEM.....	32
3.3 PRIHODNOST RADIA	33
3.4 LASTNOSTI RADIA	34
3.5 RADIJSKI KODI	36
3.5.1 GOVOR.....	36
3.5.2 GLASOVI	37
3.5.3 GLASBA	38
3.5.4 TIŠINA.....	39
3.6 RADIJSKI JEZIK	39
3.6.1 PISANJE ZA RADIO	40
3.6.2 RADIJSKI GOVOR.....	41
3.6.2.1 UPORABA GLASU	42
3.7 SODOBNA RADIJSKA PRODUKCIJA	43
3.7.1 MONTAŽA	44
3.8 RADIJSKE NOVINARSKÉ ZVRSTI	44
3.8.1 RADIJSKA REPORTAŽA	46
3.8.2 RADIJSKI DOKUMENTAREC.....	47
3.8.3 LITERARNONOVINARSKA RADIJSKA REPORTAŽA.....	47
4. LITERARNO NOVINARSTVO NA RADIU.....	49
4.1 MED FIKCIJO IN DEJSTVI	49
4.2 ZNAČILNOSTI LITERARNEGA NOVINARSTVA NA RADIU	50
4.3 PRIPRAVA RADIJSKE REPORTAŽE	53
4.3.1 ISKANJE IDEJE	53
4.3.2 NAČRT	54
4.3.3 IZBOR POSNETKOV	54

4.3.4 PISANJE	55
4.3.5 OBDELAVA	56
5. ODDAJA THIS AMERICAN LIFE.....	58
5.1 STRUKTURA ODDAJE	59
6. ANALIZA ODDAJ (<i>This American Life</i> in <i>Nedeljska reportaža</i>)	63
6.1 POVZETEK ANALIZ	80
7. ZAKLJUČEK.....	83
8. VIRI IN LITERATURA.....	85
9. PRILOGE.....	90

SEZNAM TABEL

Tabela 6.1: THIS AMERICAN LIFE: Zaplet brez imena	66
Tabela 6.2: NEDELJSKA REPORTAŽA: Društvo na stopničkah	69
Tabela 6.3: NEDELJSKA REPORTAŽA: Muzej strtih src	72
Tabela 6.4: NEDELJSKA REPORTAŽA: Vzpenjača	74
Tabela 6.5: NEDELJSKA REPORTAŽA: Art Terapija	76
Tabela 6.6: NEDELJSKA REPORTAŽA: Čudni romar v Santiagu de Compostella	78

1. UVOD

Radio je preživel črnoglede napovedi, da mu ob vzponu televizije in interneta grozi zaton, pravzaprav »doživlja renesanso – pri tem mu pomaga tudi razvoj tehnologije – digitalizacija je razširila njegove zmožnosti, spoznanja o naravi radijskega dela in pomenu človeškega dejavnika pa so vplivala na izboljšanje vsebine in izvedbo radijskih programov« (Pirc 2005: 15).

Da je radio še vedno priljubljen med ljudmi, kaže tudi najnovejša *Nacionalna raziskava bralnosti in spremljanja medijev*¹ (NRB 2007), ki že od začetka izvajanja leta 2002 ne kaže sprememb v trendu poslušanja. Najbolj poslušan radijski program v Sloveniji – Val 202, vsakodnevno doseže okoli 260.000 ljudi (15 % slovenske populacije).

Pomembne prednosti radia so, da je dostopen, poceni in fleksibilen. Lahko ga poslušamo skoraj kjerkoli in kadarkoli, saj ne zahteva naše popolne pozornosti kot na primer tiskani mediji ali televizija. Prisluhujemo mu lahko med vožnjo, med delom, med opravljanjem gospodinjskih opravil. Je skratka medij, ki »pride tja, kamor drugi mediji ne morejo« (Pirc 2005: 14).

Zaradi svoje zvočne podobe je radio tudi dober poligon za novinarsko ustvarjanje. Radijski valovi ponujajo prostor inovativnim in kreativnim novinarskim izdelkom, ki iz vsakodnevnih dogodkov, življenja ljudi, socioloških fenomenov in družbenih pojavov ustvarjajo »zgodbe«. To so novinarska besedila, katerih glavna značilnost je, da posredujejo informacije na privlačen način in ne odgovarjajo zgolj na osnovna novinarska vprašanja,² ampak dajejo tudi globlji pogled v zakulisje dogodkov in vzbujajo čustven odziv pri bralcih – informacijsko funkcijo torej nadgrajujejo z estetsko.

¹ Nacionalna raziskava bralnosti (NRB) se izvaja pod okriljem Slovenske oglaševalske zbornice (Internet 1).

² Osnova novinarska vprašanja so kdo, kaj, kje, kdaj, zakaj in kako.

Kot pravi Jon Franklin, prvi, ki je dobil Pulitzerjevo nagrado za reportažo (2002: 54): »Zgodbe so enakovredne 'petim K-jem'. Na vsaki točki pripovedi poznaš čas, kraj, predmet upovedovanja, osebe, razpoloženje. Kadar vse to oblikuješ na učinkovit način (...), boš ustvaril izdelek, ki bo bralce preprosto posrkal v zgodbo.«

Takšne novinarske zgodbe, kot je bila s Pulitzerjevo nagrado nagrajena Franklinova zgodba, uvrščamo med literarno novinarstvo, ki ga Sonja Merljak Zdovc (2005: 302) definira kot »stil pisanja, zaradi katerega se novinarski prispevki berejo kot napet roman. To pomeni, da novinar uporabi formo, strukturo in tehnike leposlovja, pri tem pa si ničesar ne izmisli«.

Literarno novinarstvo se pojavlja predvsem v (tujih) tiskanih medijih, kjer ga zasledimo v obliki klasičnih reportaž, toda tudi radio nudi izvrstno možnost ustvarjanja takšnih novinarskih izdelkov. »Sodobni pristop na radiu je pravzaprav atraktivni pristop do recipienta in se mu ne izogibajo niti javni oziroma nacionalni mediji. Atraktivno poročanje pa pomeni, da recipientu posredujemo resnico na zanimiv način« (Bizilj 2003: 76).

V diplomski nalogi nameravamo raziskati radijske izdelke, ki bi jih lahko uvrstili v literarno novinarstvo, s poudarkom na radijski reportaži. Ugotoviti želimo tudi, v kolikšni meri je reportažni žanr uporabljen in izkoriščen v slovenskem radijskem prostoru.

V teoretičnem delu diplomske naloge bomo najprej predstavili literarno novinarstvo v tiskanih medijih; kaj sploh literarno novinarstvo je, katere so teme, ki jih obravnava in kako se v literarnonovinarskih prispevkih prepletajo značilnosti novinarstva in estetske prvine leposlovja. Opisali bom tudi tipologijo novinarski zvrsti in kam uvrščamo literarnonovinarska besedila.

V tretjem poglavju bomo predstavili medij radia, ki se zaradi svoje govorno-slušne narave in odsotnosti slike razlikuje od drugih medijev. Razložili bomo radijske kode, ki so pomembni pri interpretaciji radijskih novinarskih izdelkov. Na podlagi domače in tuje literature bomo opisali, kakšen je dober radijski jezik in katere omejitve je treba upoštevati pri pisanju za radio. Pregledali bomo tudi razvrstitev radijskih novinarskih zvrsti, ki je podobna razvrstitvi novinarskih zvrsti v tiskanih medijih, a se zaradi narave medija od slednje razlikuje, predvsem pa ne v domači ne v tuji literaturi ni podrobno obdelana. Za namen te diplomske naloge bomo

poskusili najti primerno poimenovanje določenih radijskih žanrov reportažne vrste in ustrezno umestiti tudi literarno novinarstvo na radiu.

V četrtem poglavju bomo teorijo literarnega novinarstva prenesli v radijsko okolje in opisali, katere so prvine dobre radijske reportaže.

V petem poglavju bomo kot primer literarnega novinarstva na radiu predstavili ameriško oddajo *This American Life*, ki je predvajana na javnem radiu, *Chicago Public Radio*, od leta 1995. Oddaja pripoveduje zgodbe o življenju v Ameriki, ki so obdelane na novinarski način, podane pa na literarni, zato so dober primer literarnega novinarstva na radiu. Kot pravi voditelj in avtor oddaje Ira Glass (2001): »Naša oddaja se od drugih informativnih televizijskih in radijskih oddaj razlikuje predvsem v tem, da so naše zgodbe pripovedne, v ospredju je vedno oseba, človek, ki se mu je nekaj zgodilo, ki se nahaja v določeni situaciji. Vse, kar se dogaja posamezniku, lahko nato prenesemo na raven družbe.«

V empiričnem delu diplomske naloge bomo oddajo *This American Life* primerjali z oddajami *Nedeljska reportaža* na Radiu Slovenija. *Nedeljska reportaža* je osrednja reportažna oddaja na prvem programu javnega radia, v kateri novinarji Dokumentarno feljtonskega uredništva ustvarjajo polurne reportaže, ki se po obliki in vsebini najbolj približujejo definiciji literarnega novinarstva na radiu. Nekatero druge radijske oddaje (*Epur si muove*, *Prvi odcep desno*) imajo tudi določene reportažne elemente, krajše radijske reportaže pa se pojavljajo znotraj drugih oddaj, a je *Nedeljska reportaža* na Radiu Slovenija edina tovrstna oddaja, ki v specializirani obliki stavi na formo reportaže (Bervar 2008: intervju). Zato menimo, da je *Nedeljska reportaža* najbolj primerna za primerjavo z oddajo *This American Life*.

S kvalitativno analizo literarnonovinarskih reportaž oddaje *This American Life* in reportaž oddaje *Nedeljska reportaža* bomo preverjali naslednje hipoteze:

- a) radijska literarnonovinarska reportaža se od (navadne) radijske reportaže razlikuje v uporabi posebnih narativnih tehnik, ki dajejo novinarskim izdelkom estetsko funkcijo;
- b) reportaž na Radiu Slovenija ne moremo uvrstiti med literarno novinarstvo na radiu, ker ne dosegajo kvalitete literarnega novinarstva.

Preverjali bomo tudi hipotezo, da je slovenski radijski prostor še neizkoriščen v smislu literarnega novinarstva, ki je med ljudmi vse bolj priljubljeno v tiskanih medijih, čeprav je tudi tam še vedno zapostavljeno (glej Jesenšek 2007).

2. LITERARNO NOVINARSTVO

Diplomsko delo pričenjamo z definicijo literarnega novinarstva, ki se je kot način novinarskega pisanja na literarni način pojavilo v Združenih državah Amerike konec 19. stoletja in postalo popularno v 60. letih 20. stoletja (Hartsock 2000: 17). V devetdesetih letih je Jon Franklin (1994: 26) zapisal, da so v Ameriki literarnonovinarske zgodbe prisotne v vseh mogočih publikacijah, tako v tedenskih časopisih kot v nacionalnih revijah, njihovo popularnost pa gre pripisati kombinaciji privlačnega, lahko berljivega leposlovja in informativne vsebine, značilne za novinarstvo.

Literarno novinarstvo postaja vse bolj priljubljeno tudi v drugih državah po svetu. Kot pravi ameriški teoretik literarnega novinarstva John C. Hartsock (v Bak 2007: 1), se tovrstna novinarska forma uveljavlja v Evropi, Latinski Ameriki, Rusiji in Avstraliji. Z namenom širjenja in poglobljanja znanja o literarnem novinarstvu je bilo leta 2006 ustanovljeno Mednarodno združenje za študij literarnega novinarstva (*International Association for Literary Journalism Studies*), ki pod svojim okriljem združuje profesorje, teoretike, novinarje in simpatizerje literarnega novinarstva po celem svetu, izdaja zbornike in organizira strokovne konference (Internet 2).

Literarno novinarstvo je v slovenskem novinarskem prostoru razumljeno na dva načina. V študijskem letu 2007/08 sta na Fakulteti za družbene vede potekala dva predmeta Literarnega novinarstva z različnima vsebinama (Internet 3). Nosilka prvega, ki literarno novinarstvo razlaga po ameriški definiciji, je bila asist. dr. Sonja Merljak Zdovc, drugega pa izr. prof. dr. Manca Košir, ki literarno novinarstvo, z razliko od ameriškega koncepta, obravnava kot novinarstvo, ki se ukvarja z literaturo, torej kot novinarstvo, ki »informira in interpretira

literarne dogodke« (Filipović 2004: 4) v novinarskih žanrih, kot so esej, recenzija, kritika, portret ipd.³

Izraz literarno novinarstvo bomo obravnavali tako, kot ga razumejo v Ameriki in, sodeč po raznolikem mednarodnem članstvu v IALJS-u (glej Internet 2), tudi v večini drugih držav, torej kot uporabo literarnih tehnik v novinarskem pisanju. Kot primer literarnega novinarstva na radiu bomo preučili ameriško oddajo *This American Life*. Takšna oblika novinarskega ustvarjanja se namreč ni uveljavila samo v ameriških časopisih, ampak je literarno novinarstvo našlo pot tudi do drugih medijev.

Obstajajo različna mnenja o tem, ali je literarno novinarstvo novinarska vrsta ali nov žanr, (glej Košir 1988: 77, Žižek 2006), ali zgolj tehnika pisanja novinarskih prispevkov, kar pa ne bo osrednji predmet diplomske naloge, saj želimo predvsem prenesti formo literarnonovinarskih prispevkov, ki so prisotni v tiskanih medijih, v radijsko okolje in ugotoviti, kako funkcionirajo v drugačnem mediju. Zato se bomo v diplomski nalogi oprli na definicijo literarnega novinarstva, kot jo je postavila Katja Žižek, ki je v diplomski nalogi *Med novinarskim in literarnim pisanjem – analiza portreta in reportaže*, literarno novinarstvo uvrstila na mejno področje med literaturo in novinarstvo: »Literarnonovinarski prispevki /.../ so poseben tip prispevkov (in posledično je literarnonovinarsko pisanje poseben način oziroma stil pisanja), ki jih ne uvrščamo niti v literaturo niti v novinarstvo« (2006: 80).

Manca Košir v *Nastavkih za teorijo novinarskih vrst* (1988: 63) o takšni stranski veji novinarstva, zgledujoč se po tujih teoretikih, govori kot o beletristični publicistiki oziroma umetniško-publicistični zvrsti, kamor se uvrščajo žanri, kot so črtica, oris, feljton, pamflet. Med njimi pa se ne nahaja tako imenovana »feature story«, kot primer literarnonovinarskega prispevka pojmujejo v anglo-ameriškem okolju. Pri nas besedo prevajamo različno; kot reportažo (glej Merljak Zdovc 2005) ali novinarsko zgodbo (glej Milosavljevič 2003).

³ O dveh različnih pojmovanjih literarnega novinarstva pri nas je več napisanega v diplomskem delu Irene Filipović *Literarno novinarstvo*, v katerem avtorica obravnava literarno novinarstvo I (ameriški koncept) in literarno novinarstvo II (novinarstvo o literaturi), pri čemer pravi, da bi bilo smiselno literarno novinarstvo II, poimenovati »literaturno« novinarstvo, čeprav takega pridevnika *Slovar slovenskega knjižnega jezika* ne navaja (2004: 4).

Besedno zvezo »feature story« bomo prevajali kot reportažo, saj se pod tem imenom pojavlja tudi na radiu,⁴ v njej pa raziskali literarnonovinarske prijeme.

2.1 RAZVOJ LITERARNEGA NOVINARSTVA

Izraz literarno novinarstvo tudi v tuji literaturi povzroča težave v novinarski terminologiji. Ben Yagoda pravi, da je to »zelo zamegljen izraz« (1998: 13), Mark Kramer ga označi kot »dolgočasnega, toda neškodljivega« (Sims in Kramer 1995: 21), Tom Wolfe pa raje uporablja izraz novi žurnalizem (1973). Literarno novinarstvo se pojavlja še pod drugimi imeni, kot so intimno novinarstvo, kreativna nefikcija (angl. *creative nonfiction*), pripovedno novinarstvo (angl. *narrative journalism*), pa tudi esejska fikcija (angl. *essay-fiction*), nefikcijski romani (angl. *nonfiction novel*) in literarna nefikcija (angl. *literary nonfiction*) (glej Hartsock 2000: 4, Merljak Zdovc 2005: 302). Hartsock (2000: 11) zagovarja uporabo izraza literarno novinarstvo kot primernejšega od literarne nefikcije, ker beseda *literarno* nakazuje uporabo tehnik, ki so jih pisatelji uporabljali v realističnih romanih in kratkih zgodbah, beseda *novinarstvo* pa pove, da so pisci profesionalni novinarji.

Toda začetniki literarnega novinarstva, ki so v novinarskih besedilih pričeli uporabljati tehnike, značilne za leposlovje, so ob koncu 18. in v začetku 19. stoletja bili v prvi vrsti pisatelji, med njimi najbolj poznani Daniel Defoe, Ernest Hemingway, Mark Twain, Charles Dickens in Stephen Crane (Merljak Zdovc 2004: 19). Prvi literarnonovinarski prispevki so se pojavili po koncu ameriške državljanske vojne, Hartsock (2000) največkrat omenja leto 1890. V tistem obdobju so se novinarji bolj kot v informiranje usmerili v pisanje takih zgodb, ki so globoko povezale avtorje in bralce. Pričeli so se zavedati, da socialne, kulturne in politične spremembe ameriške družbe zahtevajo nov način pisanja o drugačnih temah, ki so se dotikale običajnih ljudi in ki sicer nikoli ne bi prišle na strani časopisov (Hartsock 2000: 58).

Odtujen pristop na informacijah zgrajenega novinarstva namreč ni mogel prikazati, kaj se dogaja v življenjih ljudi (Hartsock 2000: 59). Tako se je zgodil premik od informacij k

⁴ V radijski teoriji obstaja tudi poimenovanje fičer za žanr med literaturo in novinarstvom (glej Gruden 2001), toda v praksi ta beseda ni nikoli zaživela – več o tem v 3. poglavju.

zgodbam, ki ga Schudson (v Hartsock 2000: 55) vidi kot glavno razliko med konvencionalnim novinarstvom (t. i. »news journalism«)⁵ in med pripovednim oziroma literarnim – prvo postavlja v središče »informacijo«, drugo pa »zgodbo«.

Pomembna prelomnica v zgodovini literarnega novinarstva se je zgodila leta 1965, ko je pisatelj Truman Capote z objavo dela *Hladnokrvno*, v katerem je opisal resnično zgodbo morilca iz ugledne družine, spravi v zadrego kritike. Ti niso vedeli, ali bi delo, ki je nastalo kot plod večletnega raziskovanja, uvrstili med novinarske prispevke ali med leposlovje (Merljak Zdovc 2004: 17). Ustrezalo je obema kriterijema, saj je združevalo »stil pisanja, značilen za leposlovje, in resničnost novinarstva« (prav tam). Novi žurnalizem, kot je literarno novinarstvo poimenoval Tom Wolfe, je tako postal popularen in cenjen.

Ameriko so sredi šestdesetih let, kot pravi Wolfe (1973: 29), zaznamovale številne spremembe v načinu življenja, za katerega so bile značilne generacijske razlike, nova kulturna gibanja, seksualna revolucija, smrt boga, droge. Novinarji so pri pisanju zgodb o tako raznoliki družbi prevzeli tehnike pisateljev realističnih romanov iz 30. let 20. stoletja (Fieldinga, Smolletta, Balzaca, Gogola) in z njimi obogatili reportažne zgodbe (Wolfe 1973: 31). To so bile socialno angažirane zgodbe, ki so odražale družbene razmere in so se razlikovale od poročil, vesti ter drugih novinarskih prispevkov, ne samo zaradi načina pisanja, ampak tudi zaradi obrobnih tem, ki so v središče zgodbe postavljale človeka.

V Sloveniji novinarji niso imeli veliko stika z dogajanjem v ameriškem novinarstvu, predvsem zato, ker niso dovolj obvladali angleškega jezika. Literarno novinarstvo se je, kot ugotavlja Merljak Zdovčeva (2004: 21), pri nas pojavilo zaradi političnih razlogov. Novinarji so svoje kritične poglede na družbo v času komunizma izražali v zgodbah, ki so opisovale težke življenjske razmere.

⁵ Tri razlike med tradicionalnim in literarnim novinarstvom po Hollowellu (v Žižek 2006: 28) so: 1. Spremenjen odnos do ljudi in dogodkov, ki jih izbira (reporter postane vključen v to, o čemer poroča, zato je njegovo pisanje personalizirano). 2. Drugačen stil, jezik in oblika. 3. Določene informacije o dejstvih so spuščene, da bi pri bralcu vzbudile dramatičen učinek, a ker večina literarnih novinarjev svoje subjekte preučuje dneve, tedne in mesece, je takšno novinarstvo zanesljivo.

V današnjem času mnogi pojmujejo literarno novinarstvo kot edino alternativo med poplavami tračev, športnih reportaž, lahkotnih prispevkov, televizijskih sporedov (Merljak Zdovc 2004: 21). »Danes ima novinarstvo globalno poslanstvo, da med ljudmi vzbudi občutek svetovne družbe, skupno usodo človeštva in opozori na človekove pravice, ki preraščajo državne meje. Pokrivanje majhnih, osebnih dram vsakdanjega življenja, zmag ali porazov znanosti in izobraževanja, religijskih in kulturnih konfliktov lahko pripomore k ustvarjanju družbene skupnosti, prav tako kot poročanje o političnih temah« (Schudson 2003: 212).

V Sloveniji literarno novinarstvo še vedno ni doseglo veljave in množičnosti ameriškega, pravzaprav ga skoraj ni, kot ugotavlja Merljak Zdovčeva (2005: 302), ki pravi, da se temu stilu najbolj približajo reportaže in portreti, »pri katerih – podobno kot pri literarnem novinarstvu – novinarji uporabljajo posamezne literarne tehnike in pripovedujejo zgodbo o nekem dogajanju ali o nekem človeku«.

Maša Jesenšek (2007: 64–66) je v anketi svoje diplomske naloge ugotovila, da bralci radi berejo reportaže, a teh »slovenski časopisni novinarji (še) ne izkoriščajo kot žanra, v katerem lahko na učinkovit način kvalitetno posredujejo informacije« (Jesenšek 2007: 66). Majhno zanimanje za tovrstno novinarstvo med uredniki je, kot domneva Merljak Zdovčeva (2004: 22), predvsem posledica pomanjkanja časa in denarja, ki pestita slovensko novinarstvo, vendar pa dodaja, da »bodo morali uredniki ugotoviti, da imajo ljudje radi zgodbe o ljudeh in da je literarno novinarstvo zelo uporabno za posredovanje poglobljenih informacij o ljudeh in družbi na sploh« (prav tam).

2.2 ZNAČILNOSTI LITERARNEGA NOVINARSTVA

Literarno novinarstvo v sebi združuje dva navidez nasprotujoča si koncepta: literaturo, ki kot del umetnosti obstaja izven okvirov realnosti, in novinarstvo, ki je zavezano resničnim dogodkom in ljudem. Manca Košir v predgovoru dela Franceta Vrega *Feljton* (2002: 8) govori o »razliki med pragmatičnimi ali ekspozitornimi teksti novinarskega diskurza in estetskimi, izmišljenimi besedili literarnega diskurza. Ali med fikcijskimi (umišljenimi) in nefikcijskimi (resničnostnimi) besedili«.

Na tem mestu je smiselno predstaviti še razliko med literarnim novinarstvom in zvrstjo feljtona, ki je prav tako na meji med novinarstvom in literaturo in v katerem sicer najdemo skupne značilnosti obeh oblik, kot so aktualistična narava, prvoosebna pripoved, osebe, dogodki in svet so konkretni in ne izmišljeni, kompozicija je posebna – avtorji uporabljajo pripovedne tehnike (glej Vreg 2002: 118–132). »Feljton je vrsta polliterarne zvrsti, katere prevladujoča funkcija je zabavati naslovnika. Predmet njegovega upovedovanja so feljtonistova razmišljanja o aktualni problematiki, naslovnik pričakuje lahkoten stil in kramljajoči jezik« (Košir v Vreg 2002: 16).

Feljton je torej veliko bolj subjektiven kot literarnonovinarski prispevki, saj v njem avtorji predstavljajo svoja osebna razmišljanja in poglede na svet – njegova funkcija je bolj interpretativna kot informativna. Novinarji reportaž pa so zavezani čim bolj doslednemu upovedovanju dogodkov in so v svojih delih prisotni zgolj kot nepristranski pričevalci življenjskih zgodb.

Za področje, kjer se stikata literatura in novinarstvo (predvsem na jezikovni in stilni ravni), Žiškova (2006: 24) predlaga, da se v slovensko tipologijo vpelje izraz literarno novinarstvo. Določenih besedil, v katerih je veliko stilnih in jezikovnih sredstev, namreč ni mogoče uvrstiti v novinarske žanre. Literarnonovinarski prispevki so torej razpeti med dva diskurza:⁶ med umetniški (literarni) in novinarski diskurz.

2.2.1 NOVINARSKI DISKURZ

»Ker imajo neumetniške (med njimi novinarska) dejavnosti drugačne cilje od umetniških, imajo druge funkcije, izbirajo za svoje (s)poročanje različne predmete in zato za svoja upovedovanja različne načine (oblike, jezikovna sredstva)« (Košir 1988: 17). V tej točki se bomo posvetili novinarskemu diskurzu, ki je značilen za novinarska besedila. Koširjeva (1988: 11) ga definira kot govor, ki se kaže v določenem času in prostoru ter »stoji v odnosu do sveta in konkretizira določen projekt obstanka v svetu« (Miščević v Košir 1998: 11). Poglejmo si glavni postavki novinarskega diskurza – resničnost in objektivnost, kot njen pripadajoči del v literarnonovinarskih izdelkih.

⁶ Diskurz Manca Košir (1988: 11) definira kot določen tip družbenega govora, ki se dogaja v določenem času in prostoru, prepleta določene mehanizme – od jezikovnih do ideoloških.

2.2.1.1 RESNICA IN RESNIČNOST

Temeljna predpostavka neumetniških besedil, tudi novinarskih, je vpetost v stvarnost, kar pomeni, da so predmet upovedovanja v literarnonovinarskih prispevkih resnični dogodki in resnični ljudje. V novinarstvu ni prostora za fikcijo in čeprav imajo literarnonovinarski izdelki estetsko funkcijo zaradi stila pisanja, ta ne prevlada nad informativno funkcijo, ki je zavezana resničnosti in novinarski etiki. Milosavljevič prevaja besedno zvezo »feature story« v novinarsko zgodbo, za katero pravi (2003: 7), »da gre za zgodbo, napisano za množične medije, v obliki novinarskega besedila in – kar je bistveno – umeščeno v pomensko področje resničnosti«.

Ob tem je treba poudariti, da so vsi prispevki, ki se pojavljajo v medijih, zgolj »sporočila o različnih podobah resničnosti« (Košir 1988: 11) oziroma »interpretacija stvarnosti« (prav tam). Govorimo o medijski konstrukciji realnosti, toda problem resnice je, kot pravi Koširjeva, da »spada pod filozofski diskurz«, zato meni, da naj v novinarstvu resnico »zamenja resnicoljubnost kot moralno načelo in pa točnost, pravilnost kot metodološka prvina« (1988: 12).

Med strategije novinarskega diskurza pri krepitevi videza resničnosti in verjetnosti sodijo po Van Dijku (v Milosavljevič 2003: 6):

1. Poudarjanje faktografske narave dogodkov:
 - a) s pomočjo neposrednih opisov dogodkov,
 - b) z uporabo dokazov, ki jih priskrbijo priče,
 - c) z uporabo dokazov iz drugih zanesljivih virov (oblasti, spoštovani člani skupnosti, strokovnjak),
 - č) znaki, ki kažejo natančnost in točnost, denimo številke za ljudi, čas, dogodke itd.,
 - d) z uporabo neposrednih navedkov od virov, še posebej ko gre za mnenja.

2. Graditev močne strukture odnosov za dejstva:
 - a) prek omenjanja predhodnih dogodkov kot pogojev ali vzrokov in z opisovanjem ali napovedovanjem naslednjih dogodkov,

- b) z vključevanjem dejstev v poznane situacijske modele, kar jim omogoča lažjo prepoznavnost in poznanost tudi, ko so nova,
- c) z uporabo dobro poznanih struktur in konceptov, ki pripadajo tem besedilom,
- č) s poskusom nadaljnjega organiziranja dejstev v povezane specifične strukture, denimo naracije.

3. Predstavitev informacij, ki imajo tudi odnose in čustvene dimenzije:

- a) dejstva so bolje predstavljena in se lažje zapomnijo, če vključujejo ali vzbujajo močna čustva,
- b) resničnost dogodkov je okrepljena, kadar so o teh dogodkih navedena mnenja iz različnih ozadij in ideologij, toda na splošno bodo tista, ki so ideološko bližja, dobila več pozornosti kot možni viri informacij.

Milosavljevič ugotavlja, da se strategijam od 1. a do 2. b v drugi polovici 20. stoletja vse izraziteje pridružujejo strategije od točke 2. c in 3. a (prav tam), ki so najbolj opazne tudi v novinarskem diskurzu literarnonovinarskih izdelkov.

Pomen resničnosti oziroma resnicoljubnosti poudarjajo tudi literarni novinarji. Gay Talese pravi (2002: 9), da v literarnem novinarstvu ni opravičila za kakršnokoli potvarjanje ali izmišljevanje z namenom, da bi se zgodba lepše brala. »Smo zbiralci informacij /.../ in do odstopanj od starega pravila, da mora časopis sporočati resnico, ne sme priti« (prav tam). Bistvo literarnega novinarstva je kreativnost, ki pa mora temeljiti na resnici. Pri tem Talese poudarja (2002: 11), da kreativno ne pomeni izmišljeno, zato si novinarji ne smejo izmišljati imen in značaja oseb, ki jih opisujejo, ne smejo si dovoliti nikakršnih predrznosti z dejstvi in informacijami. »Do resnice je treba priti z raziskovanjem in grajenjem poštenega odnosa do virov in oseb, o katerih pišeš. Oni so tvoja nevesta. Tvoje ljubezensko razmerje« (prav tam).

2.2.1.2 NORMA OBJEKTIVNOSTI

»Mit o objektivnem poročanju« je zapisan v številnih novinarskih kodeksih in predpostavlja odsotnost novinarjevih vrednot ali ideoloških preferenc v novinarskih besedilih. Prvi pogled na novinarsko objektivnost (glej Erjavec 1999: 44–55) določa izpolnjevanje zahtev, kot so

ločevanje dejstev in mnenj, čustveno neprizadeto poročanje in enake možnosti za vse prizadete strani, drugi pa zavrača možnost popolnoma objektivnega poročanja. »Objektivnost obstaja nad novinarjevimi zmožnostmi dojemanja« (Lambeth v Erjavec 1999: 44), saj novinar nikoli ne more biti povsem objektivni, ker ima tako kot vsi ljudje svoje poglede na svet. »Vsak korak novinarskega dela je subjektiven: od izbire teme, uporabe različnih jezikovnih sredstev, poudarkov, citatov itd. /.../ Kar lahko novinar stori v smislu svoje kredibilnosti, je, da doseže točnost objavljenih dejstev z nenehnim preiskovanjem in preverjanjem informacij« (Erjavec 1999: 44).

Dimenzije »objektivnosti« novinarskega sporočanja po Koširjevi so (1988: 12):

- izbor selekcije sporočane stvarnosti,
- odnos novinarskega sporočila do stvarnosti: ta predpostavlja resnicoljubnost novinarja, da bo tisto, kar bo povedal, v skladu z dejanskostjo,
- jezikovne predstavitve sporočila: izbor jezikovnih sredstev v skladu z objektivnostjo predpostavlja stvaren, stilsko nezaznamovan jezik brez izraženih čustev.

V literarnem novinarstvu je norma objektivnosti vprašljiva, saj je naloga literarnih novinarjev poleg poročanja tudi interpretacija, ta pa je subjektivne narave. Tudi jezikovna sredstva in stil literarnonovinarskih prispevkov se odmikajo od stilno nezaznamovanega novinarskega pisanja. Toda posebnost literarnega novinarstva je prav v tem, da ni hladno in neosebno, saj v ospredje postavlja čustva, odnose, doživetja, misli in različne poglede, ki jih avtorji subjektivno razvrščajo in opisujejo. Katja Žižek (2006: 31) zgledujoč se po različnih avtorjih pravi, da je ena izmed značilnosti literarnih novinarjev, da »zavračajo normo objektivnosti in njeno posledično povezavo z uradnimi, pogosto tajnimi viri. Namesto tega iščejo nove oblike in pri pisanju uveljavljajo osebne perspektive. Njihov namen je zlomiti predpisane poglede in perspektive, ki prodrejo v korporativno fikcijo, ki jo ustvarja konvencionalno novinarstvo« (prav tam).

Eno izmed glavnih vodil literarnih novinarjev je, da preživijo z ljudmi, o katerih pišejo, čim več časa – včasih tudi dneve, tedne, leta ne samo da bi zbrali vse potrebne informacije kot konvencionalni novinarji, toda da bi bili, kot piše Wolfe (1973: 21), »tam, ko se bodo odvijali dramatični prizori, da bi slišali dialoge, videli izraze na obrazih, podrobnosti v prostoru«. Kot

pravi Jacqui Banaszynski, novinarka, Pulitzerjeva nagrajenka in predavateljica (2002a: 7), »moraš priti tako blizu k subjektu, da izgineš, in potem ko napišeš zgodbo, ponovno izgineš in pustiš bralcem, da pridejo tako blizu, kot si bil ti«.

Literarno novinarstvo je lahko dvorezni meč; zaradi avtorjeve poglobljenosti v temo in daljšega časovnega obdobja, ki ga imajo za opazovanja, je po mnenju nekaterih avtorjev (Hartsock 2000: 66) objektivnost večja kot pri ostalih novinarjih, ki so o temah primorani poročati hitro, po drugi strani pa je veliko večja past literarnega novinarstva osebni odnos med virom in novinarjem (glej Sims in Kramer 1995: 22–28). Kramer dodaja še (2002: 15), da je pri pisanju treba ohranjati ravnotežje, pri čemer opozarja, da je pomembno razlikovati lastne poglede od pogledov oseb, ki nastopajo v zgodbah, in da je treba upoštevati »pravila o uravnoteženosti ne glede na naravo prispevka« (prav tam).

Nancy Graham Holm (2006) v prispevku o literarnem oziroma pripovednem novinarstvu na televiziji pravi, da »namen reportaže ni objektivnost, temveč poštenost«. Ob tem pravi, da je z razliko od dokumentarnega, objektivnega pristopa – opisuje ga kot »pogled od zunaj navznoter«, pripovedni pristop mišljen kot »pogled od znotraj navzven«. Pri prvem prevladujejo informacije in objektivnost, drugi pa temelji na identifikaciji in čustvih. »V tako imenovani informacijski dobi je pridobivanje in ohranjanje pozornosti publike težavno. V pripovednem novinarstvu pa velja, da ko je enkrat vključeno »srce«, je tudi dojemanje informacij lažje« (prav tam).

Literarnonovinarski prispevki so v primerjavi z informativnimi prispevki bolj skopi z informacijami in se s stilom pisanja približujejo ali celo prestopajo mejo »enokodiranosti ali enopomenskosti«, o kateri govori Koširjeva (1988: 19) kot o prvini novinarskega diskurza, ki onemogoča različne interpretacije. Vseeno pa lahko sklenemo, da so, tako kot vsi novinarski prispevki, zavezani resnici in objektivnosti, v kolikor upoštevamo povzetek objektivnosti po Erjavčevi, ki pravi (1999: 45), da si mora novinar prizadevati, da bi občinstvu predstavil dejansko stanje in nepopačeno sliko resničnosti. To pa je tudi glavna predpostavka piscev literarnega novinarstva.

2.2.2 UMETNIŠKI (LITERARNI) DISKURZ

V prejšnji točki smo nakazali, kaj je v literarnem novinarstvu novinarskega, v tej točki pa bomo predstavili literarne komponente literarnonovinarskih prispevkov. Razlike med neumetniškimi in umetniškimi besedili je nakazal že Aristotel v *Poetiki*. Slednja je uvrščal v domeno fikcije in so po njegovem govorila o tem, kaj bi se lahko zgodilo, in ne, kaj se je v resnici zgodilo (Košir 2002: 8). Predmet umetniških besedil so torej izmišljeni dogodki in ljudje, umetnik pa za njihovo upodobitev uporabi posebna jezikovna sredstva, ki prinašajo estetski užitek (prav tam).

Pridevnik *literarni Slovar slovenskega knjižnega jezika* pojasni kot »nanašajoč se na literaturo«. V literaturi pa se, povzemajoč razlago v *Leksikonu* Cankarjeve založbe, uveljavljajo splošna umetnostna estetka določila, značilnosti in zakonitosti, njena posebnost je jezik, ki ima izrazito estetsko funkcijo. Jezikovne in stilne posebnosti se kažejo v naracijah in narativnih tehnikah.

2.2.2.1 NARACIJA in NARATIVNE TEHNIKE

Pripovedno ali naracijsko besedilo Balova (v Milosavljevič 2003: 29) definira kot »hierarhično organizirano jezikovno besedilo, v katerem subjekt pripoveduje pripoved, oz. 'gledanje' neke zgodbe, fokalizirano s pomočjo subjekta«. Angleški zgodovinar Lawrence Burke ponuja nekoliko poenostavljeno definicijo (v Lepore 2002: 51) in naracijo označi kot »organizacijo materiala v kronološkem zaporedju, ki združuje vsebino v eno, koherentno zgodbo.« Podobnega mnenja je tudi Jon Franklin, ki pravi (2002: 43), da naracija vsebuje zaporedje dogodkov, a to še ni zgodba, pač pa nekaj bolj primitivnega in zmedenega, kar je del našega življenja. »Zgodba nastane takrat, ko vzameš del naracije z določenim namenom, jo oddaljiš od drugih naracij in jo sestaviš tako, da dobi pomen« (prav tam). Naracija je torej osnovni element zgodb in čeprav je ožje gledano naracija povezana s fikcijskimi oziroma leposlovnimi besedili (Milosavljevič 2003: 27–32), je smiselno poudariti, kar je ugotovil Currie (v Milosavljevič 2003: 29), da študije o naracijah po letu 1986 razširjajo ta pojav, ki ni več omejen samo na fikcijo ali leposlovje, temveč da so naracije tako rekoč povsod – so način, oblika mišljenja in eksistence. To velja tudi za novinarsko zgodbo oziroma reportažo, kjer naracije niso izključno umišljene, temveč temeljijo na resničnosti (Milosavljevič 2003: 30).

Za pripovedna ali naracijska besedila je značilen pripovedni ali naracijski stil in uporaba naracijskih tehnik. Pripovedni ali naracijski stil *Leksikon novinarstva* definira kot »posebno rabo jezika, ki služi slikovitemu in zanimivemu opisovanju ljudi, njihovih dejanj, dogodkov, življenja posameznikov ali skupin ipd. S takim stilom se ustvarja narativna pripoved, ki je osnovni element vseh epskih oblik – literarnih in novinarskih. Uporablja se predvsem v beletrističnih novinarskih žanrih« (Marković 1979: 175).

Osnovno narativno strukturo je opisal že Aristotel v *Poetiki*; zgodbo sestavljajo predstavitve oseb in scene, začetek dogajanja, zaplet, vrhunec z razrešitvijo zapleta in končni razplet (glej Franklin 2005: 157). Narativne tehnike pa so številne in vsak pisec jih uporablja po svoje. Podrobno se v jezikovna sredstva ne bomo spuščali (glej več o tem Žižek 2006). Z omembo nekaterih literarnih tehnik bomo zgolj ilustrirali prijeme, ki so značilni za literarno novinarsko pisanje, saj jih bomo v tretjem poglavju primerjali z radijskimi narativnimi tehnikami.

Glavne narativne tehnike je Tom Wolfe v delu *The New Journalism* definiral po zgledu realističnih romanopiscev Balzaca, Dickensa, Gogolja. Te so (1973: 36):

1. zgradba dogodek za dogodkom,
2. realistični dialog,
3. tako imenovani tretjeosebni pripovedovalec,
4. beleženje vsakodnevnih kretenj, navad in obnašanja.

V delu *The Literary Journalist* iz leta 1984 so našteje še naslednje tehnike: poglobljeno poročanje, točnost, glas, struktura, odgovornost in simbolična reprezentacija, ki se jim v devetdesetih pridružijo še osebna udeležba in umetniška kreativnost. Sodobni literarni novinarji omenjajo tudi osebno vpletenost in umetniško kreativnost (Sims in Kramer 1995: 9).

Žižkova združuje poglede o stilu pisanja različnih teoretikov literarnega novinarstva (Wolfa, Simsa in Kramerja, Applegata, Harringtona, Boyntona, Hollowella, Connerya in Hellmana) v naslednje točke (2006: 32–33):

1. *nizanje prizorov*: zgodba se premika od prizora do prizora, novinarji zavračajo obliko obrnjene piramide, kjer so najpomembnejši podatki predstavljeni na začetku, najmanj pomembni pa na koncu;

2. *vključevanje obširnih in realističnih dialogov*: ti definirajo akterje zgodbe, dajejo občutek živosti in ustvarjajo občutek, da se prizori odvijajo pred očmi bralcev;
3. *uporaba notranjega monologa ali misli osebe*: ti deli pojasnjujejo misli, razmišljanja, občutenja akterjev;
4. *tretjeosebni pogled oziroma pripovedno stališče tretje osebe*: je tehnika, ki bralcu predstavlja dogodke skozi oči določenih karakterjev in mu omogoči poistovetenje;
5. *nadstandardna uporaba ločil*;
6. *jezik literarnega novinarstva mora biti učinkovit, individualen in neformalen*;
7. *posebnosti v stilu*: medklici, onomatopoiija, obilna uporaba vejic, pomišljajev, ločil;
8. *časovna linija*: sestavljena iz začetka, sredine in konca;
9. *obširno opisovanje*: prostorov, ljudi in njihovega obnašanja, izgleda;
10. *ustvarjanje ritma*: v dolgih besedilih je pomembno obdržati bralčevo zanimanje in radovednost s pospeševanjem in upočasnjevanjem ritma med posameznimi deli;
11. *glas*: različne zgodbe zahtevajo različne tone.

Ob vseh že omenjenih narativnih tehnikah velja dodati še »pisanje, ki je blizu govoru« (Collins 2002: 23). Kot pravi Jacqui Banaszynski (2002b: 25) je pri zgodbah pomembno, kako zvenijo, če so povedane na glas. Zgodbe so del ustnega izročila in ljudje so si jih nekoč, še preden so jih znali zapisovati, pripovedovali. Vsi bralci imajo v sebi »notranje uho«. Zato je eno izmed pravil literarnih novinarjev, da je njihov stil pisanja blizu govorjenemu jeziku (angl. *conversational*) in da zgodbe med pisanjem sproti berejo na glas, da ugotovijo, kako zvenijo (prav tam).

2.3 TEME LITERARNEGA NOVINARSTVA

Poleg vseh posebnosti na jezikovni in stilni ravni je tudi sociološko gledano literarno novinarstvo v svojem poslanstvu drugačno od konvencionalnega novinarstva. Slednje odgovarja na pet osnovnih novinarskih vprašanj in je hitro, ažurno ter aktualno. Teme, ki jih obravnava literarno novinarstvo, pa velikokrat izstopajo iz okvira novičarskih dejavnikov,⁷ ki določajo, kaj bo prišlo v medije.

⁷ Erjavčeva (1999: 54–56) po Kepplingerju na primer navaja prostorsko bližino, gospodarsko bližino, položaj naroda, institucionalni vpliv, prominentnost, polemičnost, demonstrativnost, obseg, možno uporabnost, možno škodo, politično bližino, kulturno bližino itd.

Tom Wolfe pravi (1973: 5), da je bila v šestdesetih letih reportaža (»feature story«) izraz, s katerim so označevali vse zgodbe, ki so izpadle iz kategorije tehtnih zgodb (angl. *hard news*), in je zato dajala piscem veliko svobode pri izbiri tem. V priročniku *Feature writing* Edward Jay Friedlander in John Lee (1995: 6–11) reportaže razdelita v petnajst kategorij glede na različne teme, ki jih obravnavajo, med njimi zgodovinske reportaže, reportaže o poklicih, reportaže o inovacijah, medicinske reportaže, pojasnjevalne reportaže itd., a dodajata, da je cilj vsake dobre reportaže, tudi tiste, ki obravnava »stvari«, da »spremeni zgodbo o 'stvareh' v zgodbo o ljudeh« (Friedlander in Lee 1995: 7). Zgodbe, ki jih najdemo v literarnonovinarskih prispevkih so torej predvsem zgodbe, v središču katerih so ljudje – »običajni ljudje, v neobičajnih okoliščinah«, kot pravi Wilkersonova (2002: 8), ali »za-novice-nepomembni ljudje, katerih življenje pa lahko predstavlja širši pomen in kaže na določene trende v družbi« (Talese 2002: 11).

Da je to v času, ko so mediji poplavljeni z zgodbami in trači o slavnih ljudeh, še posebej pomembno, ugotavlja tudi Sims (v Sims in Kramer 1995: 3), ki pravi, da je poslanstvo literarnega novinarstva, da se posveča vsakdanjemu življenju in dogodkom, saj prav ti »kažejo na skrite vzorce družbe« (prav tam). Z izborom tem, poglobljenostjo raziskav in posluhom do sočloveka literarno novinarstvo ne prinaša samo golih informacij, ampak je, kot pravi Schudson (2003: 192), »del gradnje družbe«. »Pripovedni vidik novinarstva vidi novice kot del procesa, s katerim nastajajo kolektivni pomeni, in ne samo kot proces prenašanja informacij. Bolj poudarja socialen kot pa mehaničen proces poročanja« (prav tam).

Kramer v osmih točkah tako združuje zgoraj naštete poglede na literarno novinarstvo in naloge literarnih novinarjev (v Sims in Kramer 1995: 22–33):

1. *Literarni novinarji se poglobijo v svet ljudi, o katerih pišejo ali v predmet njihove obravnave ter raziskujejo ozadje:* pri tem je pomembno, da s svojimi viri preživijo veliko časa – tudi mesece ali leta, si zapisujejo podrobnosti, dialoge, potek dogodkov, atmosfero, čustvene reakcije.

2. *Literarni novinarji brezpogojno uresničujejo pravila o točnosti in nepristranskosti, ki jih zavezujejo do bralcev in virov:* v literarnem novinarstvu ni nobenega prirejanja prizorov in spreminjanja poteka dogodkov, nobenega spreminjanja citatov in misli ter nobenih prikritih dogovorov z viri o plačilu ali uredniškem nadzoru.

3. *Literarni novinarji pišejo večinoma o rutinskih dogodkih: pri čemer rutina ne označuje enoličnosti, ampak poročanje o temah, do katerih se je sploh mogoče dokopati.*
4. *Literarni novinarji pišejo v osebnem, neformalnem, človeškem, poštenem in ironičnem tonu.*
5. *Stil je pomemben in mora biti čim bolj enostaven: najboljši jezik v literarnem novinarstvu je igriv, izpiljen, jasen in prijeten.*
6. *Literarni novinarji pišejo zgodbe s svobodne distance in jo naslavljajo naravnost na bralce: na vsakem delu besedila se novinarji obračajo na bralce, tako da jim ponujajo doživljanje svoje izkušnje iz prve roke.*
7. *Pomembna je struktura besedila, ki vključuje prepletanje narativnosti, kar uokvirja zgodbo.*
8. *Literarni novinarji ustvarjajo mnenje z grajenjem besedila glede na bralčeva pričakovanja: pri čemer morajo vzbuditi zanimanje bralcev, ki jih bo skozi branje popeljalo do pomena zgodbe.*

2.4 ŽANRI, VRSTE, ZVRSTI

Oblike novinarskega sporočanja glede na različne funkcije, oblike in predmete upovedovanja klasificiramo v žanre, ki se združujejo v vrste, nad njimi pa so zvrsti. Opirali se bomo na klasifikacijo, ki jo je naredila Manca Košir v *Nastavkih za teorijo novinarski vrst* leta 1988, pri tem pa opozorili tudi na novejšo teorije, saj se, kot pravi Milosavljevič (2003: 5), »r/azmerja med novinarskimi žanri, vrstami in zvrstmi spreminjajo v odvisnosti od zgodovinskega, geografskega in ekonomskega okvira, v katerem delujejo množični mediji, v katerih se ubesedovanje novinarskih besedil – oblikovanih v posamezne žanre – odvija«.

Žanri so po Koširjevi (1988: 30) »stalne oblike novinarskega sporočanja«, ki so skupne avtorjem in naslovnikom ter olajšajo medsebojno sporazumevanje in prepoznavo sveta (prav tam). »Novinarski žanr je tip novinarskega diskurza, za katerega je značilna določena forma, v kateri je upovedana določena snov (predmet), ki je tipsko strukturirana in izražena z zanjo tipičnimi jezikovnimi sredstvi« (Košir 1988: 31). Žanri so si »kot bratje in sestre« v družini, ki ji pravimo vrsta, saj so si sorodni po predmetu upovedovanja, razlikujejo pa se zaradi različnih naslovnikovih pričakovanj. Najširša kategorija so zvrsti (prav tam). Klasifikacija novinarskih sporočil je po Koširjevi (1988: 65) sledeča: v informativno zvrst sodijo

vestičarska, poročevalska, reportažna in pogovorna vrsta, v interpretativno zvrst pa komentatorska, člankarska in portretna vrsta. Podrobneje bomo pogledala reportažno vrsto.

2.4.1. REPORTAŽNA VRSTA (Manca Košir)

Reportažo Koširjeva določi kot novinarsko vrsto znotraj informativne zvrsti, čeprav pravi (1988: 77), da zaradi težav z umestitvijo reportaže veliko avtorjev ohranja tretjo skupino novinarskih žanrov, poimenovano beletristično-novinarska ali novinarsko-literarna. Sama uvede v tipologijo novinarskih oblik sporočanja reportažno vrsto v informativno zvrst »zaradi resničnostne vsebine in poudarjene fakticitete« (prav tam).

»Reportaža je vrsta novinarskega sporočanja informativne zvrsti; uporablja stanje, situacije, ki so posledica nepredvidljivih in ne nepredvidljivih dramatičnih dogodkov z več prvinami tako, da s pomočjo avtentične pripovedi in opisa atmosfere in odnosov z literarnimi sredstvi ukine distanco med naslovnikom ter krajem in časom dogajanja. Reportaža je zapleteno strukturirana in upovedana v tridelni shemi, ki ima za glavo uvod z ekspozicijo, 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« (Košir 1988: 80).

V reportažno vrsto Koširjeva (1988: 80) uvrsti sledeče žanre:

1. **klasična reportaža**: žanr, ki najdosledneje uresničuje lastnosti gornje definicije. Za svoj predmet si izbira dramatične situacije, stanja spopadov, konfliktov in bojov. Poleg informativne funkcije, ki je dominantna reportažne vrste, uresničuje tudi **estetsko**. Mnoge klasične reportaže prerastejo svoj referenčni okvir, pridejo v literarne antologije in v zgodovino književnosti. V sodobnem slovenskem tisku so izjema.
2. **reporterska zgodba**: je predvsem prijazna zgodba, ki pripovedujejo predvsem o ljudeh, ki so zanimivi zaradi določenih stanj (starosti, življenje na samem itd.). Ne gre za dramatična dogajanja ne za opise bitk in spopadov, pač pa je način pripovedovanja tak, kot je značilen za vso reportažno vrsto. Struktura je manj zapletena, shema tridelna.
3. **potopis**: reportažni žanr, ki opisuje kraje, ljudi, običaje in doživlja popotnika, ki je hkrati reporter.

Literarnega novinarstva Manca Košir v svojem delu ne omenja, ga pa kot ustanoviteljica istoimenskega predmeta in predavateljica na Fakulteti za družbene vede pojmuje kot novinarstvo, ki poroča o literaturi in temah, s področja kulture.

2.4.2 NOVINARSKA ZGODBA (Marko Milosavljevič)

Omenili smo že, da Marko Milosavljevič anglo-ameriški izraz »feature story« prevaja kot novinarsko zgodbo (2003: 6), pri tem pa je ne obravnava kot žanr, ampak kot novo novinarsko vrsto, v katero zaradi enotnega sloga pisanja in strukturnih značilnosti združi reportažno in portretno vrsto po definiciji Mance Košir iz 80. let (Milosavljevič 2003: 5).

Novinarsko zgodbo definira kot vrsto novinarskega pisanja, »ki s pomočjo avtentične pripovedi in literarnih sredstev slika dogajanja oziroma stanja ali osebe. /.../ Značilen je izviren in običajno ekspresiven stil pisanja, saj avtor ne slika stvari zgolj racionalno, temveč tudi čustveno, nato uporaba zaznamovanih jezikovnih sredstev, zapletena struktura in tridelna shema z uvodom, jedrom in zaključkom« (Milosavljevič 2003: 27). Med žanre novinarske zgodbe spadajo prava reportaža, reporterska zgodba, portreti in potopisi (prav tam).

V novinarski zgodbi kot novi novinarski vrsti se uveljavljajo različne naracije, ki temeljijo na starih pripovednih vzorcih mitov in romanov ter se v želji po tržni privlačnosti prepletajo z vzorci, vsečnimi množičnemu občinstvu, in so nastale zaradi velikih družbenih sprememb na političnem, gospodarskem in medijskem področju (Milosavljevič 2003: 132).

Pri tem velja omeniti, da avtor v raziskavi spreminjanja žanrov v slovenskem dnevnem tisku med leti 1970 do 2000 ne opaža velikih sprememb, največkrat se v časopisih pojavljajo reporterske zgodbe, medtem ko ostalih žanrov, uvrščenih pod novinarsko zgodbo, v dnevnem tisku ni opaziti. Takšna statičnost je zanj posledica komercializacije medijskih vsebin, ki se kaže kot prevlada zabavnih vsebin, večjega števila slikovnega gradiva, tabloidizacije itd. Premik k narativizaciji novinarskih besedil pa po njegovem zahteva bolj poglobljen pristop, večje pisanje, poznavanje stilistike, tehnik pisanja in novinarske etike (Milosavljevič 2003: 134–135).

2.4.3 REPORTAŽA (Sonja Merljak Zdovc)

Reportaža je torej po Koširjevi vrsta in ne žanr, Marko Milosavljevič pa v novo novinarsko vrsto (novinarsko zgodbo) združi reportažno in portretno vrsto. Glede na lastnosti žanrov, ki jih opisujeta Koširjeva in po njenem zgledu Milosavljevič, lahko rečemo, da je literarnonovinarskemu besedilu najbližja definicija klasične reportaže. Opredelitev slednje pa se kot, ugotavlja Sonja Merljak Zdovc (2005: 304), v marsičem ujema z intimnim novinarstvom, kot ga vidi Walt Harrington v delu *Intimate Journalism*: je »kratka zgodba iz resničnega življenja, ki se odvija pred očmi bralcev« (prav tam).

Razliko med literarnim novinarstvom in reportažo Merljak Zdovčeva povzema po Harringtonu in pravi (2005: 305):

- za literarnonovinarske prispevke je treba izbrati nekaj ali nekoga, recimo družino, ki simbolizira vse v podobnem položaju,
- izbrati si je treba družino, ki bi javno razkrila svoje intimno življenje in katere člani bi bili dovolj inteligentni in artikulirani ter bi brez zadrege izražali svoja čustva,
- družino bi bilo treba spremljati daljše časovno obdobje,
- pred spremljanjem družine bi moral novinar intervjuvati različne strokovnjake, da bi vedel kako spremljati in intervjuvati družino,
- družino bi bilo treba spremljati med reševanjem nekega problema od začetka do takrat, ko bi problem dosegel vrhunec in se začel počasi razreševati.

Klasičnih reportaž v slovenskih časopisih skorajda ni, zato Merljak Zdovčeva predlaga (2005: 305), naj se izraz klasična reportaža uporablja zgolj za besedila, ki ustrezajo kakovosti literarnonovinarskih prispevkov, izraz reportaža pa za ostale zgodbe, ki jih ne moremo uvrstiti v reporterske zgodbe ali potopise.

»Reportaža je torej novinarski prispevek, ki poskuša bralcem približati neko (zapleteno) dogajanje, in sicer tako, da se bralec poistoveti z glavnim junakom. Ponavadi pripoveduje o tem, kako ljudje živijo vsakdanje življenje. Izhaja lahko iz dogodka, ki je bil dovolj pomemben, da so ga predstavili v časopisni vesti ali poročilu. Novinar poskuša bralcu v reportaži prikazati še ozadje in kontekst; to doseže z uporabo literarnih tehnik« (Merljak Zdovc 2005: 306).

2.4.4 LITERARNO NOVINARSTVO (Katja Žižek)

Katja Žižek v svojem diplomskem delu primerja vse omenjene pristope in na podlagi analize reportaž in portretov ugotavlja, da je smiselno, kot pravi Sonja Merljak Zdovc, v reportažno vrsto uvesti nov žanr – reportažo, ki sicer ne dosega estetske vrednosti klasične reportaže, vendar pa besedil, ki ustrezajo takemu žanru, ne moremo umestiti v manj zahtevne, manj kakovostne in zato manj cenjene reporterske zgodbe po definiciji Mance Košir (2006: 80). Prav tako Žižkova ugotavlja, da je bila smiselna združitev interpretativne in informativne vrste, kot je to storil Marko Milosavljevič, v novo vrsto. S tem je vpeljal estetsko funkcijo v novinarska besedila.

Hkrati pa avtorica meni, da literarno novinarstvo ni ne žanr ne novinarska vrsta, pač pa posebno področje med literaturo in novinarstvom, »za katerega so značilne funkcije in lastnosti obeh načinov pisanja in besedil. Literarno novinarstvo je torej oblika pisanja, ki združuje literarne oblike z novinarskimi tehnikami« (prav tam).

Zaključuje, da se notranje lastnosti (jezik, stil ...) literarnonovinarskih prispevkov bolj približujejo literaturi, zunanje (aktualizacija, ažurnost, resničnost krajev in časa) pa novinarstvu. »Kljub temu ima literarno novinarstvo nekaj povsem svojih lastnosti, zato ga ne moremo enačiti ali uvrstiti v nobenega od omenjenih načinov pisanja« (Žižek 2006: 81).

Pri analizi radijskih literarnonovinarskih izdelkov se bomo oprli na njeno definicijo. Poleg tega domnevamo, da bomo na Radiu Slovenija naleteli na žanr reportaže (po definiciji Sonje Merljak Zdovc), ki ima določene literarnonovinarske elemente, ne ustreza pa kvaliteti in estetski vrednosti klasične reportaže oziroma literarnega novinarstva. Pri tem bomo upoštevali tudi omejitve, ki jih ima radio kot zvočni medij.

3. RADIO

Cilj diplomskega dela je predvsem prenesti teorijo literarnega novinarstva v radijsko okolje in primerjati ameriško oddajo *This American Life* z oddajmi *Nedeljska reportaža* ter raziskati, v kolikšni meri so žanri reportažne novinarske vrste zastopani na Radiu Slovenija, zato se bomo v tretjem poglavju posvetili predstavitvi radia kot medija s specifičnimi značilnosti. Te namreč zahtevajo drugačen pristop do novinarskega ustvarjanja in uporabe literarnih tehnik v novinarskih besedilih, kot je to značilno za novinarske prispevke v tiskanih medijih.

3.1. RADIO NEKOČ

Radio je eden izmed velikih izumov prejšnjega stoletja. Napravo, ki je omogočila brezžično pošiljanje in sprejemanje sporočil, so mnogi obravnavali zgolj kot nadomestek telegrafa, a je radio kmalu postal množično sredstvo za obveščanje (Martí Martí 2005: 9). K njegovemu odkritju je prispevalo veliko fizikov in znanstvenikov, ki so se ukvarjali z elektromagnetnimi valovi, vendar pa je prvi brezžični telegrafski prenos leta 1896 uspel Gugliemu Marconiju. Razvoj radia je upočasnila prva svetovna vojna, med katero so ga uporabljali predvsem v vojaške namene ter v morskem in potniškem prometu, kasneje pa tudi za predvajanje glasbe s koncertov. Prva radijska postaja s popolno radijsko shemo in rednim izborom oddaj je bila ameriška KDKA, ki je redni program pričela oddajati leta 1920. To je bilo tudi leto, ko naj bi se pričelo radijsko novinarstvo, saj je radijska postaja 8MK v Detroitu spremljala predvolilni izbor predsedniških kandidatov in z objavo rezultatov prehitela časnike (Bizilj 2003: 11).

Tudi Evropa je sledila Ameriki in leta 1922 je v Veliki Britaniji pričel oddajati BBC, prvič so lahko radijski program spremljali prebivalci Pariza, leto kasneje pa so radijske postaje zaživele še v Nemčiji, Avstriji, Španiji in v drugih evropskih državah (Bizilj 2003: 12). Tako se je v 20. letih pričelo javno oddajanje, ki »ni več komuniciranje med dvema točkama (kot je

bilo značilno za radijske zveze, ki jih je uporabljala vojska), ampak prenašanje programa z ene točke do množice sprejemnikov« (Pirc 2005: 19).

V zlatih letih radia je ta postal medij množic in so ga poslušali tako rekoč vsi. Najprej so bili radijski programi sestavljeni iz predavanj in glasbe, manj je bilo novic (Bizilj 2003: 12). V tridesetih letih so postale zelo popularne radijske igre in soap opere. Med slavno medijsko prevaro se je leta 1938 vpisala radijska igra *Vojna svetov* Orsona Wellsa. Ljudje pred radijskimi sprejemniki so bili prepričani, da so Zemljo napadla neznana bitja iz vesolja, saj so novinarsko javljanje v živo, ki je bilo zgolj del radijske igre, zamenjali za verodostojno poročanje s kraja prizorišča (Pirc 2005: 33). Radijska igra, ki je sprožila splošno paniko, je pokazala, kako močan vpliv ima lahko zvok na radiu in kako zlahka pride do napačne interpretacije radijskih kodov, hkrati pa je pokazala, da lahko radio s svojo zvočno podobo ponudi možnost za intenzivno doživljanje fikcije. Kot pravi Siegel (1992: 256) je »radijsko področje zvoka kraljestvo domišljije«.

Da je radio odličen medij za pripovedovanje zgodb, pravi tudi radijski novinar Jean Shepherd (v McLuhan 1964: 29), ki je radio opisal kot medij za novo vrsto romana. Mikrofon mu je pri ustvarjanju oddaj služil kot pero in papir, njegova publika in njeno poznavanje dogodkov v svetu pa sta mu omogočila beležiti obraze, prizore in razpoloženja. Radio je zanj skratka medij, s katerim je mogoče na esejističen način beležiti novice o svetu.

Popularnost radijskih zgodb je dosegla višek med drugo svetovno vojno, po 1945 pa so jih pričeli izpodrivati informativni žanri. Po drugi svetovni vojni, med katero je radio postal pomembno sredstvo politične propagande, so izumili prenosni tranzistor, ki je bistveno pripomogel k priljubljenosti radia, saj je ta postal poceni in se ga je lahko poslušalo kjerkoli (Pirc 2005: 34).

Z iznajdbo radia s sliko – televizije v 50. letih se je vloga radia spremenila in temu so se morali prilagoditi tudi radijski programi, ki so vedno več pozornost namenjali aktualnemu poročanju, privlačnim vsebinam, glasbi (Pirc 2005: 36). Javnim medijem so pričele konkurirati komercialne radijske postaje, ki so jih lastniki postavljali zaradi želje po dobičku, zajeten del programa pa je bil namenjen oglaševanju.

Kljub boju s televizijo za ohranjanje primata med mediji in napovedmi o zatonu radia po mnenju Pirčeve »radio ni reven sorodnik televizije, ohranil je poseben medijski status, ki z leti ne izgublja privlačnosti« (2005: 14).

Radio je po besedah Pirčeve (2005: 36) »prinesel še eno novost, nenehno navzočnost medijev v človeškem vsakdanjiku. Oblikoval je novo javnost, ki ni bila povezana le geografsko, nacionalno ali fizično. Njen skupni imenovalec je morda bilo le znanje jezika in navdušenje nad glasbo, sicer pa so bili poslušalci razkropljeni po skorajda vsem svetu«.

Danes je radio po besedah Biziljeve (2003: 1) »dnevni spremljevalni medij«. Zaradi velike konkurence, ki jo predstavljajo drugi elektronski mediji, so se radijski programi prilagodili navadam poslušalcev, ki vključujejo vse več površnega, naključnega poslušanja radia. Radio se spreminja v zvočno kuliso in temu so se prilagodile radijske sheme (Bizilj 2003: 1). Še vedno pa je radio veliko bolj priročen za spremljanje kot televizija in zahteva manj pozornosti kot tiskani mediji, z digitalizacijo in naprednejšo tehnologijo vse bolj prodira na medmrežje, kar mu daje nove razsežnosti in možnosti, da doseže poslušalce. Tako kot so se radijski programi s spreminjanjem radijske sheme prilagodili razmeram v družbi in okusu poslušalcev, tako se morajo, v želji po večji poslušanosti, prilagajati tudi novinarski žanri. Ti morajo s svojo formo pritegniti poslušalce k poslušanju in jih obdržati na isti valovni dolžini. Radio je medij, ki ima še velike potencialne, saj daje veliko svobode pri ustvarjanju in omogoča kreativno prepletanje različnih posnetih novinarskih prispevkov z živim govorom, glasbo in zvočnimi efekti.

3.2 RADIO NA SLOVENSKEM

Začetki radia v Sloveniji segajo v čas Kraljevine SHS in so tesno povezani z začetki radia v Jugoslaviji (Bizilj 2003: 139). S poskusnim oddajanjem se je v 20. letih ukvarjal oče slovenskega radia, inženir in strokovnjak za elektrotehniko, Marij Osana, ki je leta 1925 izdelal radijsko postajo, že prej pa so Slovenci s svojimi detektorji lovili tuje radijske programe. Razvoj radia je nekoliko zaustavila nezaupljivost beograjske oblasti, ki je s posebnim pravilnikom o radio-telegrafsko-telefonskih sprejemnih aparatih uvedla strog nadzor nad imetniki radijskih sprejemnikov in prepovedala oddajnike (Pirc 2005: 38). Prvo radijsko oddajno postajo so v Ljubljani odprli leta 1928. Ta je v času pred drugo svetovno

vojno ponujala predvsem izobraževalne in zabavne vsebine. Na valovih Radia Ljubljane so odmevale zelo priljubljene radijske igre, predavanja, zabavni večeri in slovenska ljudska glasba. Med italijansko okupacijo Ljubljane je prišla radijska postaja v roke okupatorja, narodnoosvobodilno gibanje pa je organiziralo ilegalno propagandno postajo Kričač, proti koncu vojne pa tudi Radio Osvobodilna fronta. Po vojni je pričel Radio Ljubljana ponujati poslušalcem vse več raznovrstnih oddaj – informativne, pogovorne, izobraževalne in kontaktne. V večjih slovenskih krajih so v 50. letih pričeli odpirati regionalne centre, ki so bili pomembni lokalni viri informacij. Z osamosvojitvijo Slovenije (1991) se je Radio Ljubljana preimenoval v Radio Slovenija (Pirc 2005: 40–44).

V 90. letih je v Sloveniji naraslo število lokalnih komercialnih radijskih postaj, za katere je značilno, da se v celoti financirajo iz lastnih sredstev. Njihov glavni namen je predvsem povečati zaslužek od oglaševanja, zato so programske vsebine večinoma lahkotne, zabavne in nezahtevne – od glasbenih želja do kratkih informativnih, agencijskih novic (glej več v Feltrin 2003). Trenutno je v Sloveniji poleg nacionalnih radijskih programov (1. program, Val 202, program Ars, Radio Koper itd.) v razvid medijev vpisanih nekaj več kot 100 komercialnih radijskih postaj (Internet 4).

Danes se radijske postaje soočajo z izzivom digitalizacije, »/.../ kajti digitalni radio je radio prihodnosti« (Pirc 2005: 44). Digitalna tehnologija radijske produkcije je olajšala in skrajšala postopke dela, montaža je mnogo hitrejša in omogoča sprotno izločanje »neuporabnega« materiala in dramaturško razporejanje gradiva, poleg tega pa je digitalizacija dodala še vizualno kontrolo zvočnega zapisovanja (Bizilj 2003: 129). Kot pravi Biziljeva: »Nova tehnologija pa spreminja tudi radijsko novinarstvo, spreminja radijski program, spreminja radijske poklice in predvsem spreminja miselnost« (prav tam).

3.3 PRIHODNOST RADIA

Ugotavljanje, kakšna bo prihodnost radia po več kot sto letih njegovega obstoja, je zgolj špekulacija in ugibanje. Josep M. Martí Martí na prelomnici stoletja pravi (2000: 91-95), da bo radio zaznamovala liberalizacija radiodifuzijskega spektra (čeprav je izkoriščanje frekvenc omejeno), porast konkurence (možnost pojava novih radijskih formatov, oblik, žanrov), novi nosilci in izdelki (digitalizacija radia). Ob tem poudarja še, da se bo moral radio prilagajati

navadam poslušalcev, pri čemer ne gre pozabiti, da je treba radijski jezik, na katerem temeljijo programske vsebine in oblike, uporabljati kreativno. »Razvoja ni mogoče prekiniti, mora se nadaljevati, da se radio ne bi spremenil v službo enoumnega informiranja ali zgolj glasbene kulise« (2000: 96).

3.4 LASTNOSTI RADIA

Radio se od drugi množičnih medijev razlikuje v naravi podanega sporočila, ki je sestavljeno zgolj iz zvoka in tišine. Radiu zato pravimo tudi slepi medij, saj sprejemniki ne vidijo sporočil, ki jim jih posreduje. Zvok, ki je na radiu glavni prenosnik sporočila, je sestavljen iz glasbe, šumov (različnih glasov) in govora (Crisell 1994: 3).

Pirčeva (2005: 16) zavrača označevanje radia kot slepega, ker ne ponuja slike, pač pa poudarja, da je radio zgolj neviden medij, ki mora svojo nevidnost nadomestiti z zvokom. Sliko mora na radiu zamenjati opis. »Radio ima posebno nalogo, da informacije vidnega sveta preoblikuje v zvočno podobo, poslušalec pa tem informacijam dodaja vidno predstavo na podlagi svojih bogatih vizualnih izkušenj, spominov, zaznav« (Pirc 2005: 17). Starkey (2004: 26) radio pojmuje celo kot videčega prijatelja, ki zanj opiše stvari, ki jih sam kot poslušalec ne more videti.

Radijska slepota ali nevidnost je lahko tudi prednost, ker radijski ustvarjalci niso obremenjeni s formo in se lahko bolj posvetijo vsebini, radijski poslušalci pa niso obremenjeni s sliko in si lahko zvočne podobe v svojih glavah naslikajo po lastni domišljiji (Pirc 2005: 18).

Radio je zaradi odsotnosti slike podoben tiskanemu medijem in literaturi. Da lahko na radiu zgodbe »oživijo«, so v zgodovini pokazale radijske igre, ki pravzaprav izvirajo iz literature. Kot pravi Crisell (1994: 7–9), radio namesto slike in zvoka ponuja samo zvok, zato so poslušalci prisiljeni sami nadomestiti vidne podobe, na podoben način kot pri branju literature. Bralci si morajo prebrano zamisliti, saj ničesar ne slišijo in ne vidijo razen napisanih besed, medtem ko vizualni mediji ponujajo sliko in z njo krčijo prostor domišljiji. Ob tem Crisell poudarja, da tudi drugi mediji vzbujajo domišljijo, toda radio ji daje drugačno razsežnost (prav tam).

Čeprav radijski valovi prinašajo poslušalcem zvoke iz daljave, pa radio ljudje doživljajo kot intimen medij (Crisell 1994: 11). Radijski program je predvajan številnemu občinstvu, a hkrati ustvarja pri vsakem poslušalcu občutek, da radijski govorec govori prav njemu. Pirčeva pravi, da »/r/adio zaradi človekovega glasu daje občutek iskrenosti, ustvarja vtis bližine med radijskim govorcem in poslušalcem, česar ne moreta doseči ne časopis ne televizija« (2005: 15).

Poleg tega so stroški radijske produkcije nizki, vse bolj napredna tehnologija, ki je preprosta za uporabo, pa daje radiu nove možnosti novinarskega ustvarjanja. Radio je kreativen medij, ki omogoča prepletanje različnih novinarskih prispevkov z glasbo in zvočnimi efekti, kar lahko naredi sporočilo zanimivo.

Ob vseh dobrih lastnostih radia je pomembno vedeti, da se nekatere prednosti lahko hitro spremenijo v pomanjkljivosti. Radio še vedno velja za najhitrejši medij, toda hkrati je »minljiv«, kar pomeni, da se k izgovorjenim besedam ne moremo vračati nazaj.⁸ Radio je tudi fleksibilen in ga lahko poslušamo skoraj kjerkoli in kadarkoli, ob tem lahko počnemo druge stvari, je medij, ki ne zahteva naše popolne pozornosti, zato zlahka kaj preslišimo, še posebej če ga poslušamo zgolj kot zvočno kuliso. Če nam slišano ni všeč, lahko radio preprosto ugasnemo ali preklopimo na drugo radijsko postajo. Zato je misel na ohranjanje pozornosti poslušalcev pri radijskem ustvarjanju še posebej pomembna.

Poglejmo še, kako glavne značilnosti radia v šestih točkah povzemata Wilby in Conroy (1994: 154):

1. Radio je *hiter* medij: omogoča neposredne prenose, poročanje v živo, hitre informacije – vse to vpliva na ustvarjanje novinarskih izdelkov.
2. Radio je osredotočen na *ljudi*: njegovo bistvo je človeški glas, ki podaja poglede na življenje ljudi iz različnih zornih kotov.
3. Radio je *preprost*: išče preproste načine izražanja, zaradi svoje »slepote« išče učinkovite načine ilustriranja dogajanja.

⁸ Danes večina radijskih postaj že ponuja internetne arhive, ki so dostopni poslušalcem.

4. Radio je *usmerjen* (angl. *targeted*): zgodbe, ki jih pripoveduje, so vedno namenjene točno določeni publiki; glede na izbiro časa, vsebine, načina podajanja so radijski izdelki namenjeni različnim poslušalcem.
5. Radio *pripoveduje zgodbe*: radijci imajo na voljo kreativne in inovativne pristope, da kar najbolj učinkovito podajo zgodbe.
6. Radio *spodbuja domišljijo*: od poslušalca zahteva, da si ustvari vidne podobe in celoten vtis nekega dogodka – skratka popolno radijsko izkušnjo, zgolj na podlagi zvoka.

3.5 RADIJSKI KODI

Vsak medij ima svoje kode in znake, ki jih morajo recipienti pravilno interpretirati, da razumejo sporočilo. Charles S. Peirce – eden od modernih teoretikov semiotike – je znake razdelil na ikone, indekse in simbole. Pri ikoni odnos med znakom in pomenom temelji na formalni podobnosti; ikona je torej znak, ki se nanaša na objekt, ki ga reprezentira (recimo fotografija), indeks predstavlja vzročno povezavo z znakom (dim je indeks za ogenj), simbol pa je znak, ki sam po sebi ne nakazuje na zaznamujoče, ampak temelji na dogovoru oziroma konvenciji (Peirce v Crisell 1994: 3).

»Na radiu so vsi znaki avditivni, sestavljeni so zgolj iz zvoka in tišine, in tako uporabljajo čas in ne prostor kot glavni strukturni agent« (Hawkes v Crisell 1992: 42). Zvok, ki ga posreduje radio, lahko razdelimo še na govor, glasove in glasbo. Poglejmo, katere so funkcije posameznih radijskih kodov, navezujoč se na Peircovo razvrstitev znakov.

3.5.1 GOVOR

Govor je sestavljen iz besed, ki na radiu delujejo kot simboli za to, kar predstavljajo. Njihov simbolni pomen je osnova za vizualizacijo radijskega govora, saj si mora poslušalec stvar, ki je poimenovana z besedo, naslikati v domišljiji. Razlika med napisanimi besedami in besedami na radiu je v tem, da so besede na radiu govorjene in so tako binarano kodirane, saj so simboli tega, na kar se nanašajo, medtem ko je glas, ki jih izgovori, indeks za osebo, ki jih je izgovorila, lahko pa postane celo indeks za določeno radijsko postajo ali oddajo (Crisell

1994: 42). Tako na primer določene radijske napovedovalce povežemo z radijsko postajo – glas Andreja Karolija je recimo indeks Vala 202. Če citiramo Crisella (1992: 43): »Glas lahko interpretiramo kot indeks človeške prisotnosti ali na drugi ravni kot indeks osebnosti in celo na tretji ravni kot indeks programa, radijske postaje /.../.«

Govor pa izkorišča še svojo lastno zvočnost, ki obstaja neodvisno od govorca in ji ta, kot pravi Grudnova (2001: 27), »v različnih odmerkih, hote ali nehote, dodaja barvo, poudarke in tako še dodatno vzbuja pri poslušalcu različna občutja«. Podrobneje si bomo lastnosti radijskega govora pogledali še v prihodnjem poglavju.

3.5.2 GLASOVI

Govor je človeška lastnost, ostali glasovi pa so »naravni« del sveta, ki nas obkroža. Lahko rečemo, da glasovi večinoma delujejo kot indeksi. Glas zvonjenja hišnega zvonca lahko povežemo z osebo, ki stoji pred vrati. Na radiu velja pravilo, da morajo dati radijski ustvarjalci prednost pomembnejšim in izločiti nepomembne glasove. Kot primer Crisell navaja radijski intervju o onesnaževanju okolja zaradi izpušnih plinov, ki poteka v bližini avtoceste in je zato mogoče v ozadju razločiti avtomobilski hrup – glasovi so torej ustrezno uporabljeni. Če bi ob avtocesti potekal intervju z nekom o finančnih zadevah, bi bil hrup v ozadju irelevanten (Crisell 1994: 44). Po drugi strani pa sterilen zvok, brez primesi glasov iz okolja, daje poslušalcem vedeti, da poteka pogovor v zvočno izoliranem radijskem studiu.

Kot poudarja Crisell (1994: 45): »Namen radia ni reproduciranje kaotičnih, kompleksnih in ponavljajočih se glasov iz vsakdanjega življenja: do neke mere jih tolerira, toda teži k prenašanju samo tistih glasov, ki so relevantni za razumevanje sporočila, tako da jih glede na pomembnost hierarhično organizira.« Glasovi pa niso samo indeksi, ampak so včasih, širše gledano, lahko tudi simboli. Skovikanje sove na primer zveni »nevarno«, kitare zvenijo »špansko«, a je, kot pravi Crisell (1994: 47), treba glasove včasih pojasniti tudi z besedami oziroma z govorom – razložiti poslušalcem, kateri so glasovi, ki jih sliši in kaj predstavljajo. »Z drugimi besedami glasovi potrebujejo tekstovni smerokaz, ki je podan z dialogom ali pripovedovanjem« (Crisell 1994: 48).

3.5.3 GLASBA

Glasba na radiu zaseda približno dve tretjini radijskega časa, odvisno od radijskega programa in postaje. Po mnenju Crisella (1994: 48) ima lahko glasba na radiu več pomenov in skriva več znakov. Določa ji dve funkciji: sama zase je lahko estetski objekt (posnetki pesmi, koncerti, recitali itd.), lahko pa ima sama zase ali v kombinaciji z govorom in glasovi pomožno pomensko funkcijo (1994: 48). Po prepričanju Pirčeve govor določa radio kot medij, glasba pa je njegov sestavni del, ki ne deluje samo kot mašilo, ampak ima glasba tudi sporočilno vrednost (2005: 100). Tudi Biziljeva piše o dveh funkcijah glasbe na radiu, prva označuje glasbo kot estetski užitek, druga pa kot pomožno sredstvo, ki zaznamuje nekaj zunaj sebe (2003: 33). Te vrste glasbo na radiu Biziljeva razdeli v naslednje kategorije (2003: 34):

- je **identifikacija prisotnosti**: glasba deluje kot uvod v napovedi, novice, reportaže,
- je **povezava** med verbalnimi deli, med »prizori« v novinarskih radijskih izdelkih ali igrah, glasba lahko nastopa kot »padec zavese v gledališču«, skratka ločuje, napoveduje rubrike ali oglase,
- je lahko **stilni zvočni efekt**, ko karakterizira zvoke v naravi,
- ima **razpoložensko** vlogo, predvsem v radijskih igrah, ko izpostavlja razpoloženje oseb ali namiguje na to, kaj se bo zgodilo,
- ima lahko v novinarskih zvrsteh »**vsebinsko**« vlogo, ko z njo ponazorimo npr. misel v komentarju, v satiri, koseriji,
- deluje kot »**okvir**«, ko »izstopi iz sebe«, oz. kot mehanizem, ki omejuje. V to kategorijo spadajo glasbeni avizi, jingli,⁹ ki dajejo radijski postaji identiteto.

Podobne vloge glasbe omenja tudi Pirčeva, ki pravi, da glasba v govornih prispevkih zaznamuje meje, pomeni prekinitve, zapolnjuje praznine, na novo prebudi naše zanimanje, ustvarja posebna razpoloženja, atmosfero, nam pričara občutek prostora in časa, je lahko potrditev govora ali njegovo nasprotje ter nadomestek zvočnih efektov. Uporaba glasbe v govornih prispevkih ima veliko sporočilno vrednost, vendar mora biti pravilno izbrana in v sozvočju z govorom. Še posebej primerna je kot izrazno sredstvo v čustvenih trenutkih (2005: 112).

⁹ Jingle je kratek, učinkovit zvočni signal, ki se v programu večkrat ponovi in je identifikacijske narave (Pirc 2005: 113).

3.5.4 TIŠINA

Tišina pomeni odsotnost zvoka. Po Crisellu (1994: 52) ima tišina pozitivno in negativno funkcijo, obe pa delujeta kot indeks, ob upoštevanju konteksta. Negativna se nanaša na »mrtvi eter« in je po funkciji podobna zvoku, ki določa meje v radijskem programu. Tišina torej označuje začetke, konce programa in prispevkov ali pa zgolj ustvarja prostor. Pozitivna funkcija tišine pa se nanaša na situacije, ko nekaj ne more biti izraženo z zvokom in dobi tako dramatične razsežnosti, saj lahko ustvarja patos, ironičnost ali humor.

Na radiu je po mnenju Pirčeve tišina ena od najbolj učinkovitih radijskih izraznih sredstev, vendar jo je treba uporabiti v pravem trenutku in jo tudi pravočasno prekiniti, saj lahko predolga tišina poslušalce zmede, ker mislijo, da je nekaj narobe. Tišina lahko označuje čustvo (recimo žalost), je čas za kratek razmislek, sporočilo poslušalcu, da se dogaja nekaj nevsakdanjega, nenavadnega; tišina je lahko tudi zvok ambienta ali predstavlja atmosfero (2005: 118).

Našteli smo glavne elemente radijskih kodov, pri tem pa je potrebno poudariti, da je »pri razumevanju radijskih glasov, glasbe in tišine ključen kontekst in ta se vzpostavlja z govorom (Crisell 1994: 53). Govor je torej ključen radijski kod, vendar tudi ta ne obstaja brez ostalih zvočnih elementov, zato je »/r/adio treba gledati kot celoto, kot zmes govora, zvokov, jinglov, saj vsaka kategorija zase ne pove prav dosti oziroma je njena sporočilna vrednost omejena, skupaj v okviru programske sheme predstavlja celoto, ki cilja na določeno občinstvo s sebi lastnimi značilnostmi in navsezadnje tudi svojo (radijsko) identiteto« (Novoselec 2007: 12).

3.6 RADIJSKI JEZIK

Radio je svojo slepoto nadomestil z neformalnimi pravili, kako oblikovati govor in glasove, da jih bodo radijski ustvarjalci razumeli enako kot radijski poslušalci. »Radijci morajo razumeti omejene zmožnosti svoje artikulacije, uporabljati morajo omejeno sintakso in besednjak – radijski jezik – tako da lahko začasno 'slepi' poslušalci pravilno interpretirajo povedano« (Starkey 2004: 26). Kot sem že ugotovila, je glavni radijski kod govor – govorjenje na radiu pa poteka spontano ali po vnaprej pripravljenih besedilih. Spontan govor

se na radiu uporablja v oddajah v živo, kontaktnih oddajah, moderiranju, poročanju v živo, vsi informativni prispevki, reportaže, radijske igre pa so vnaprej napisane in nato prebrane.

Pri pisanju za radio obstajajo določene zakonitosti, ki se jih velja držati. »Dobro pisanje lahko da neprecenljivo vrednost prispevku, ki je sicer povprečen. Dobro poročanje ga lahko spremeni v nepozabno. Slabo pisanje pa lahko uniči še tako izvrsten govor« (Simon 1992: 104). Kot poudarja tudi Pirčeva: »Po jeziku prepoznamo kakovost radijskega programa, še preden prisluhnemo vsebini« (2005: 70).

3.6.1 PISANJE ZA RADIO

»Glavno pravilo pisanja za radio je, da ne obstaja pravil, pač pa samo bolj ali manj učinkoviti načini pisanja« (Fleming, Hemmingway in drugi 2006: 62). Seveda pa se pisanje za radio razlikuje od pisanja za tiskane medije ali za televizijo, saj morajo radijci upoštevati določene zakonitosti medija, kot so zvočna podoba in odsotnost vizualnih podatkov, nepovratnost, minljivost ter seveda govor oziroma glasno branje.

Tomo Korošec pravi (1998: 333–339), da je pomembno, da pisna predloga pri pretvorbi v govorno sporočilo ni podvržena šumu, ki nastane, kadar pisnemu prenosniku prilagojeno sporočilo pretvarjamo v slušno brez prilagoditev. To pomeni, da je treba pri izboru jezikovnih sredstev doseči govornost oziroma izbrati taka jezikovna sredstva, da jih pretvornik ne bo zadržal. Radijsko sporočanje zahteva, da se pisna predloga v skladnji in besediloslovju konstruira tako, da bodo pisne predloge, ki bodo brane, prišle k naslovnikom kot slušna sporočila in bodo tista jezikovna sredstva, ki ne gredo skozi pretvornik, ustrezno pretvorjena. Na radiu na primer je treba upoštevati, da poslušalci ne morejo videti velikih začetnic, narekovajev, simbolov, formul, številčk. Radio je govorno-zvočni prenosnik, zato je treba pri pisanju za radio pomisliti, kako bo zapisano zvenelo, ko bo prebrano. Ne glede na vrsto prispevka je pomembno, da radijski novinarji, kot pravita Kasell in Rosenbaum (1992: 65), »pišejo za uho«.

Ker so besede, izgovorjene na radiu, neponovljive – k njim se ne moremo večkrat vračati – je pomembno vodilo radijskih novinarjev preprosta struktura. Radijski prispevek je napisan zato, da je slišan in ne da je viden. Njegova zgradba mora biti linearna – zgodbe potrebujejo

začetek, sredino in konec. Način predstavitve pa mora biti pogovorni, s kratkimi, neposrednimi, preprostimi stavki, ki so sestavljeni iz lahko berljivih in razumljivih besed (Kasell in Rosenbaum 1992: 65). To seveda ne pomeni, da morajo biti povedi samo enostavčne, splošno pravilo pa je, da »dobra radijska poved vsebuje zgolj eno idejo« (Kasell in Rosenbaum 1992: 66).

Na radiu je priporočljivo uporabljati manj odvisnih stavkov in podredij, ampak raje sestavljene stavke oziroma si pri dolgih stavkih pomagati s tako imenovanim nizanjem misli. Izogibati se kaže vrinjenim stavkom in pasivu, saj je aktivna oblika bolj razumljiva (Bizilj 2003: 48).

Kasell in Rosenbaum (1992: 76) med drugim pišeta, da je pri pisanju za radio dobro:

- uporabljati sedanjik – (npr. *Marko je rekel, da je božič pomemben praznik* spremenimo v *Marko pravi, da je božič pomemben praznik*),
- uporabljati tvornik in ne trpnik – ta vnaša življenje v besedilo (boljše kot *Četa je bila poslana ... zveni Vlada je poslala četo ...*),
- vire navajati na začetku,
- izogibati se klišejem,
- dosledno upoštevati slovnična pravila,
- izpuščati nepomembne besede, ki bi nasičile besedilo.

Linda Gage (1990: 19) med navodili za radijsko pisanje omenja še:

- logičnost,
- »konverzacijski« stil pisanja (piši tako, da je blizu govorjeni besedi),
- naslavljanje poslušalcev v ednini,
- omejitev informacij,
- preproste stavke,
- govor v slikah,
- vzbujanje zanimanja poslušalcev z izpeljevanjem idej, misli – najpomembnejše pride na koncu.

3.6.2 RADIJSKI GOVOR

Pisanje za radio je torej pisanje za govorjenje, govor pa je temelj vsakega radijskega programa. »Od vseh zvokov, ki jih slišimo na radiu, je govor najpomembnejši« (Pirc 2005: 70). Govor na radiu se deli na spontan govor in govor, ki poteka po vnaprej napisanih predlogih. Kot pravi Pirčeva (2005: 75), se pri analizi radijskega jezika uporabljata termina *govor* (za sporočanje lastnih misli) in *branje* (za sporočanje tujih misli), ko prebiramo svoje misli pa je to *govorno branje*. »Dobri radijski bralci se namreč tudi takrat, ko imajo pred seboj popisan list papirja, potrudijo, da poslušalec dobi vtis govora in ne branja« (prav tam).

Govor je pomemben radijski element tudi zato, ker na neviden način poveže sporočevalce in poslušalce. Kot pravi Krišelj (v Gruden 2001: 28): »Ko posredujemo informacijo, obvestilo in druge radiofonsko oblikovane reprodukcije, posredujemo in sprejemamo v specifičnem čustvenem razpoloženju tistega trenutka oba, torej tistega, ki govor proizvaja, in tistega, ki govor sprejema.« Zato se morajo radijski govorniki zavedati, da je »vse, kar je spregovorjeno po radiu, namenjeno posamezniku osebno, in tako naj bi tudi bilo povedano« (Gruden 2001: 29).

Poglejmo, kakšne zakonitosti na splošno veljajo za radijski govor. »Radijski govor je enkraten, izginjajoč, zato mora biti jasen, preprost in razmeroma splošen, da mu poslušalci lahko sledijo, vsi, tako visoko kot povprečno izobraženi, predvsem pa radijski govor ne sme biti dvoumen« (Bizilj 2003: 46). Pri tem Biziljeva dodaja, da je radijski govor žanrsko pogojen in da različne okoliščine zahtevajo različen način pristopa do govora (prav tam).

3.6.2.1 UPORABA GLASU

Dobro podano radijsko sporočilo je odvisno od več prirojenih in naučenih glasovnih danostih. Vsak človek ima svojevrsten, unikaten glas, ni pa vsak glas primeren za radio. Radijski govornik naj bi bil brez govornih napak, njegov glas mora biti blagozvočen (nemoteč), govor ne prehitel in ne prepočasen, ne preglasen in ne pretih, poleg tega mora glas izžarevati govornikovo človečnost« (Bizilj 2003: 109). Dober mikrofonski glas – pravimo mu tudi radiofonski – je po Pirčevi bogat, zrel, zvočen, brez govornih ovir, prijeten za poslušanje, živahen, melodičen, pravilno naglašuje in poudarja, dobro artikulira stavke in jih slovnično pravilno izgovarja (2005: 65–66).

»Glas je kot Stradivarijeva violina. Glasbenik jo lahko lepo zaigra po letih tehničnega in umetniškega izpopolnjevanja, v napačnih rokah pa zveni neuglašeno« (Crook 1998: 111), zato se morajo radijski govorniki nenehno izpopolnjevati in vaditi svojo izgovorjavo. »Prirojene značilnosti glasu je sicer mogoče korigirati, kultivirati, povsem spreminjati pa ne« (Bizilj 2003: 109), kar pomeni, da so govorne vaje namenjene bolj pravilni in razločni izgovorjavi, pravilnemu dihanju in moči, vzdržljivosti glasu, na višino, intonacijo in barvo glasu pa lahko le malo vplivamo. »Glas je instrument, ki ga je treba vaditi«, pravi tudi Kearns (1992: 81), ki poudarja, da ja glas tisti, ki na radiu pove zgodbo, jo pojasni, ji vdahne življenje (prav tam).

Pri govoru na radiu so pomembne naslednje lastnosti (Kearns 1992: 84–86):

1. **tonaliteta**: za moške je značilno, da imajo nižje glasove od žensk. Še posebej pomembna je pri radijskih govornikih sprememba tonalitete, tako imenovana glasovna modulacija, s katero se vzdržuje poslušalčevo pozornost. Monoton govor namreč odvrta zanimanje, saj zveni dolgočasno. Toda vsaka melodija v govoru mora imeti pomen – mora sovpadati s kontekstom, temo in pomembnostjo podatkov. Značilno je, da se v govoru poudari najbolj pomembne podatke;
2. **ritem**: na radiu velja, da se ne sme govoriti ne prehitro ne prepočasi. Idealna hitrost je med 140 in 180 besed na minuto. Resna in težje razumljiva sporočila je na primer priporočljivo brati počasneje. Ritem daje povedanemu tudi čustveno interpretacijo ter s pravilno uporabo premorov oživlja radijske zgodbe;
3. **glasnost**: slednjo je dandanes mogoče regulirati s pomočjo tehnike.

Ob vsem tem pa mora biti govornikov glas, kot pravi Kearns (1992: 82): *jasen* – poudarjati je treba besede, ki ilustrirajo bistvo zgodbe; *spremenljiv* – ritem, melodija in premori se morajo izmenjevati, da govor ne postane predvidljiv, in *človeški* – izražati mora čustva, spontanost, naravnost, da ne bi postal monoton in »robotski«.

3.7 SODOBNA RADIJSKA PRODUKCIJA

Kakovost tehničnih virov je zagotovilo za učinkovito produkcijo programov in /.../ dostopa do poslušalcev (Martí Martí 2000: 32). Delo na radiu se je s hitrim razvojem tehnologije v zadnjih letih bistveno spremenilo: pojavila se je digitalna tehnologija, ki je spremenila in

poenostavila radijsko delo. Uporablja se pri snemanju, montaži, shranjevanju, predvajanju in oddajanju radijskega programa (Bizilj 2003: 129). Magnetofonske trakove in analogne mešalne mize so nadomestili računalniki – z različnimi računalniškimi programi se je povečala možnost spreminjanja, obdelave in izboljšave kvalitete zvoka. Pojavile so se tudi različne tehnike snemanja in stiskanja zvočnih zapisov (mp3, DAT) in programov, ki omogočajo uporabo računalnika kot radia (Realplayer) (Bizilj 2003: 129). Nekoč težke snemalne »škafle« je zamenjala priročna in bolj zanesljiva snemalna oprema, ki omogoča hitro izločevanje »neuporabnega« zvočnega gradiva. Večstezna montaža zvočnega materiala je omogočila »igranje« z zvokom – na razmeroma enostaven način je mogoče kombinirati montirane posnetke, posnet govor, glasbo, glasbene podlage, zvočne efekte. Vse bolj pomemben postaja tudi internet, ki omogoča predvajanje radijskih programov preko spleta in služi kot skladišče za arhivirane oddaje.

3.7.1 MONTAŽA

Montaža je eden izmed ustaljenih načinov radijskega dela, vendar je prav z digitalizacijo postala preprostejša in hitrejša (v dobi magnetofonskih trakov se je slednje rezalo in lepilo skupaj, postopek je bil zamuden, kvaliteta zvoka pa slabša). »Kot tehnika montaža prinaša vrsto prednosti. Z njo lahko skrajšamo prispevek, odstranimo nezaželeni material, dodamo novega, opremimo z napovedmi, vmesnimi besedili, dodatki, razlagami, glasbo« (Pirc 2005: 195). Pri t. i. »rezanju« posnetkov pa je treba poleg tehničnih, pri novinarskem delu, upoštevati tudi etična navodila. Z montažo se namreč ne sme popačiti resnice, spreminjati pomena izjav itd. Kot je zapisano v *Poklicnih merilih in načelih novinarske etike v programih RTV-ja Slovenije* (v Pirc 2005: 195): »Dejanski rezultat izbiranja posnetkov in montaže je zgostitev realnosti, izrez iz realnega sveta, ki pa ne sme popačiti dejstev, bistva sporočila ter vidnega in slišnega na kraju dogodka.« Zato radijska montaža ne sme postati manipulacija.

3.8 RADIJSKE NOVINARSKE ZVRSTI

Radijske novinarske zvrsti se glede na število govornih kanalov delijo na **monološke**, **dialoške** in **polifonske** zvrsti. Monološke so tiste, ki jih radijski govorec sam posreduje poslušalcem – v to kategorijo uvrščamo novico, izjavo, poročilo, komentar. Za dialoške zvrsti

je značilno, da vsebujejo dialog – temu ustrezajo intervjuji. Polifonske zvrsti pa so zahtevnejše; mednje sodijo reportaža, satira idr. (Bizilj 2003: 76). To so zvrsti, kjer so v sporočilu poleg človeškega glasu, uporabljeni tudi drugi glasovi, glasba in zvočni efekti, skratka dodatna zvočna kulisa. »To so tehnično najzahtevnejše zvrsti, po pravilu sad timskega dela celotne radijske ekipe. Obenem so to za poslušalca najprivlačnejše zvrsti, saj so koncipirane tako, da nenehno vzdržujejo poslušalčevo pozornost« (Plenković v Juvan 1986: 25).

Bolj kot opisana delitev radijskih novinarskih zvrsti, narejena na podlagi zvočnega prenosnika, pa je danes uveljavljena razvrstitev, ki se zgleduje po tisti v tiskanih medijih, v slovenski strokovni literaturi po delu *Nastavki za teorijo novinarskih vrst* Mance Košir. Kot pravi Biziljeva (2003: 76), izhaja razvrstitev radijskih novinarskih zvrsti iz razvrstitve v tiskanih medijih, pri čemer so se radijske zvrsti prilagodile tako, da so opustile določene značilnosti tiskanih. »Bistvena razlika radijskih novinarskih vrst, zvrsti, žanrov torej je, da jih poslušalci slišijo, da jih novinar, voditelj, napovedovalec govori, da v njih 'govorijo' tudi predstavniki različnih javnosti in da lahko v radijskih zvrsteh verbalnim znakom dodajamo zvočne, radiofonske elemente« (prav tam).

Upoštevajoč razvrstitev Mance Košir, ki smo jo predstavili v drugem poglavju, je tudi na radiu med informativnimi novinarskimi zvrstmi mogoče določiti reportažno vrsto. V tiskanih medijih vanjo sodijo *klasična reportaža*, *reporterska zgodba* in *potopis*. V radijskem okolju pa se za žanre, ki bi jih lahko uvrstili v reportažno vrsto, uporabljata predvsem izraza radijska reportaža (glej Bizilj 2003: 83 in Pirc 2005: 171) in radijski dokumentarec (glej Starkey 2004: 206). Pri tem velja poudariti, da se tudi radijske reportaže in dokumentarci lahko med seboj vsebinsko in oblikovno razlikujejo.

Še posebej problematično pa je poimenovanje mejnih žanrov, hibridov med novinarstvom in fikcijo, kamor bi uvrstili tudi literarnonovinarske izdelke. V tuji literaturi naletimo na različna imena: *radio drama-documentary* (igrani dokumentarec), *docudrama* ali *dramadoc* (dokumentarna igra) (glej Starkey 2004: 179). V slovenskem radijskem prostoru se za žanr, v katerem se prepletata novinarstvo in literatura, pojavlja ime fičer (kot prevod besede *feature* – zgodba), a se termin ni v praksi nikoli uveljavil. S fičerjem se je ukvarjala predvsem Lučka

Gruden, novinarka Radia Maribor, ki je o tem tudi napisala knjigo *V zvočnem laboratoriju*, vendar kot tudi sama ugotavlja (2001), fičerjev v slovenskem radijskem prostoru skorajda ni.

Ker radijske novinarske zvrsti ne v tuji ne v domači literaturi niso podrobneje obdelane, za namen te diplomske naloge predlagamo naslednjo razvrstitev in opredelitev radijskih žanrov. V radijsko reportažno vrsto bom uvrstili **radijsko reportažo** in **radijski dokumentarec**.

Literarnonovinarska radijska reportaža pa bo primer žanra z literarnonovinarskimi elementi. Podrobneje jih bomo predstavili v sledeči točki poglavja.

3.8.1 RADIJSKA REPORTAŽA

Živa radijska reportaža

To je posebna vrsta radijske reportaže, za katero je značilno, da poteka v živo. Novinarji se v reportažah javljajo neposredno s terena in »opisujejo, komentirajo dogodek, razlagajo zgodovino, ozadje, nizajo podatke in hkrati spremljajo dogajanje« (Pirc 2005: 172). Živa radijska reportaža zahteva dobro predpripravo novinarja, bogat besedni zaklad, poznavanje tematike in pozorno spremljanje dogodka (Pirc 2005: 172). Značilna je za športne prenose, neposredna javljanja s prireditev, kriznih žarišč idr.

Posneta radijska reportaža

Posneta radijska reportaža obravnava najrazličnejše teme, od zanimivih krajev,¹⁰ ljudi, dogodkov do socialno in politično obarvanih tem. Posneta radijska reportaža uporablja tonske posnetke in zvočne efekte, je kombinacija novinarjevega besedila in tonskih posnetkov (govora, izjav, pogovorov, anket, zvočnih efektov, glasbe). Učinek reportaže je odvisen od kvalitete posnetkov »s terena«, sposobnosti novinarjevega opazovanja, atraktivnega izbiranja in montiranja zvočnega materiala ter od tega, koliko se je avtor sposoben približati stvarnosti. Za radijsko reportažo je pomembna avtentičnost zvoka in govora, le tako je namreč lahko dokument v okvirih novinarskih zvrsti (Bizilj 2003: 83).

¹⁰ Če reportaža pripoveduje o kraju ali državi, lahko rečemo, da gre za potopisno reportažo ali na kratko potopis, ki ima vse značilnosti potopisov v tiskanih medijih, je pa na radiu vedno narejen na reportažni način in ima predvsem lastnosti radijske reportaže, zato ga ne uvrščam v poseben žanr.

»Radijska reportaža je mlajša sestra časopisne reportaže« (Juvan 1986: 39), ki se je od slednje bistveno odtujila predvsem z razvojem snemalnih tehnik, saj je pred tem radijski program potekal v živo. »Vedno večje razlikovanje med časopisno in radijsko reportažo pa ni le tehnično pogojeno, temveč ga narekuje predvsem enodimenzionalnost radijskega medija in seveda precepcijske sposobnosti poslušalcev« (Plenković v Juvan 1986: 39). Kot še pravi Biziljeva, je za časopisno reportažo pomemben element slog pisanja, za radijsko reportažo pa montaža in dramaturgija (Bizilj 2003: 83).

Značilnosti radijske reportaže sta, da ima dramaturško kompozicijo in jo radijski ustvarjalci oblikujejo po umetniškem principu (Prager 1978: 82–84). Vanjo lahko avtor vključi različne novinarske zvrsti (anketo, intervju, izjavo) (Pirc 2005: 171). »Radijska reportaža je neke vrste mozaik, polifonična struktura, sestavljena iz jezikovnih, glasovnih in zvočnih komponent in jo gradijo posamezni govorni posnetki (prav tam). Idealna dolžina reportaže se giblje med 15- in 30-imi minutami (Juvan: 1986: 41, Starkey 2004: 33).

3.8.2 RADIJSKI DOKUMENTAREC

Razlika med radijskim dokumentarcem in radijsko reportažo je, da je dokumentarec bolj »novinarski« in informativen ter manj kreativen in ekspresionističen. Večji poudarek je na informacijah in poglobljenem raziskovanju. Njegov namen je posredovanje zgodbe, ki je točna in resnična ter iskanje odgovorov na vprašanja, ki so predmet raziskave. Navadno ima reporter glavno vlogo naratorja oziroma pripovedovalca, ki išče določene informacije o izbrani temi. Dokumentarec mora biti uravnotežen in mora prikazati zgodbo z različnih zornih kotov, idealna dolžina je do 30 minut (Starkey 2004: 206–212).

3.8.3 LITERARNONOVINARSKA RADIJSKA REPORTAŽA

Za radio je bolj kot za tiskane medije značilno, da se različni žanri med seboj prepletajo in je zato nekatere radijske izdelke težko uvrstiti v točno določeno kategorijo. Če posneto radijsko reportažo 'obogatimo' z radiofonskimi prvinami in poudarki, lahko, kot ugotavlja Biziljeva, že

izstopimo iz novinarskega diskurza in vstopimo v sfero drame oz. fikcije (Bizilj 2003: 83), torej na mejno področje – na področje literarnega novinarstva.

Radijski literarnonovinarski izdelki ustrezajo opredelitvi fičerja. Ker pa se, kot smo že zapisali, izraz ne uporablja, predlagamo za radijski literarnonovinarski prispevek poimenovanje literarnonovinarska radijska reportaža. Ta bi po opisu ustrezala literarnonovinarskim prispevkom v tiskanih medijih oziroma žanru klasične reportaže po Manci Košir (1988).

Literarnonovinarsko reportažo bi lahko definirali kot novinarsko pripoved, ki vključuje resnični, aktualni svet in ima tudi literarne značilnosti. Takšna reportaža poskuša poslušalcu približati resnični svet na zanimiv, poljuden način, vsebuje naravne zvoke, efekte, kar poleg ustrezne dramaturške postavitve poveča atraktivnost zgodbe (Bizilj 2003: 83). Marjan Krišelj (v Gruden 2001: 84) opredeljuje takšen mejni žanr kot literarno obdelano snov z nepotvarjenimi avdiovizualnimi dodatki, ki dogajanje ilustrirajo, dopolnjujejo, podčrtujejo. To po njegovem pomeni, da so kraji in imena avtentični, točno je označeno mesto dogajanja, resnični so tudi zvočni efekti, šumi in ostala zvočna ozadja.

Nekoliko drugačno definicijo podaja Prager, ki dopušča pri literarnonovinarski radijski reportaži več fikcije. Pravi (1978: 83), da je razlika med slednjo in posneto radijsko reportažo v tem, da je literarnonovinarska reportaža nekoliko bolj oddaljena od resničnega dogajanja, saj je v njej manj originalnega. Zvočni efekti so lahko dodani iz zvočnega arhiva, torej se »reporter odreka pravim zvokom, ki jih je ujel na licu mesta« (prav tam).

To je torej žanr, ki se ob upoštevanju novinarskega diskurza poslužuje tudi tehnik, značilnih za literaturo, in uveljavlja estetske principe, zato lahko rečemo, da se najbolj približuje definiciji literarnega novinarstva v tiskanih medijih.

Katere so razlike med radijsko reportažo in literarnonovinarsko radijsko reportažo, bomo na podlagi kvalitativne analize ugotavljali v empiričnem delu diplomske naloge.

4. LITERARNO NOVINARSTVO NA RADIU

V drugem poglavju smo se posvetili razlagi pojma literarno novinarstvo, v tretjem poglavju smo predstavili radio kot medij, ki operira z zvokom – razložili smo kode, preko katerih razumemo radijsko sporočilo, pregledali pravila radijskega pisanja in govorjenja ter radijske novinarske zvrsti. V četrtem poglavju bom poskusili prenesti teorijo literarnega novinarstva iz tiskanih medijev v radijsko okolje.

Da je radio pripraven medij za pripovedovanje zgodb, so že v 30. letih pokazale zelo popularne radijske igre, soap opere in najrazličnejše serije. Kot pravi Starkey (2004: 180), se igre kot žanr odlično podajo radiu, saj lahko poslušanje radia primerjamo z branjem romana, ob katerem si sami naslikamo podobe. Dramaturške elemente, značilne za radijsko igro, so na radiu po zatonu tega žanra zaradi vzpona filma in televizije pričeli uporabljati v novinarskih reportažnih radijskih prispevkih. Najdemo jih v vseh žanrih, ki prepletajo elemente dokumentarnega novinarstva in radijske igre (Starkey 2004: 179). Literarno novinarstvo na radiu pa mora upoštevati značilnosti medija, saj z razliko od tiskanih medijev, ki operirajo z besedami, radio operira z različnimi vrstami zvoka – posnetim gradivom, glasbo, zvočnimi efekti. Pri tem je potrebno radijske izdelke organizirati tako, da jih poslušalec pravilno interpretira, vsaka zgodba pa mora biti narejena predvsem tako, da ohranja poslušalčevo pozornost in vzdržuje zanimanje.

4.1 MED FIKCIJO IN DEJSTVI

Literarnonovinarski prispevki so, kot smo že ugotovili, v prvi vrsti novinarski prispevki, kar pomeni, da so zavezani resničnosti in resnicoljubnosti. Pri radijskem ustvarjanju imajo novinarji možnost, da radijski scenarij obogatijo ali ga nadgradijo z različnimi vrstami zvočnega gradiva, pri tem pa je zelo pomembno, kako jih organizirajo in sestavijo skupaj v okviru novinarskega diskurza. Možnost napačne interpretacije radijskih kodov je še posebej v reportažnih žanrih velika. Zaradi domišljije, ki jo potencira »slepi« radio, poteka razumevanje radijskih sporočil, ki imajo tudi estetske elemente, na tanki meji med dejanskim in izmišljenim. Eno temeljnih sporočil novinarstva je, kot piše Grudnova (2001: 71), strogo

ločevanje komentarja od poročila in dejstev od fikcije – to pa se zaradi značilnosti medija in radijske percepcije izmika popolnemu nadzoru. »Na radiu fiksijske zadeve zlahka dobijo resničen videz – in nasprotno« (2001: 73), a radijski poslušalec naj bi vseeno vselej vedel, kaj je »res« in kaj »ni« (Gruden 2001: 83).

Za prepoznavanje in ločevanje fikcije od novinarstva Wilby in Conroy (1994: 183) omenjata naslednje kode:

- poslušalci morajo prepoznati napovedovalca ali novinarja glede na njegovo intonacijo, ritem, jezik, avtoriteto,
- pri posnetih intervjujih mora biti jasno, kdo so osebe, ki govorijo in kje je potekal intervju (v studiu, preko telefona, na terenu), kar poslušalci razločijo iz zvoka v ozadju ali po sami kvaliteti zvoka.

Tudi uporaba zvočnih efektov, ki niso bili posneti na terenu, ampak naknadno dodani v studiu, je predmet profesionalne etike, opozarjata Starkey (2004: 36) in Pirčeva (2005: 172), zato je treba biti pri uporabi zvočnih efektov dosleden: »Izposojen zvok, s katerim bi radi obogatili našo reportažo, je manipulacija. Do poslušalcev bodimo pošteni, zvoki in efekti v reportaži so enako pomembni in morajo biti avtentični kot vse drugo« (prav tam).

Lučka Gruden pravi (2001: 84), da je za razlikovanje med novinarskim in umetniškim pristopom pomembno, da »katerekoli postopke in zvočno gradivo že uporablja novinarski del zvrstne lestvice, morajo biti povezani v sporočilo tako, da so usklajeni z dejstvi«. Pri radijskih reportažah je zato nujen profesionalen pristop do podajanja informacij, upoštevanje novinarske etike, dosledna uporaba montaže, novinar pa mora pred deli, ki so v prispevku izmišljeni, poslušalce na to opozoriti.

V želji po inovativnem pristopu radijski ustvarjalci radi včasih rušijo konvencije, toda vsak nekonvencionalen pristop mora biti jasen in mora imeti svoj namen, saj je lahko sicer zamenjan za neprofesionalnega (Starkey 2004: 29).

4.2 ZNAČILNOSTI LITERARNEGA NOVINARSTVA NA RADIJU

Radijsko literarno novinarstvo ima podobne značilnosti kot literarno novinarstvo v tiskanih medijih, ki smo jih razložili v drugem poglavju in jih lahko združimo v tri osnovne elemente; to so **izbor tem, novinarski pristop in uporaba narativnih tehnik**.

Tudi teme radijskih literarnonovinarskih prispevkov se namreč dotikajo »običajnih ljudi, v neobičajnih okoliščinah« (Wilkerson 2002: 8), opisujejo osebne zgodbe, ki jih novinar poglobljeno raziskuje daljše časovno obdobje, je prisoten pri poteku dogodkov in veliko časa preživi z viri. Svoja doživljanja posreduje iz prve roke, ob vsem tem pa se za doseganje estetske funkcije poslužuje narativnih tehnik, kot so nizanje prizorov, realistični dialogi, časovna linija, obširno opisovanje, simbolična reprezentacija, umetniška kreativnost (glej Žižek 2006: 32–33, Sims in Kramer 1995: 22–32). Ob tem je treba poudariti, da nekatere narativne tehnike, kot sta recimo nadstandardna uporaba ločil in stilno zaznamovano besedišče, na radiu zaradi narave medija ne funkcionirajo tako kot v pisnih izdelkih. Radijski ustvarjalci pa se lahko poslužujejo drugačnih, radijskih narativnih tehnik, s katerimi učinkovito vzdržujejo zanimanje poslušalcev. Radijska avditivnost namreč precej zmanjšuje zmožnost percepcije, zato mora pri sestavi reportaže novinar nenehno upoštevati železno pravilo poročanja, ki zahteva enakovredno upoštevanje treh dejavnikov: dogodka, reporterja in poslušalca (Merčun v Juvan 1986: 39).

Ti dejavniki niso linearno razporejeni, ampak sestavljajo trikotnik, v katerem je poslušalec ključni element. Zato teoretiki radi opozarjajo na psihologijo poslušalcev in njihove navade, ki se razlikujejo glede na starost, življenjski slog, spol itd. V raziskavah Richarda Aspinala (v Juvan 1986: 41) o naraščanju in upadanju pozornosti poslušalca pri tridesetminutni oddaji so ugotovili, da je poslušalčeva pozornost najmanjša v 3., 5., 8., 16., 21. in 27. minuti. To so torej tiste časovne točke, ki bi jih morali imeti radijski ustvarjalci še posebej v mislih. Kot pravi Grudnova (2001: 63): »Da bi pritegnili in zadržali občinstvo, se oddajani programi vse bolj prilagajajo trenutku: kadarkoli se bo poslušalec vključil v programski tok, vselej naj ga pričaka pozornosti vreden »košček« ali programski segment – kratek, navznoter koherenten in dramaturško zaključen člen, za katerega pa ni nujno, da je v kakršnem koli vzročno-posledičnem odnosu s sosednjimi segmenti.«

Dramaturgijo se na radiu dosega z uporabo radijskih narativnih tehnik, ki so pomemben literarnonovinarski element v oddaji *This American Life*. Povzeli jih bomo po avtorju oddaje

Iri Glassu (2001). Po njegovem mnenju so učinkovite tiste radijske zgodbe, ki uporabljajo naslednje narativne tehnike:

- preprosta struktura;
- eksplozivni uvodi (na začetku oddaje ni napovedi, o čem se bo govorilo, ampak se zgodba prične takoj odvijati);
- zaporedje dogodkov: to je ključna struktura, ki ohranja pozornost poslušalcev, saj jih bo z naštevanjem dejanj zanimalo, kaj se bo zgodilo potem. Ljudje smo namreč prepričani, da vse nekam pelje. Pri tem je tudi zelo pomembno, da zaporedje vodi do neke »večje stvari«, nekega bistva, ključne poante, misli, ki jo lahko prenesemo na širši družbeni kontekst;
- presenečenje: vsaka zgodba mora imeti določen trenutek presenečenja. »Novinarju ni dovoljeno kazati preveč široke palete čustev, toda eno izmed čustev, ki jih lahko pokažeš, je prav presenečenje,« pravi Glass (prav tam);
- osebe, ki so del zgodbe, morajo povedati nekaj o svoji izkušnji, pripraviti jih moramo do tega, da povejo nekaj pomembnega, ključnega, zanimivega, presenetljivega; ni potrebno, da novinar oziroma narator pripoveduje, ampak je dobro, da poišče nekoga, ki bo zanj ali namesto njega skozi dialog povedal zgodbo;
- pomembno je, da je vsebina zelo vizualna, da pripoved oživi podobe;
- pripovedovanje zgodb mora biti čim bolj naravno, sproščeno;
- ni nujno, da so zgodbe obravnavne zelo resno; v vsaki, še tako resni temi, se skrivajo smešni, humoristični trenutki;
- pravilna uporaba glasbe: ta deluje kot okvir, ki naredi besedilo bolj pomembno, ustvarja »filmsko« vzdušje in dramatičnost (če se na primer glasba ustavi, preden kdo spregovori, zveni povedano bolj pomembno), glasba vpliva tudi na razpoloženje, včasih pa prikriva neroden govor ljudi, ki nastopajo v zgodbah in niso šolani govorniki.

4.3 PRIPRAVA RADIJSKE REPORTAŽE

Za analizo radijskih reportaž in literarnonovinarskih reportaž, ki jo bomo naredili v empiričnem delu, je smiselno, da predstavimo postopke radijskega ustvarjanja. Izdelavo radijske reportaže si bomo pogledali po petih korakih, ki jih omenja Krulwich: (1992: 93):

1. iskanje ideje,
2. načrt,
3. izbor posnetkov,
4. pisanje scenarija,
5. končna obdelava (montaža, glasba).

4.3.1 ISKANJE IDEJE

Tema radijske reportaže oziroma literarnega novinarstva je lahko kakršnakoli zgodba. Kot pravi tudi Ira Glass (2001), so zgodbe, ki jih iščejo za oddajo *This American Life*, hkrati zabavne in čustvene. Njegova oddaja je narejena kot razvedrilo in je poskus, kako združiti dve stvari hkrati; novinarsko poročanje, ki zajema pripovedovanje zanimivih in še nikdar slišanih zgodb, opisovanje življenja iz drugačnih zornih kotov, iskanje novih pogledov in misli, po drugi strani pa je oddaja narejena kot razvedrilna oddaja, »kot nekaj, kar ljudi pritegne, gani, zabava in jo poslušajo iz užitka, ne pa zato, ker mislijo, da je to dobro zanje« (prav tam).

Ključno pri izboru vsebine je tudi dobro poznavanje teme, zato je raziskovanje velikega pomena – pomembno je iskanje informacij in iskanje sogovornikov. Kot pravi Rosenbaum (1992: 67–68), je pomembno, da novinar ve, o čem bo pisal, zato mora zgodbo najprej dobro raziskati. »Nikoli ne moreš vedeti preveč o določeni zgodbi, čeprav nikoli ne boš imel dovolj časa, da bi izvedel prav vse« (prav tam). Tudi Glass omenja (2001), da je ključno iskanje dobrih sogovornikov, ki imajo zanimive zgodbe in jih znajo povedati. Za oddajo *This American Life* intervjuvajo veliko število ljudi, a uporabijo le posnetke tistih, ki so za razumevanje teme najbolj ključni, oziroma tiste, ki s svojim pripovedovanjem, oblikujejo zgodbe.

4.3.2 NAČRT

Reportaže zahtevajo poseben način razmišljanja novinarjev, saj združujejo delo poročevalcev in pripovedovalcev zgodb – vsako izkušnjo in zamisel morajo spremeniti v pripovedno strukturo (Krulwich 1992: 95). Pomembno je, da ima vsak novinar, še preden poišče sogovornike, idejo, kako bo oblikoval zgodbo in kaj želi z njo povedati. Kot pravi Krulwich (1992: 98): »Če grem od človeka do človeka brez strukture v mislih, ne morem učinkovito oblikovati intervjujev, ne vem, koga kaj vprašati, kaj poudariti, s kom govoriti in tudi ne, kdaj se ustaviti.«

Načrtu sledi snemanje. Pri tem velja omeniti nekaj napotkov za snemanje na terenu, ki olajšajo proces ustvarjanja reportaže. Kot prvo pravilo snemanja Amosova (1992: 119) omenja, da je dobro »posneti vse«, čeprav na koncu novinar uporabi le nekaj minut materiala. Če potekajo intervjuji na terenu, je dobro, da lahko poslušalec prepozna zvok okolja, v katerem se nahaja intervjuvanec. Zato je dobro pred pogovorom posneti nekaj zvoka iz ozadja, ki bo pri montaži lahko služil kot podlaga oziroma kot ambientalna podlaga (angl. *ambience beds*). Takšni kosi zvočnega gradiva so, kot pravi Amosova, »slike«, ki bodo pomagale poslušalcem določiti kraj dogajanja (prav tam).

4.3.3 IZBOR POSNETKOV

Resnični radio se začne tam, kjer se v napisan scenarij reportaže vključijo besede drugih: pogovori, besedne igre, glasovi ljudi, ki obujajo misli in spomine (Simon 1992: 107), saj je na radiu »posnetek motor, ki poganja prispevek« (Rosenbaum in Kasell 1992: 67). V tiskanih medijih so citati tisti, ki povzemajo glavne misli akterjev v zgodbi, na radiu pa je posnetek pogovora tisti, ki zgodbo pelje naprej. Posnet material vpliva tudi na način pisanja, ki velikokrat igra vlogo veznega člena med posameznimi posnetki in vpliva na celotno strukturo zgodbe. Zato je na radiu postopek dela tak, da se morajo novinarji najprej odločiti za tiste koščke posnetkov, izjav, intervjujev, okoli katerih bodo gradili zgodbo (glej Kasell in Rosenbaum 1992: 67–69).

Najboljši posnetki so po Krulwichu (1992: 99) tisti, ki izražajo razpoloženje, občutke, situacijo ali kontekst – skratka, ki vsebujejo tisto, kar novinar sam ne more ubesediti.

Amosova (1992: 121) jih poimenuje »vroči posnetki« (angl. *hot tapes*), saj delajo zgodbo zanimivo. Po Iri Glassu (2001) so najboljši posnetki tisti, v katerih oseba pripoveduje zgodbo s svojimi besedami. To poudarja tudi Simon, ki pravi (1992: 108): »Naj posnetek pove zgodbo – dobri posnetki so ekspresivni, vključujejo premišljevanje, čudenje, spominjanje ali dogodke, ki se še razvijajo. Pomembne so tudi majhne podrobnosti, ki ustvarjajo bolj poglobljeno sliko.«

Včasih so posnetki govorcev dovolj sporočilno močni, da je le malo veznega teksta potrebnega za zaokroženje zgodbe, vsekakor pa Simon opozarja, da sta si posnetek in pisna predloga enakovredna partnerja v končnem produktu (1992: 109).

4.3.4 PISANJE

Pisanje scenarija za reportažo se nekoliko razlikuje od pisanja za informativne oddaje, saj imajo, kot pravi Krulwich (1992: 99), reportaže »osebnost«. Dobro pisanje razsvetli dober posnetek in ga dopolni – poudari lahko zvoke, fraze, razdrobljene in nepopolne govore ter jim da globlji pomen. Enotnega pravila o ravnotežju med posnetim gradivom in veznim besedilom ni. Neformalno velja, da je v informativnih prispevkih (poročilo, novica) 65 odstotkov govora in 35 odstotkov posnetkov, v reportažah pa naj bi bilo razmerje 50 proti 50 ali obratno kot pri informativnih prispevkih, 65 odstotkov posnetkov in 35 odstotkov govora (Simon 1992: 110). Tudi zaporedje, kjer se izmenjuje govor, posnetek, govor in tako naprej, ni dobro, saj lahko zveni monotono (Krulwich 1992: 100). Pri vključevanju posnetkov v pisani scenarij, je dobro prisluhniti lastnemu občutku in pomisliti na poslušalce, ki najbolj prisluhnejo »poslušljivim« delom, ne glede ali gre za posnetke ali vezno besedilo (Simon 1992: 110).

Stil radijskega pisanja smo obdelali že v prejšnjem poglavju. Pri pisanju radijskih reportaž pa daje Simon še naslednje (1992: 111) nasvete:

- iskanje ritma v besedah,
- slikovito opisovanje,
- podrobno poročanje (če na primer opisujemo nekaj majhnega, moramo s primerjavami povedati, kako majhno je) – to ni pomembno samo zaradi stila, ampak tudi zaradi zavezanosti k podrobnemu in točnemu poročanju,

- pisanje mora zveneti kot govor,
- med pisanjem je pametno brati naglas.

Ob tem dodajamo še nasvet Krulwicha (1992: 99), ki piše, da je v reportaži dovoljena uporaba prve osebe – sploh če novinar posreduje lastno izkušnjo, ob tem pa avtor pravi še, da se v pisnem scenariju sam ne izogiba naravnih zvokov, kot so nasmehi, vzdih, heheti, ker ti ustvarjajo atmosfero in približujejo branje pripovedovanju – zato si označi dele, ki jih bo med govorom popestril z omenjenimi glasovi. Govor, ki je na radiu neposredno vezan na pisanje, ima pri reportažah specifično vlogo, saj mora novinar z govorom »oživiti« pisano besedilo, zato se govor včasih odmika od splošnih pravil, ki veljajo radiu – torej jedrnatega, jasnega govora. Konvencije radijskega govora so torej lahko v svobodnejših radijskih formatih kršene z jasnim estetskim namenom (Gruden 2001: 32).

4.3.5 OBDELAVA

Zadnja točka pri ustvarjanju reportaže je montaža oziroma obdelava materiala, ki zajema snemanje, montiranje posnetega materiala in veznega teksta ter dodajanje glasbe in zvočnih efektov.

Pri glasbeni podlagi je treba upoštevati primernost (Siegel 1992: 116). Uporaba glasbe v radijskih reportažnih vrstah, kjer je poudarek na govoru oz. pripovedovanju, mora biti preiščljena. Glasba kot podlaga ne sme prevladati ali preglasiti govora (Orlebar v Starkey 2004: 216). Ker je glasba mišljena kot podporni element, mora biti podobna tekstu, še posebej v melodiji in ritmu – če besedilo govori o veselih stvareh, mora tudi glasba zveneti veselo (Siegel 1992: 116). Neprimerna za glasbeno podlago je tudi glasba z besedilom, saj je težko poslušati dva ali več človeških glasov skupaj. Kot pravi tudi Starkey (2004: 216–217), je pomembno, da glasbena podlaga v obliki pesmi z besedilom ne tekmuje s pripovedovanjem ali celo prevlada nad govorom. Če poslušalec lahko prepozna del besedila pesmi, mora to imeti pomen oziroma mora biti relevantno glede na obravnavano temo. Glasba lahko tako med posameznimi prehodi pripomore k boljši ilustraciji povedanega ali da povedanemu določeno težo. Neprimerne so pesmi s prepoznavnimi besedili, ki prevladajo nad govorom napovedovalca, saj jih bodo poslušalci nezavedno pričeli mrmrati ali si jih prepevati in jih bo

to odtegnilo od poslušanja radijskega govorca. Pri radijskih reportažah je zato za glasbeno podlago najprimernejša instrumentalna glasba ali glasba, ki je narejena izključno za radio, televizijo in druge avditivne medije (angl. *library music*) (Starkey 2004: 217).

Pri montaži reportaže igra glasba pomembno vlogo med prehodi med posameznimi deli in kot dramaturški element; pomembno je, kdaj prekine govor oziroma kdaj se glasbena podlaga dvigne ali spusti, kdaj zamre in kdaj doseže največjo glasnost. Glasbena podlaga navadno potrebuje tri ali štiri sekunde, da vzpostavi povezavo, preden potihne v odsek govora (prav tam).

Kakšno vrste glasbo je primerno uporabljati v prispevkih, kjer dominira govor, ni enostavno vprašanje. Grudnova pravi: »Rešitev je vedno znova prepuščena določenemu ustvarjalnemu postopku in tankočutnosti ljudi, ki po svojem notranjem 'sluhu' in z ugibanjem, kako bo to občutil poslušalec, zvočno upodabljajo svoje vizije in programske zasnove« (2001: 42).

5. ODDAJA THIS AMERICAN LIFE

Oddaja, ki jo bomo analizirali v empiričnem delu diplomske naloge in z njo primerjali oddaje *Nedeljska reportaža* na Radiu Slovenija, je literarnonovinarska ameriška oddaja *This American Life*. Od leta 1995 nastaja v produkciji javnega radia iz Chicaga (WBEZ - *Chicago Public Radio*) in je predvajana na 500 radijskih postajah po državi, ki so del javne radijske mreže. Oddajo je mogoče v živo spremljati tudi na internetu, vse že predvajane oddaje pa so dostopne v spletnem arhivu (Internet 5).

This American Life je tedenska enourna oddaja, ki pripoveduje o življenju in izzivih posameznega Američana. Avtorji oddaje na uradni spletni strani pravijo, da gre za dokumentarno oddajo, namenjeno tistim poslušalcem, ki sicer sovražijo dokumentarce, in tistim, ki sicer ne marajo poslušati javnega radia. Posebnost oddaje je, da je eksperimentalna in nima veliko skupnega z ustaljenimi radijskimi formati kot so reportažne, dokumentarne, informativne ali pogovorne oddaje. Zgodbe so narejene in predstavljene, kot bi bile neke vrste filmske zgodbe na radiu. Odražajo jih poseben novinarski pristop, ki se prepleta z literarnimi elementi, kot so opisi prizorov, karakterji in narativne tehnike (Internet 6).

Vsaka oddaja obravnava določeno temo, ki je glavna nit posameznih zgodb – navadno treh ali štirih. Teme posameznih oddaj so nepredvidljive, zanimive, nenavadne, zgodbe pa opisujejo ljudi, ki se nahajajo v dramatičnih situacijah, polnih čustvenih trenutkov, so osupljive in kot pravi Greene (v Conciatore 1997), »včasih zelo smešne, včasih polne patosa, ironije in grenkobe«. Med najbolj priljubljenimi oddajami po izboru avtorjev in poslušalcev so naslovljene *Zadnje besede*, *Lažnivci*, *Šolski ples*, *Monogamija*, *Varovanje otrok*, *Zapisi o taborjenju*, *Dan očetov* in druge (Internet 7).

Avtor in voditelj oddaje *This American Life* je novinar Ira Glass, zgodbe pa poleg njega pripravlja številna novinarska ekipa, ki jo sestavljajo stalni in občasni sodelavci, med njimi priznani literarni novinarji (Gay Talese), pisatelji (Sarah Vowell) in komiki (David Sedaris). Glass je tudi osrednja ikona oddaje. Voditelj s karizmo in svojevrstnim smislom za humor, tipičnim nosljajočim glasom in ležernim govornim pristopom, je med novinarji in voditelji na javnem radiu prej izjema kot pravilo, ugotavlja Jacqueline Conciatore (1997) in pravi, da je Glass z razliko od »spoliranih« radijskih govorcev na javnem radiu včasih prenačljivejši ali oklevajoč, bister, zabaven in navihan. Poslušalci pa ga imajo radi, ker na zabaven način

pripoveduje raznolike zgodbe, tako vesele, kot tiste, ki govorijo o bolečinah in osebnih porazih (prav tam).

Oddaja *This American Life* je že od začetkov predvajanja v Ameriki zelo popularna, saj jo vsak teden posluša skoraj dva milijona poslušalcev. Kot pravi Glass (v Conciatore 1997), dobivajo na tone pisem in elektronske pošte s pohvalami. »Veliko ljudi pravi, da se med našo oddajo pred radijskimi sprejemniki zbere cela družina tako kot nekoč« (prav tam).

O popularnosti oddaje pričajo tudi številni internetni forumi in spletne strani oboževalcev ter rednih poslušalcev. *This American Life* ima svoje strani in profile na Facebooku, Myspacu, Youtubu¹¹ in drugih priljubljenih internetnih stičiščih. Ustvarjalci oddaje *This American Life* pa omogočajo poslušalcem tudi nakup kompilacij zgoščenk s posameznimi sezonami ali najboljšimi deli.

Oddaja ni navdušila samo poslušalcev, ampak tudi kritike, saj se lahko pohvali s številnimi novinarskimi nagradami. Prejela je nagrade Peabody, The duPont-Columbia, The Murrow in nagrado The Overseas Press Club.¹²

Nedavno je oddaja dobila tudi televizijsko različico, ki jo prav tako odlikuje nekonvencionalen pristop ustvarjanja dokumentarno-igranih oddaj.

5.1 STRUKTURA ODDAJE

Vsaka enourna oddaja *This American Life* je razdeljena na več delov – poglavij oziroma dejanj (angl. *acts*) – navadno so tri, vsako pa prinaša zgodbo, ki je povezana z osrednjo temo oddaje. Včasih dele oddaje sestavljajo tudi zgodbe, ki niso novinarske, ampak gre za radijske igre, recitacije, poezijo, eseje ali druge oblike literarnega ustvarjanja. Voditelj Ira Glass zgodbe med seboj povezuje v pogovornem slogu, z zanimivimi opažanji, komentarji. Za

¹¹ To so spletne strani namenjene komuniciranju, virtualnemu druženju, izmenjevanju mnenj in video ter audio vsebin.

¹² Peabody: nagrada za novinarske dosežke na področju elektronskih medijev (Internet 8), The duPont-Columbia: nagrada, ki je enakovredna Pulitzerjevi nagradi, le da se jo podeljuje na področju 'broadcastinga' (Internet 9), The Murrow: nagrada združenja novinarjev elektronskih medijev (Internet 10), The Overseas Press Club: nagrada združenja ameriški dopisnikov (Internet 11).

zgodbe, ki jih pripravljajo je značilna uporaba tehnike »audio véritéja«.¹³ To dosegajo z uporabo naravnih zvokov (v zvočni podlagi) in posnetkov intervjujev, ki ohranjajo prvoten zvok in so minimalno studijsko spremenjeni (*Encyclopedia of Radio* 2004).

Kot že samo ime oddaje pove, je glavna tema oddaj življenje v Ameriki in različni družbeni fenomeni. Idejni oče oddaje, Ira Glass (2001), pravi, da mora imeti vsaka zgodba nekaj, kar ga pritegne, gane, mu da razmišljati, hkrati pa se lahko vsak posameznik identificira z nastopajočimi in v njih najde košček sebe. V ospredju vsake zgodbe je navadno človek v določeni situaciji, ki se mu je nekaj zgodilo, ki ima kakšno zanimivo izkušnjo za seboj ali nov izziv, s katerim se mora soočiti. Je glavni akter, ki ga skozi oddajo spremljamo in ga na koncu vidimo spremenjenega.

Kot pravi Marc Fisher (v *Encyclopedia of Radio* 2004): »Glass dela zgodbe, v katerih se odraža vsakdanji in intimni ton, in za katere se zdi, da te popeljejo v središče dogajanja in se stopnjujejo do vrhunca v razvijajočih se scenah.« Literarnonovinarsko noto daje oddaji, poleg zanimivih tematik, tudi uporaba narativnih tehnik, kot so zvočni efekti in tematska glasba ter jezikovni stil. Podrobneje si bomo literarnonovinarske elemente pogledali na podlagi transkripta prve zgodbe iz oddaje *Sam doma* (angl. *Home Alone*), ki je bila predvajana 21. 12. 2007.

Oddaja *Sam doma* prinaša tri zgodbe, in sicer v prvem dejanju spoznamo Emily, ki ima nenavaden poklic. Je nekakšne vrste detektivka, ki išče dediče ljudi, ki so živeli in umrli sami. Emily spremljamo pri odkrivanju dedičev preminule Mary Ann. Drugo dejanje je zgodba o najstniku, ki je nekaj mesecev preživel sam doma, potem, ko so njegovo mamo odpeljali v bolnišnico. Tretja zgodba je zgodba o ženski, ki je nekaj časa preživela z mafijskim izterjevalcem in ga s svojim pogumom ter iznajdljivostjo prepričala, da je odšel.

¹³ Beseda se nanaša na pojem »cinéma véritéja« ali t. i. filmske resničnosti. Kot piše v *Dictionary of Media and Communication* (1990: 90) gre za obliko dokumentarnega filma, v katerem je poudarek na resničnosti in pri katerem se kamera uporablja na tak način, da so scene čim boljši približek resničnemu dogajanju. V primeru audijo véritéja gre za uporabo resničnega zvoka, v želji po doseganju vtisa realnosti. To pomeni, da se uporablja posnetke s terena, kjer se v ozadju sliši lokacija snemanja, ostale naravnih glasove in zvočne efekte.

Vsaka zgodba je samostojna in zaokrožena celota, ki traja od 15 do 20 minut. Poglavlja so povezana s tematsko glasbo, ki ustreza posamezni zgodbi, vsako zgodbo pa v svojem značilnem stilu napove voditelj oddaje Ira Glass.

Za predstavitev oddaje (glej Priloga A) si bomo podrobno pogledali uvod v samo oddajo, skupaj z uvodom v prvo poglavje in nato prvo zgodbo z naslovom *Zaplet brez imena*.

- **UVOD V ODDAJO** (4 minute):

Oddaje *This American Life* se navadno pričnejo s kratko anekdoto, zgodbico ali komentarjem voditelja, v katerem poslušalci izvejo, kakšna je tema oddaje. Tako se oddaja *Sam doma* prične s kratkim uvodnim stavkom Ire Glassa, v katerem omeni počitnice, nato sledi izjava ženske, za katero v nadaljevanju izvemo, da ji je ime Yvone in da že nekaj let živi sama. V kratkem intervjuju poslušalci izvejo, katere so po mnenju Yvone prednosti in slabosti samskega življenja. Začetek oddaje je posnet tako, da poslušalce takoj seznanijo s temo in vzbudi zanimanje – kot v predavanju pravi Glass (2001) oddaj nikoli ne začnejo tako, da bi na dolgo in široko razlagali, o čem bo govora, ampak takoj pričnejo z zgodbo, anekdoto, intervjujem, izjavo. Za Glassove uvode je, kot ugotavlja Margaret Wappler v članku *Radioheads* (2000) značilno, da so »nekonvencionalni, pogovorni. Glass pogosto jeclja, začne eno poved in jo skrajša z drugo. Vedno zamišljeno izraža svoje poglede. Zgodbe pripoveduje eliptično, intuitivno, zaupno«.

Intervjuju z Yvone sledi napoved naslovov treh dejanj in tipično povabilo, naj poslušalci ostanejo na radijskih valovih, glasba postane nekoliko glasnejša in traja nekaj sekund.

- **PRVO DEJANJE**

Glass uvod v prvo zgodbo prične z omembo vročinskega vala, zaradi katerega je v Chicagu umrlo veliko ljudi – mnogi so umrli na domu sami. Povzame ugotovitve sociologa, ki je o tej temi napisal knjigo, in poda nekaj ključnih informacij za poslušalce, med katerimi je tudi omemba nenavadnega poklica »detektivov«, ki iščejo dediče umrlih. Zgodbo prepusti novinarju Jacku. Ta nemudoma začne s pripovedjo – opiše glavno osebo Mary Ann. Sledi raziskovanje skupaj z drugo glavno osebo Emily – detektivko, ki mora najti Mary Annine

sorodnike. Skupaj z Jackom poslušalci spremljajo Emily na različnih lokacijah – v bolnišnici, hiši pokojne gospe, v pisarni. Kje se novinar nahaja, lahko poslušalci ugotovijo zaradi uporabe tehnike audio véritéja, saj je v ozadju slišati glasove in zvoke, ki jih je mogoče povezati z lokacijo. Hkrati pa zvoki ustvarjajo atmosfero in poslušalec dobi občutek, da poteka raziskava tik pred njegovimi očmi. Emily med iskanjem opisuje druge primere – gre za zgodbe v zgodbah – o ženski, ki se je zaprla pred svetom po moževi smrti, o pisemski ovojnici za nujne primere itd. Novinar Jack je nepristranski pričevalec, občasno pa se s svojimi razmišljanji in komentarji vključi v zgodbo. Njegovim opažanjem in osebnim pogledom drugih akterjev, ki dajo poslušalcem misliti, sledi nekajsekundni glasbeni premorom (nivo glasbene podlage se zviša). Zgodba doseže vrh, ko Emily najde Mary Annine sorodnike, poslušalci pa izvejo tudi, kako se končajo drugi primeri. Zelo slikovit je zadnji del zgodbe, ki se odvija na pokopališču. Novinar spremlja pogreb ljudi, katerih posmrtnih ostankov ni v letu dni nihče prevzel. Atmosfero žalovanja ustvarja župnikov govor in podroben opis obreda. Epilog oddaje pripada spet voditelju Iri Glassu, ki pove, kako so se odločili Mary Annini sorodniki – tako morajo poslušalci, ki jih zanima rešitev primera, prisluhniti celotni zgodbi. Zadnji posnetek, ki ga slišimo, je Mary Annina še vedno delujoča tajnica, ki daje simbolno vrednost zgodbi – avtomatski zvok na tajnici, ki reče, da ni nobenega imena, nobene številke in nobenega sporočila, smiselno zaokroži pripoved o osamljenih ljudeh.

- **KONEC**

Voditelj povabi k poslušanju nove zgodbe. Po nekajminutnem glasbenem premoru sledita ostali dve zgodbi, ki prav tako pripovedujeta o ljudeh, ki so se v nenavadnih okoliščinah znašli sami doma.

6. ANALIZA ODDAJ (*This American Life* in *Nedeljska reportaža*)

V empiričnem delu diplomske naloge bomo analizirali oddaje *This American Life* in *Nedeljske reportaže* ter v obeh poiskali literarnonovinarske elemente. Ugotavljali bomo tudi, kje so pri obeh reportažnih oddajah razlike. Osredotočili se bomo na glavne značilnosti literarnega novinarstva, ki so značilne za prispevke v tiskanih medijih (opisali smo jih v 2. poglavju), ob tem pa bomo upoštevali dodatne, radiofonične elemente, ki so značilni za literarno novinarstvo na radiu. To so uporaba glasbe in zvočnih efektov, radijski govor, trajanje posnetkov, dinamiko med posnetim gradivom in veznim tekstom, uporabo radijskih narativnih tehnik, opisovanje, dramaturški lok.

Preposlušali smo vzorec enega meseca (december 2007) oddaj *This American Life* in si za podrobno analizo izbrali zgodbo *Zaplet brez imena* iz oddaje *Sam doma*. Oddaje *This American Life* so narejene na isti način in imajo vse podoben slog. Za analizo zgodbe *Zaplet brez imena* smo se odločili zato, ker vsebuje vse ključne značilnosti literarnega novinarstva na radiu; izbor teme, poseben novinarski pristop in uporabo radijskih narativnih tehnik, ki dajejo literarnonovinarski reportaži estetsko funkcijo.

S to oddajo bomo primerjali reportaže petih različnih avtorjev oddaje *Nedeljska reportaža*. *Nedeljska reportaža* je osrednja reportažna oddaja na Radiu Slovenija, ki ima že dolgoletno tradicijo ter je po kvaliteti in dovršenosti reportaž najbolj primerna za primerjavo z oddajo *This American Life*. Obe nastajata na javnem radiu, *Nedeljske reportaže* pripravljajo novinarji Dokumentarno feljtonskega programa na Radiu Sloveniji in so predvajane vsako nedeljo ob 16.30 na prvem programu. Pripravljajo jih različni novinarji in trajajo 30 minut. V predstavitvi oddaje na uradni spletni strani RTV-ja je napisano: »Nedeljska reportaža na lahkoten način govori o zaokroženi temi, o zanimivih krajih in ljudeh, tudi o stvareh, ki delajo naše življenje zanimivejše; je razmišljanje o vsakdanjiku, je včasih tudi potopis ali celo malce ironičen novinarjev pogled na dogajanja okoli nas. Predvsem pa je Nedeljska reportaža oddaja z močnim osebnim avtorjevim pečatom« (Internet 12). Kot pravi urednik Dokumentarno feljtonskega programa Gojko Bervar¹⁴ (2008: intervju), se novinarji na Radiu Slovenija

¹⁴ Intervju z Gojkom Bervarjem je objavljen v prilogi diplomske naloge.

reportažne oblike poslužujejo v različnih oddajah, a gre bolj za »mini reportaže«, *Nedeljska reportaža* pa je oddaja, ki teži k najbolj dovršeni izrabi reportažne oblike.

Za analizo smo si izbrali eno reportažo mesečno v obdobju med novembrom 2007 in marcem 2008. Ker je za reportažo značilen močan avtorjev pečat, smo si izbrali reportaže petih različnih avtorjev, da bi kar najbolj zajeli različne pristope do ustvarjanja reportaže in našli izdelke primerljive z oddajo *This American Life*.

Kriteriji za analizo reportaž so naslednji:

- tema reportaže,
- kraj in čas pripovedi,
- uvod,
- pripovedovanje v prizorih,
- opisovanje,
- dramaturški lok,
- delež med posnetki in veznim tekstom,
- število govorcev,
- jezik,
- uporaba tehnik audio véritéja,
- uporaba glasbe.

Analizirali bomo naslednje reportaže:

- THIS AMERICAN LIFE: Zaplet brez imena, 21. 12. 2007, avtor: Jack Hitt
- NEDELJSKA REPORTAŽA: Društvo na stopničkah, 11. 11. 2007, avtor: Nina Dolžan in drugi
- NEDELJSKA REPORTAŽA: Muzej strtih src, 2. 12. 2007, avtor: Gojko Bervar
- NEDELJSKA REPORTAŽA: Vzpenjača, 6. 1. 2008, avtor: Stane Kocutar
- NEDELJSKA REPORTAŽA: Art Terapija, 17. 2. 2008, avtor: Ivan Merljak
- NEDELJSKA REPORTAŽA: Čudni romar v Santiagu de Compostella, 3. 3. 2008, avtor: Marko Radmilovič

Tabela: 6.1: THIS AMERICAN LIFE: Zaplet brez imena

<p>Tema: <i>Kaj zgodba opisuje?</i></p>	<p>Tema literarnonovinarske reportaže je zgodba o ljudeh, ki živijo in umrejo sami. Glavna oseba Emily je detektivka, ki mora najti dediče preminule Mary Ann. Novinar Jack jo spremlja pri reševanju tega primera</p>
<p>Kraj in čas dogajanja:</p>	<p>ČAS: Zgodba je posneta, vezni tekst pa je večinoma napisan v sedanjiku, tako da dobi poslušalec občutek, da se dogodki odvijajo pred njegovimi očmi.</p> <p>KRAJ: Različne lokacije; bolnišnica, pisarna, hiša Mary Ann, pokopališče.</p>
<p>Trajanje:</p>	<p>16 minut</p>
<p>Uvod:</p>	<p><u>Uvod v oddajo:</u> se prične s kratim uvodnim stavkom Ire Glassa (voditelja) o začetku počitnic, takoj zatem prva akterka Yvone pripoveduje o samskem življenju. Uvod je torej kratek intervju, v katerem izvemo, da bo v oddaji govora o osamljenosti.</p> <p><u>Uvod v reportažo:</u> Po najavi teme voditelj prepusti pripoved novinarju Jacku, ki poslušalce takoj popelje na prizorišče dogajanja in predstavi Mary Ann.</p>
<p>Pripovedovanje v prizorih (od scene do scene):</p>	<p>Najbolj izrazita narativna tehnika – novinar poslušalce pelje od prizora do prizora: na začetku spoznamo Mary Ann in njeno življenje, Emily in njeno nalogo, nato sledimo raziskovanju primera, ki se začne v bolnišnici in konča v hiši pokojne. Na koncu izvemo, kako se končajo drugi primeri.</p> <p>Novinar z nizanjem zaporedja dogodkov ohranja pozornost poslušalcev in vzbudi zanimanje za dogodke v naslednji sceni. Na začetku predstavi nenavaden primer, poslušalec pa si med spremljanjem oddaje želi izvedeti več; kdo je bila v resnici Mary Ann, zakaj je živela sama, ali bo Emily odkrila dediče, kako se bo končala zgodba.</p>

<p>Opisovanje – slikanje podob:</p>	<p>V omenjeni zgodbi je največ opisovanja prizorišč in predmetov:</p> <ul style="list-style-type: none"> – <u>opis torbice pokojne Mary Ann</u>: <i>»Nič takega ni v torbi. Najde zvezek in ga preleti. Toda vse strani so prazne.«</i> (Novinarjeva opazka o nepopisani beležki še poglobi občutje praznine in osamljenosti) – <u>dvorišče</u>: <i>»Dvorišče je razmetano. Lesene plošče gnijejo, umazana siva zemlja je na mestu, kjer bi morala rasti trava. Majhen 'volkswagnov' kombi s praznimi gumami stoji na prašnem dovozu.«</i> – <u>notranjost hiše</u>: <i>»Notranjost hiše je še v slabšem stanju. Temno je in prašno, na tleh so kupi raztresenih videokaset, prazne pločevinke, plastične vrečke in škatle, med katerimi so nekatere še zaprte.«</i> – <u>pokopališče</u>: <i>»Smo v kotu pokopališča, poleg gradbišča, ki je razdejalo celotno ulico. Obred je čustven, a nekoliko prazen. Ob kapelici stoji samo 10 ljudi /.../. Poslednji ostanki ljudi zapolnjujejo luknjo, ki je deset čevljev globoka, osem čevljev dolga in osem čevljev široka.«</i>
<p>Dramaturški lok:</p>	<p><u>UVOD</u>: predstavitev Mary Ann in Emily, slednja mora poiskati dediče preminule gospe, ki je živela sama. To je zanjo poseben izziv, saj pokojna ni imela prijateljev ali bližnjih sorodnikov.</p> <p><u>ZAPLET</u>: iskanje podatkov v hiši, Emily pripoveduje zgodbe o drugih primerih, najde staro kartico z naslovom neke družine.</p> <p><u>VRH</u>: Emily najde sorodnika Mary Ann in ga pokliče.</p> <p><u>RAZPLET</u>: Izvemo, kako se je končal ta primer in kako se končajo drugi, ko dedičev pokojnih ne najdejo.</p> <p><u>EPILOG (razsnova)</u>: Skupinski pogreb ljudi, ki so umrli sami.</p>

Delež med posnetki (izjavami akterjev) in veznim besedilom:	<p>Delež je približno 50:50.</p> <p>Večino zgodbe sestavljajo izjave glavnih akterjev, ki s svojo pripovedjo konstruirajo zgodbo. Novinar z veznim tekstom povezuje prizorišča, opisuje atmosfero in skrbi za razumljivost – pove, kdo so osebe, ki govorijo, navede določene statistične podatke, občasno zgodbo komentira.</p>
Število govorcev:	<p>Sedem.</p>
Pripovedovalec je/ni prisoten:	<p>Novinar Jack je prisoten s svojimi pogledi na zgodbo:</p> <ul style="list-style-type: none"> – <i>»Emily mi pove, da se noče čustveno vpletati v življenja ljudi, ki jih preiskuje, preveč jih je in bilo bi težko zanj. <u>Toda moram vprašati:</u> 'Kdaj pomislite, če se je vprašala, kdo bo vse to počistil?'«</i> – <i>»Emily je pri svojem delu ugotovila, da so ljudje večinoma živeli tako, kot so želeli živeti. <u>Mogoče ima prav, toda nisem prepričan.</u> Če nekdo obdrži zase razlog, zakaj je umrl sam, brez družine in prijateljev, nikoli ne moreš vedeti, ali je to zato, ker je tako želel, ali pa je bilo to nekaj, kaj je ušlo njegovemu nadzoru.«</i>
Audio vérité:	<p>Zvočni efekti oziroma naravni zvoki v podlagi so v zgodbi uporabljeni predvsem kot ponazoritev prizorišča dogajanja in hkrati ustvarjajo atmosfero :</p> <ul style="list-style-type: none"> – koraki, glasovi → bolnišnica – odpiranje vrat, psa na verigi, šumenje blaga med brskanjem → hiša – govorjenje, telefon → pisarna – duhovnikov glas → pokopališče – pisk tajnice in posneto sporočilo
Jezik:	<p>Jezik je ustrezen: stavki so jasni kratki, besedilo ima ritem in je tekoče povedano.</p>
Uporaba glasbe:	<p>Glasba deluje kot povezava med posameznimi deli veznega teksta ali</p>

	posnetki. Je tematsko izbrana. V podlagi ima razpoložensko vlogo in ustvarja suspenz (predvsem po veznem besedilu novinarja in po njegovih osebnih pogledih na zgodbo – omogoča, da si poslušalci vzamejo čas za premislek).
--	--

UGOTOVITEV 1

Na podlagi analize zgodbe iz ameriške oddaje *This American Life* lahko zaključimo, da opisan novinarski izdelek ustreza definiciji literarnega novinarstva na radiu in da lahko zato zgodbo poimenujemo literarnonovinarska radijska reportaža. Literarnonovinarski elementi, ki jih zasledimo v zgodbi *Zaplet brez imena*, so:

- zgodba spada v področje socialnih tem in čeprav si avtor izbere le en primer, ta kaže na širši družbeni pojav;
- zgodba je informativna, pa tudi čustvena in socialno angažirana;
- avtor se je poglobil v zgodbo in primer spremljal več časa, od zapleta do rešitve;
- jezik ni stilno nevtralen, ampak ga odlikuje novinarjev osebni stil. Avtor sicer dosledno spoštuje pravila dobrega radijskega jezika – stavki so kratki, besedilo ima ritem in ni preobloženo s stilnimi jezikovnimi sredstvi, ki za radio (v primerjavi s tiskanimi mediji) nimajo enakega učinka. Lahko rečemo, da ima reportaža estetsko funkcijo;
- v zgodbi je uporabljenih več narativnih tehnik: nizanje prizorov, realistični dialogi, več akterjev, opisovanje, uporaba audio véritéja, glasba je uporabljena tako, da ustvarja atmosfero in ni zgolj ovir med različnimi deli. Tudi uvod je neznačilen za radijske prispevke, ki se ponavadi začnejo le z najavo. V tem primeru ustvarjalci oddaje poslušalce takoj popeljejo v središče zgodbe;
- prispevek je učinkovito zmontiran – v njem se dinamično prepletajo glasba, govor, vezni tekst in zvočni efekti – vse to daje reportaži dramatičnost.

Tabela: 6.2: NEDELJSKA REPORTAŽA: Društvo na stopničkah

Tema: <i>Kaj zgodba opisuje?</i>	Tema reportaže je zgodba o fantih iz Kort, ki so iz želje po druženju ustanovili svoje mladinsko društvo. Pot do njega pa ni bila lahka.
--	--

Kraj in čas dogajanja:	<p>ČAS: Večinoma preteklik. Govorci pripovedujejo, kaj se je zgodilo.</p> <p>KRAJ: Intervju je najverjetneje posnet v prostorih društva, čeprav po zvoku poslušalci težko locirajo prizorišče.</p>
Trajanje:	26`42``
Uvod:	<p><u>Uvod oddaje</u> se prične z najavo teme Nedeljske reportaže.</p> <p><u>Uvod v reportažo</u> se prične z opisom vasi Korte.</p>
Pripovedovanje v prizorih (od scene do scene):	Težko ocenimo, da gre prav za pripovedovanje od scene do scene – gre bolj za kronološko pripoved o tem, kako je nastalo društvo.
Opisovanje – slikanje podob:	<p>Je prisotno.</p> <ul style="list-style-type: none"> – <u>opis vasi</u>: <i>»Imajo cerkev, hišo in gostilno. Imajo predsednika krajevne skupnosti, kulturno, balinarsko in jasno, gasilko društvo. Življenje teče po ustaljenih tirnicah ...«</i> – <u>opis stopničkarjev</u>: <i>»Danes imajo stopničkarji, kot smo slišali, drugačne probleme. Po eni strani imajo polne glave projektov, po drugi strani pa prazne denarnice.«</i> – <u>opis prostorov</u>: <i>»Stopničkarji imajo danes nove prostore, svetle za oko in tople za dušo.«</i>
Dramaturški lok:	<p>Reportaža je napisana kronološko, zato v njej zasledimo dramaturški lok:</p> <p><u>UVOD</u>: Druženje v zapuščeni hiši je, ko se vrne lastnik, nemogoče, zato se fantje odločijo, da ustanovijo društvo.</p> <p><u>ZAPLET</u>: Fantje iščejo rešitve, prostor in ime. Ustanovijo društvo, dobijo ime in pričnejo z organizacijo dejavnosti.</p> <p><u>VRH</u>: Soočeni so z iskanjem denarja, hkrati društvo postaja vse bolj popularno.</p> <p><u>RAZPLET</u>: Poslušalci izvejo, s čim vse se ukvarjajo v društvu in kakšni so nadaljnji načrti.</p>

Delež med posnetki (izjavami akterjev) in veznim besedilom:	Delež je približno 60:40. Večinoma je reportaža sestavljena iz govora fantov, ki pripovedujejo, kako so prišli do svojega društva. Novinarka v veznem tekstu kronološko povezuje dogajanje.
Število govorcev:	Več fantov.
Pripovedovalec je/ni prisoten:	Ne, razen na koncu, ko reče novinarka v prvi osebi ednine: »Edina stvar, ki sem jo pogrešala pri celi zgodbi, so punce.«
Jezik:	Ustrezen: kratki, razumljivi stavki, opisovanje.
Audio vérité:	Ni.
Uporaba glasbe:	Nivo glasbene podlage se med pogovorom občasno zviša, tako da si lahko poslušalci oddahnejo od govora, ni pa glasba uporabljena v dramaturškem pomenu. Glasbena podlaga je tematsko dobro izbrana – živahna elektronska glasba daje mladostno vzdušje celotni zgodbi.

UGOTOVITEV 2

Radijsko reportažo *Društvo na stopničkah* bi težko uvrstili med literarnonovinarske reportaže, saj nima dovolj literarnonovinarskih elementov. Glede na izbiro lahkotne teme o nastanku mladinskega društva, lahko rečemo, da je zgodba bliže definiciji reporterske zgodbe, kot jo definira Manca Košir, ki pravi, da je to prijazna zgodba, z manj zapleteno strukturo, pri kateri ne gre za dramatična dogajanja (1988: 80). Zgodba *Društvo na stopničkah* ima kronološko zgradbo, kar ji daje določeno dramaturgijo, vendar je to edini literarnonovinarski element, poleg nekaj bolj skopih opisov vasi in notranjosti društva. Veznega teksta ni veliko, pač pa zgodbo sestavljajo govorniki, ki se spominjajo, kako je nastajalo društvo. Montaža ni dinamična in je predvidljiva – prekinjajo jo glasbeni odseki, ki so uporabljeni kot oddih med različnimi govornimi posnetki. Tematsko je sicer glasba (elektronska) dobro izbrana, saj ustreza temi o mladostnikih. Zaključimo lahko, da ta radijski izdelek bolj ustreza opisu reporterske zgodbe in nima estetske funkcije. Preprosta zgodba je bolj kot informiranju, namenjena zabavi in sprostitvi poslušalcev.

Tabela: 6.3: NEDELJSKA REPORTAŽA: Muzej strtih src

Tema: <i>Kaj zgodba opisuje?</i>	Tema reportaže je muzej Strtih src – projekt dveh zagrebških umetnikov.
Kraj in čas dogajanja:	ČAS: Ker je reportaža narejena kot poglobljen intervju in v njej ni novinarjevega veznega teksta, poteka večinoma v sedanjiku. Umetnika v pretekliku govorita, ko pripovedujeta o zgodbah, ki so se že dogodile. KRAJ: Poslušalci lahko intervju umestijo v muzej, sodeč po živahnih glasovih v podlagi, toda o ozadju nastanka intervjuja – kje in kdaj je potekal, ne izvejo ničesar.
Trajanje:	24'38''
Uvod:	<u>Uvod oddaje</u> se prične s kratkim uvodom napovedovalca. Ta predstavi temo in umetnika, ki bosta predstavila svoj projekt. <u>Uvod v reportažo</u> se prične z nekaj sekundnim refrenom pesmi s pomenljivim, ljubezenskim besedilom, takoj za tem pa spregovori prvi govorec.
Pripovedovanje v prizorih (od scene do scene):	Ni. Med pripovedmi obeh govorcev lahko slišimo osebne izpovedi in razmišljanja o končanih razmerjih – kot izvemo na koncu reportaže gre za odlomke iz muzejske knjige vtisov in besedila, objavljena na spletnih blogih.
Opisovanje – slikanje podob:	Opisovanja je v pripovedovanju kar nekaj, predvsem ko umetnika opisujeta razstavne predmete in ko govorita o reakcijah, ki jih sproža obisk muzeja strtih src: – Dražen: <i>»Zadnji eksponat za katerega vem, je jelen, pobarvan rdeče, s kovinskimi okraski. Narejen je iz stiroporja, velik 50 cm.«</i> – Dražen: <i>»Obiskovalce bi morda lahko uvrstili v dve temeljni skupini. Tisto, pri kateri je konec zveze še sveža stvar – razstava jih zelo pretrese, ko odhajajo se držijo za trebuh, vidi se, da jih je čustveno pretreslo. Tem pa, ki so v srečnem razmerju, ki se jim propad ne zdi niti najmanj verjeten, se zdi zelo zabavno, duhovito.«</i>

Dramaturški lok:	Ga ni.
Delež med posnetki (izjavami akterjev) in veznim besedilom:	Delež je približno 80:20. Novinar se v reportažo vključuje zgolj z vprašanji, ki jih je postavil pri snemanju intervjuja.
Število govorcev:	Dva.
Pripovedovalec je/ni prisoten:	Ni prisoten – novinar se pojavlja kot spraševalec v intervjuju z glavnima akterjema reportaže.
Jezik:	Ker veznega teksta praktično ni, ne moremo ocenjevati jezika. Sta pa oba govorca dobra, saj slikovito in doživeto opisujeta različne zgodbe iz muzeja. In prav te zgodbe so vodilo reportaže – vsak govorni odsek namreč poleg opisov in informacij o muzeju, prinaša tudi anekdote in najrazličnejše zgodbice o ljudeh, ki so prispevali predmete muzejski zbirki.
Audio vérité:	Zvočnih efektov ni, po podlagi v ozadju intervjuja pa lahko poslušalci sklepajo, da je intervju potekal v nekem živahnem okolju – morda v muzeju.
Uporaba glasbe:	Glasbo slišimo v uvodu in čisto na koncu. Izbrana je tematsko (ljubezenska pesem, ki govori o koncu zveze), zadnji referen na koncu lepo okviri celotno reportažo.

UGOTOVITEV 3

Reportaže *Muzej strtih src* ne moremo vključiti v literarnonovinarsko reportažo, saj ne novinarski pristop ne oblika ne ustrezata literarnemu novinarstvu: lahko pa rečemo, da gre za dobro radijsko reportažo, v kateri so glavna nit zanimivi govornimi posnetki pogovora z ustanoviteljema muzeja. Ta pripovedujeta pomenljive zgodbe o tem, kako ljudje prebolevajo nesrečne ljubezni. Čeprav je tema, po naslovu sodeč, lahkotna, saj govori o muzeju prekinjenih ljubezni, se pogovor z avtorjema razstave dotakne nekaterih globljih vprašanj, kot je pojmovanje ljubezni pri različnih narodih. Zgodbe o dogovorjenih porokah in načinu žalovanja pa neposredno govorijo o vrednotah ter dajejo reportaži psihološko in sociološko

razsežnost. V koščkih zgodb, ki jih pripovedujeta umetnika, je prisotna naracija, ki nagovarja k poslušanju in vzdržuje pozornost poslušalcev. Namesto glasbenih odmorov, ki se tipično pojavljajo pri radijskih reportažah, novinar domiselno uporabi kratke zgodbe oziroma intimne misli ljudi, ki jih berejo moški igralci. To je primer dobro uporabljene narativne tehnike, saj poslušalci šele na koncu izvedo, kdo so pripovedovalci teh zgodb in da gre za zgodbe iz različnih internetnih forumov in muzejske knjige vtisov. Avtor reportaže se od teme distancira, saj se v celotni zgodbi pojavlja edino kot spraševalec v intervjuju, veznega teksta pa sploh ni. Potek pogovora z ustanoviteljema muzeja prične novinar zelo formalno, na koncu pa iz intervjuvancev izvleče tudi osebno zgodbo in govorca prisili, da razmišljata o lastnih čustvih. Zgodbo dobro okvirja ljubezenska pesem, s katero se reportaža konča in zaključí. Refren pesmi, ki govori o nesrečni ljubezni, daje pomen in pojasni temo reportaže. Čeprav ima prispevek estetsko funkcijo, bi ga težko opredelili kot literarnonovinarsko reportažo, prav tako pa ne gre, kot v primeru reportaže *Društvo na stopničkah*, za manj kvalitetno, preprosto reportersko zgodbo.

Tabela 6.4: NEDELJSKA REPORTAŽA: Vzpenjača

Tema: <i>Kaj zgodba opisuje?</i>	Tema reportaže je zgodba o gradnji pohorske vzpenjače.
Kraj in čas dogajanja:	ČAS: Intervjuji so posneti, večina veznega teksta je v pretekliku. KRAJ: Iz zvoka v ozadju lahko poslušalci sklepajo, da so pogovori posneti nekje v bližini obratujoče žičnice.
Trajanje:	24`37``
Uvod:	<u>Uvod oddaje</u> se prične z najavo teme <i>Nedeljske reportaže</i> . Napovedovalka napove, da je smučarsko tekmovanje na Pohorju povod za izbor teme. Navede tudi nekaj informacij v zvezi z žičnico, nato napove novinarja. <u>Uvod v reportažo</u> se prične z nekajsekundnim posnetkom zvoka, ki ga spremlja mirna glasbena podlaga. Da gre za kabino, poslušalci izvejo, ko novinar pojasni: » <i>Takšen zvok spremlja prav vsako gondolo pohorske vzpenjače...</i> « – umesti pripoved v kraj dogajanja in prične naštevati tehnične lastnosti vzpenjače.

Pripovedovanje v prizorih (od scene do scene):	Ni, je pa prvi del reportaže montiran po kronološkem pripovedovanju, saj govorci pripovedujejo, kako je potekala gradnja vzpenjače
Opisovanje – slikanje podob:	V veznem tekstu ni nazornih opisov. Slikovito pa so opisane določene zgodbe govorcev.
Dramaturški lok:	Ga ni. Je pa pripoved o gradnji žičnice kronološka urejena. Določen dramaturški lok je mogoče zaslediti v zgodbah govorcev, npr. opis testiranja varnosti, ki bi se skorajda tragično končal.
Delež med posnetki (izjavami akterjev) in veznim besedilom:	Delež je približno 50:50. Novinar v veznem tekstu pojasnjuje, kdo so govorci, opisuje določena zgodovinska ozadja in okoliščine ter navaja informacije o sami gradnji vlečnice.
Število govorcev:	Šest.
Jezik:	Večno besedilo ustreza dobremu radijskemu jeziku. Stavki so kratki in razumljivi, manjka le nekoliko več opisnega podajanja informacij – npr. namesto števil in ostalih tehničnih informacij bi lahko avtor reportaže bolj slikovito opisal, kako mogočna je vlečnica in kakšne so njene zmogljivosti. Zgolj z naštevanjem števil si poslušalci težko naslikajo podobo.
Audio vérité:	Zvočni efekti: <ul style="list-style-type: none"> – zvoki iz notranjosti kabine – delovanje strojev – otroški komentarji Vsi ti na terenu posneti zvoki ustvarjajo atmosfero in smiselno umeščajo pripoved na prizorišče snemanja.
Uporaba glasbe:	Glasba deluje kot povezava med posameznimi deli veznega teksta ali posnetki. Deluje kot ovir. Nivo glasbene podlage se dviguje izmenično med veznim tekstom in različnimi sogovorniki. Glasbeni premori trajajo od 5 do 20 sekund.

UGOTOVITEV 4

Zaradi odsotnosti literarnonovinarskih elementov (kompleksnejše teme, dramaturški lok, pripovedovanje od scene do scene) reportaže *Vzpenjača* ne moremo uvrstiti v literarnonovinarsko reportažo. Sodili bi, da je to bolj reporterska zgodba, saj gre za lahkotno temo, ki govori o gradnji vzpenjači in o ljudeh, ki so pri tem sodelovali. Poudarek v reportaži je na poteku gradnje, o čemer govorijo njeni načrtovalci, novinar pa v veznem tekstu podaja najrazličnejše, predvsem tehnične podatke. Za boljšo predstavo manjka več opisovanja, ki je za radio bolj primerno, kot zgolj naštevanje števil. Montaža posnetkov in veznega teksta je precej izmenična, reportažo novinar nekoliko popestri z uporabo naravnih glasov, posnetih na terenu, ki pri poslušalcu ustvarjajo občutek, da se nahaja ob vzpenjači. Tudi v tem primeru je namen zgodbe bolj opisovanje nekega dogodka, reportaža pa ne prinaša kakšne globlje resnice in nima namena vzbujati čustven odziv pri poslušalcih.

Tabela 6.5: NEDELJSKA REPORTAŽA: Art Terapija

Tema: <i>Kaj zgodba opisuje?</i>	Reportaža je pravzaprav daljši pogovor z Alenko Vidrih o njenem terapevtskem zavodu GGAV, v katerem zdravijo s pomočjo umetnosti.
Kraj in čas dogajanja:	ČAS: Večinoma preteklik. Novinar opisuje obisk pri Alenki Vidrih. KRAJ: Intervju je posnet v gledališču.
Trajanje:	32`21``
Uvod:	<u>Uvod oddaje</u> se prične z najavo teme Nedeljske reportaže. <u>Uvod v reportažo</u> se prične z nekajsekundnim posnetkom nenavadnih glasov (govorne vaje v gledališču). Novinar razloži, kaj je art terapija. Nato sledi pogovor z glavno intervjuvanko.
Pripovedovanje v prizorih (od scene do scene):	Ne. Reportaža je sestavljena iz pogovora z Alenko Vidrih in iz posnetkov drugih udeležencev terapevtskega gledališča. Veznega teksta je zelo malo.

Opisovanje – slikanje podob:	Ne.
Dramaturški lok:	Ne.
Delež med posnetki (izjavami akterjev) in veznim besedilom:	Delež je približno 75:25 Novinar zgolj pove, kdo so osebe, ki govorijo, in občasno v vezni tekst vključi svoja razmišljanja.
Število govorcev:	Štirje.
Pripovedovalec je/ni prisoten:	Da. Pripoved o obisku pri Alenki Vidrih je v prvi osebi ednine: <ul style="list-style-type: none"> – <i>»... zato sta me prevevala strah in radovednost hkrati. Zbal sem se...«</i> – <i>»Opozoril sem jo na poplavo vseh mogočih raziskovanj...«</i>
Jezik:	Ustrezen, vendar je veznega teksta (pre)malo, ni nobenih opisov – tako npr. poslušalci ne izvejo nič konkretnega o gledališki vaji, ki jo je slišati v zvočni podlagi.
Audio vérité:	Posnetki gledališke vaje, petja, vaje meditacije.
Uporaba glasbe:	Namesto glasbe so kot premori med govornimi odseki uporabljeni posnetki gledališke vaje – petje, mrmranje, dialogi.

UGOTOVITEV 5

Reportaža nima nobenih literarnonovinarskih elementov in nobene dramaturške oblike, pravzaprav je narejena zgolj kot intervju – kot kolaž različnih izjav udeležencev terapije in Alenke Vidrih. Novinar je sicer prisoten v zgodbi s svojimi razmišljanji, vendar ta poslušalce ne spodbudi k nadaljnjemu razmišljanju – največkrat gre za samospraševanje. Poleg tega poslušalci ne izvejo nič konkretnega o sami terapiji, ki naj bi bila glavna tema oddaje – dobrodošla bi bila kakšna konkretna zgodba ljudi, ki jim je terapija pomagala, z več opisi pa bi avtor pojasnil, kaj se dogaja na srečanjih. V podlagi je namreč mogoče slišati čudne glasove, a poslušalec ne more ugotoviti, kaj se dogaja – z opisom konkretnega poteka terapije, bi bila reportaža bolj zanimiva, pa tudi bolj informativna. Tudi to reportažo bi lahko vključili

v reportersko zgodbo, saj ne izkorišča vseh kreativnih možnosti, ki jih nudi ustvarjanje reportaž, ampak je narejena zelo preprosto.

Tabela 6.6: NEDELJSKA REPORTAŽA: Čudni romar v Santiagu de Compostella

<p>Tema: <i>Kaj zgodba opisuje?</i></p>	<p>Tema reportaže je romarska pot v Santiago de Compostella. Novinar pripoveduje o obisku Santiaga in intervjuja zakonca Rigler, ki sta bila na tej poti prva slovenska romarja.</p>
<p>Kraj in čas dogajanja:</p>	<p>ČAS: V zgodbi se prepleta avtorjevo doživljanje mesta, podatki o zgodovini in njegov pogled na romanje, vero – uporaba sedanjika. KRAJ: Hiša družine Rigler – iz zgodbe izvemo, da je bil avtor doma pri sogovornikih.</p>
<p>Trajanje:</p>	<p>24`26``</p>
<p>Uvod:</p>	<p><u>Uvod oddaje</u> se prične z najavo teme <i>Nedeljske reportaže</i> in avtorja prispevka. <u>Uvod v reportažo</u> se prične s kratkim govorom ženske, ki pove, zakaj je obiskala Santiago (še le veliko kasneje izvemo, da glas pripada gospe Rigler), nato sledi novinarjevo opisovanje Santiaga.</p>
<p>Pripovedovanje v prizorih (od scene do scene):</p>	<p>Tega v reportaži ni. Sestavljena je iz delov avtorjevega veznega teksta in posnetkov pogovora z zakoncema Rigler. Reportaža je precej predvidljiva, saj si zaporedoma sledi vezni tekst novinarja, kratek glasbeni premor, posnetek sogovornika in ponovno isto zaporedje.</p>

<p>Opisovanje – slikanje podob:</p>	<p>Veliko opisov:</p> <ul style="list-style-type: none"> – <u>opis Santiaga</u> »Široke ulice. Kot da so se srednjeveški arhitekti zavedali, kako se bodo morale tisočletja kasneje pod arkade stlačiti velike svetovne znamke. Tlak, tisi španski, zlizani tlak, ob katerem se ne moreš odločiti, ali pove več o milijonih podplatov ali o kamnu, iz katerega je izdelan. /.../ Stojim pred romarji, zagorelim, bičanimi od zimskih vetrov, stoječimi ob kolesih, jahajočih na konjih ali šepajoč v ponošenih čevljih.« – <u>poti v Santiago</u>: »Iz vseh krajev Španije in nato Evrope so se stekale poti kot žile dovodnice k velikemu srcu.« – <u>gospod Rigler</u>: »Čeprav je gospod Rigler drugače skrajno resen in kompetenten človek, vendar postane v trenutku mladostno navihan, čim spregovori o kilometrih na poti, ki je izoblikovala Evropo.«
<p>Dramaturški lok:</p>	<p>Ni. Zgodba je mozaik avtorjevih vtisov in pripovedovanja zakoncev Rigler o svoji izkušnji s Caminom. Vmes avtor predstavi tudi zgodovino poti in ostale informacije o slavni romarski poti.</p>
<p>Delež med posnetki (izjavami akterjev) in veznim besedilom:</p>	<p>Delež je približno 50:50. Avtorjevo besedilo in pripoved zakoncev Rigler se enakomerno izmenjujeta.</p>
<p>Število govorcev:</p>	<p>Dva.</p>

<p>Pripovedovalec je/ni prisoten:</p>	<p>Vezni tekst je napisan v prvi osebi ednine. Pripovedovalec je prisoten.</p> <ul style="list-style-type: none"> – <i>»Preden sem prišel sem, sem prebral vse knjige...«</i> – <i>»Bog ve, če spadam sem. Nekaj časa se še sprašujem, malo se še sekiram. Prišel sem z letalom. /.../ Sam ne čutim ničesar takšnega, zato se počutim slabo.«</i> – <i>»Ker Camina še nisem prehodil, se lahko neobremenjeno vprašam, zakaj pa bi ga?«</i> – <i>»Iz knjig sem kanil povzemanj odlomke, da bi bila pričujoča oddaja zanimivejša in bolj živopisana. /.../ Vendar sem ugotovil, da imam dovolj svojih misli o Caminu.«</i>
<p>Jezik:</p>	<p>Vezno besedilo je polno metaforike – jezik ima veliko stilno zaznamovanih besed: ukrasnih pridevkov, primer, povedi so večstavčne, dolge, vendar razumljive.</p>
<p>Audio vérité:</p>	<p>Ga ni.</p>
<p>Uporaba glasbe:</p>	<p>Glasba ni uporabljena kot podlaga ali kot narativno sredstvo, ampak predstavlja okvir med posnetki in veznim tekstom. Uporabljena je vsakič, ko se zamenjata govorec in novinar, potem popolnoma potihne in je v podlagi ni mogoče slišati.</p>

UGOTOVITEV 6

Za to reportažo je bolj kot za druge značilno, da je v njej avtor močno prisoten s svojimi opažanji in prvoosebno pripovedjo o doživljanju Santiaga. Pogovor z zakoncema prinaša zanimive zgodbe, je pa montaža precej nedinamična, saj se izmenično menjajo govorni posnetki, avtorjev vezni tekst in glasba, kar daje reportaži monoton ritem in zveni precej predvidljivo. Reportaža je zelo informativna, saj avtor temeljito opiše zgodovino poti in navede druga dejstva, povezana s Santiagom. Zaradi teh lastnosti se reportaža že nekoliko približuje radijskemu dokumentarcu, od njega jo loči avtorjev subjektiven pristop, ki se kaže predvsem v jeziku – ta je zahteven, poln metaforike, simbolizma itd. Reportaža kljub

slikovitim opisom in stilu jezika, nima drugih značilnosti literarnega novinarstva. Prav zaradi teh opisov pa je bolj zahtevna, bolj kompleksna in kvalitetna kot reporterska zgodba.

6.1 POVZETEK ANALIZ

Z analizo literarnonovinarske reportaže *Zaplet brez imena* iz oddaje *This American Life* smo prikazali, kaj je literarno novinarstvo na radiu. V zgodbi se namreč prepletajo vsi ključni elementi literarnega novinarstva. Tema zgodbe je pripoved o osamljeni Mary Ann in jo lahko prenesemo na širše družbeno področje, saj načenja številna vprašanja o socialnem položaju ostarelih in osamljenih ljudi. Tudi novinarjeva vpletenost v primer ustreza pravilu literarnega novinarstva, naj se novinar dobro poglobi v temo, ki jo obravnava, in naj postane vseprisotni očividec, ki bo bralcem/poslušalcem prenesel izkušnje iz prve roke. Literarnonovinarska reportaža upošteva tudi vse radijske narativne tehnike, zaradi katerih dobi izdelek estetsko vrednost in zaradi katerih pritegne poslušalce in obdrži njihovo zanimanje tako kot dober roman bralce.

Ugotovitve analize *Nedeljskih reportaž* na Radiu Slovenija pa so pokazale, da jih nikakor ne moremo prištevati k literarnemu novinarstvu, saj imajo premalo njegovih tipičnih značilnosti. Teme reportaž so večinoma lahkotne in prijazne zgodbice o zanimivih dogodkih in ljudeh, katerih namen je bolj zabavanje poslušalcev in opisovanje dogodkov. Za razliko od literarnonovinarskih prispevkov nimajo socialne angažiranost in ne govorijo o bolj relevantnih in poglobljenih temah, ki bi obravnavale sociološke fenomene, prinašale kritične poglede na družbeno dogajanje in izpostavljale družbene probleme.

Avtorji v *Nedeljskih reportažah* večinoma niso prisotni ali pa nastopajo zgolj kot spraševalci. Veznega teksta je malo in večinoma so reportaže sestavljene iz koščkov intervjujev z različnimi govorniki, zato jim manjka dramaturški lok, ki je pri radijskem ustvarjanju ključnega pomena. Po zakonitostih dobre dramaturgije je namreč treba material organizirati tako, da v poslušalcih vzbudi zanimanje, kaj se bo zgodilo v naslednjem trenutku, in da ne bodo zaradi predvidljivosti poteka radijske oddaje zamenjali postaje. Tudi drugih narativnih radijskih tehnik se novinarji pri Nedeljski reportažah poslužujejo v zelo omejenem obsegu: malo je opisov, ni premikanja od prizora do prizora, delež med govorom in veznim tekstom je

večinoma v prid govoru, kar ponekod deluje monotono – poslušalci namreč težko sledijo predolgim govornim sklopom, še posebej, če v njih ni prisotne nobene naracije, zgodbe ali kakšnega drugega trenutka presenečenja, ki bi stopnjeval pričakovanje in zanimanje.

Zaključimo lahko z ugotovitvijo, da kvalitativna analiza obeh tipov reportaž lepo pokaže, katere so razlike med literarnonovinarsko radijsko reportažo in (navadno) radijsko reportažo. Prva vsebuje veliko več narativnih tehnik in jo odlikuje boljša dramaturgija, ki je značilna za leposlovje ali filmsko umetnost, poleg tega sta tema in način novinarskega poročanje v oddaji *This American Life* tipično literarnonovinarska, medtem ko so tematike večine *Nedeljskih reportaž* manj poglobljene in prinašajo zabavne vsebine, kar bolj ustreza opredelitvi reporterskih zgodb. in ne klasičnih reportaž, kot jih je opredelila Manca Košir. To pa sproža dilemo, kam uvrstiti izdelke, ki so nekje vmes (recimo *Muzej strtih src*) – ki ne dosegajo estetske vrednosti in poglobljenosti klasičnih reportaž, prav tako pa ne gre za preproste, manj cenjene reporterske zgodbe. Lahko rečemo, da je zato smiselno, da se, kot za tiskane medije ugotavlja Merljak Zdovčeva (2005: 306), za take izdelke uvede nov žanr reportaže.

Tudi *Nedeljske reportaže* sicer imajo določeno dramaturgijo, saj je nenazadnje vsaka reportaža sestavljena iz posnetkov, ki jih avtor izbere, poveže z veznim tekstom, glasbo in organizira v smiselno celoto. Radijska reportaža naj bi bila zasnovana tako, da bi čim bolj pritegnila poslušalca, zato je uporaba narativnih tehnik in ostalih elementov zelo pomembna, še posebej pri dolgih oddajah, ki trajajo tako kot *Nedeljska reportaža* 30 minut. V analiziranih reportažah je mogoče najti določene literarnonovinarske elemente (opise, nenavadne uvode, uporabo audio véritéja), toda veliko premalo, da bi lahko uresničevale estetsko funkcijo, ki je značilna za literarno novinarstvo.

Literarno novinarstvo je koncept novinarstva, ki zahteva veliko časa in denarja, zato je ob ugotovitvah, da reportaže na slovenskem radiu ne dosegajo kvalitete literarnonovinarskih izdelkov, smiselno dodati, da obstajajo pri ustvarjanju ameriške in slovenske oddaje tudi določene finančne, kadrovske in produkcijske razlike. Ustvarjalci oddaj *This American Life* imajo na voljo več finančnih sredstev: novinarji, ki iščejo in ustvarjajo zgodbe za to oddajo, so specializirani za to delo in mu lahko posvetijo ves svoj čas, poleg tega oddaje pripravlja ekipa, ki poleg novinarjev vključuje še producente, glasbene opremljevalce, tonske mojstre in druge radijske delavce. Eno oddajo pa navadno pripravljajo štiri mesece (glej Internet 5).

Na vprašanje, koliko ljudi sodeluje pri izdelavi reportaže, Gojko Bervar (2008: intervju), urednik Dokumentarno feljtonskega programa, odgovarja: »Žal premalo. Najpogosteje avtor, lektor, zvokovni mojster in dva bralca. Idealno bi bilo v ekipi imeti še dramaturga, realizatorja (režiserja), glasbenega opremljevalca in igralce. A to razkošje si lahko privoščimo le redkokdaj«. Dodaja tudi, da so reportaže zato velikokrat odvisne predvsem od avtorjeve domiselnosti in poznavanja drugih radiofoničnih elementov (glasbe), zato veliko krat ne izpolnijo vseh danosti žanra. Poleg tega se na slovenskem javnem radiu soočajo tudi s krčenjem kadra, kar pomeni, da imajo za izdelavo reportaže novinarji na voljo manj časa – nekoč so dovoljevali dva tedna, danes precej manj. Bervar ugotavlja, da so sicer reportaže pri poslušalcih zelo priljubljene in da se reportažnih elementov poslužujejo tudi v drugih radijskih oddajah (prav tam). Iskanje reportažnih elementov in analiza različnih oblik radijskih reportaž ostaja tako še odprto poglavje za nadaljnje raziskovanje radijskega novinarstva.

7. ZAKLJUČEK

Literarno novinarstvo ni bila nikoli prevladujoča oblika novinarstva, ugotavlja Norman Sims (2007: 3), ki slikovito primerja standardno, objektivno novinarstvo z zrezkom in krompirjem, literarno novinarstvo pa z začimbo, potreseno po glavni jedi. V novem tisočletju se tak koncept novinarstva sooča s številnimi težavami in izzivi, kot so upadanje naklade časopisov, kriza na področju založništva in vzpon interneta, hkrati pa mu nove generacije pisateljev in novinarjev dajejo nov zagon in vlivajo upanje, saj za »kreativno rast, obstajajo neskončne možnosti« (prav tam), ki jih tudi literarno novinarstvo še ni povsem izkoristilo.

Pred novimi izzivi je tudi radio, ki razmeroma dobro kljubuje televiziji in internetu, a bo v prihodnosti obdržal korak z novimi elektronskimi mediji le, če bo znal najti pot do poslušalcev in jim ponuditi nove, privlačne radijske vsebine.

V diplomski nalogi smo želeli združiti koncept literarnega novinarstva in radijskega ustvarjanja. Literarno novinarstvo je sicer pojav, ki je značilen predvsem za tiskane medije, toda tudi radio s svojo zvočno podobo nudi dobre možnosti za literarnonovinarsko ustvarjanje, saj je medij, ki deluje osebno, intimno, ustvarja vtis bližine in lahko pri poslušalcih vzbuja občutja, ki so zaradi prisotnosti govora in drugih glasov bolj intenzivna kot je branje »mrtvih črk v časopisu« (Pirc 2005: 15) ali gledanje »televizije obremenjene s sliko« (prav tam). Prav vzbujanje čustev in premostitev razdalje med novinarjem in bralcem/poslušalcem je eno izmed glavnih vodil literarnega novinarstva. S posluhom do človeka in tematik, ki redko pridejo na prve strani, ponuja alternativo konvencionalnemu novinarstvu, prepletanje literarnih prvin z informacijami pa mu daje privlačno podobo.

V diplomski nalogi smo najprej ugotavljali, katere so lastnosti literarnega novinarstva v tiskanih medijih in jih z upoštevanjem zakonitosti radia prenesli v zvočno okolje. Podrobneje smo predstavili radijsko reportažno vrsto in poskusili najti ustrezno poimenovanje žanrov, ki je nejasno in nenatančno tako v tuji kot v domači literaturi. Podrobna razvrstitev reportažnih radijskih žanrov in primerjava radijskih dokumentarcev z radijsko reportažo, pa tudi podrobnejša analiza različnih oblik reportaž ostajajo odprta za nadaljnje raziskovanje. V tej diplomski nalogi smo se osredotočili na iskanje razlik med (navadno) radijsko in literarnonovinarsko radijsko reportažo. Slednje je zelo jasno izraženo v ameriški radijski

oddaji *This American Life*, v kateri z uporabo tehnik, značilnih za leposlovje voditelj Ira Glass in njegova ekipa ustvarjajo zanimive, pomenljive in v Ameriki zelo priljubljene literarnonovinarske reportaže. Posebnost oddaje je tudi izbira tem, ki se velikokrat tičejo družbenih fenomenov in težav malega človeka ali razkrivajo skrite družbene vzorce. Drugačen je tudi novinarski pristop, ki zahteva poglobljeno poročanje, daljšo navzočnost ob virih in dogajanju v zgodbi.

V empiričnem delu naloge smo oddajo *This American Life* primerjali z oddajo *Nedeljska reportaža*, ki je osrednja reportažna radijska oddaja na Radiu Slovenija in ugotovili, da čeprav velja reportaža za »kraljico v novinarstvu« (Internet 12), ta ne izrablja vseh potencialov, celo več, reportaže velikokrat z izborom lahkotnih tem in nezapleteno strukturo brez dramaturškega loka, bolj ustrezajo opredelitvi reporterske zgodbe, ki velja za preprost in manj kakovosten žanr reportažne vrste. Poraja se tudi dilema, kam uvrstiti žanre, ki jih ne moremo šteti za literarno novinarstvo, a presegajo reporterske zgodbe. Pokazala se je nujnost, na katero opozarja Merljak Zdovčeva, da je v reportažno vrsto treba uvesti nov žanr reportažo, ki ne dosega estetske vrednosti klasične reportaže, a hkrati takšnih prispevkov ne moremo uvrstiti v manj kakovostne reporterske zgodbe (v Žižek 2006: 80).

Morda razmere na področju radijskega novinarstva v Sloveniji še ne omogočajo večjega porasta in popularizacije literarnega novinarstva, vendar ugotavljamo, da radio, ki ga je Lučka Gruden (2001) opisala kot zvočni laboratorij, nudi še veliko prostora za nove poskuse. Eden takih bi lahko bilo prav večje število reportaž, v katerih bi novinarji bolj iznajdljivo in kreativno izkoriščali literarnonovinarske elemente in vse prednosti, ki jih nudi radijska produkcija ter tako dosegli večjo poslušanost.

8. VIRI IN LITERATURA

1. Amos, Deborah (1992): Producing Features. V Marcus D. Rosenbaum in John Diges (ur.): *Sound reporting*, 117–129. Dubuque, Iowa: Kendall/Hunt.
2. Banaszynski, Jacqui (2002a): Sharing the Secrets of Fine Narrative Journalism. *Nieman Reports* 56 (1), 7–9. Cambridge: Harvard University.
3. Banaszynski, Jacqui (2002b): Tips for Reporters. *Nieman Reports* 56(1), 24–25. Cambridge: Harvard University.
4. Bak, John (2007): President's letter. *Literary journalism: The news letter of the IALJS* 1(1). Dostopno na http://www.ialjs.org/IALJS_Literary_Journalism_Newsletter.pdf (7. november 2007).
5. Bizilj, Ljerka (2003): *Radio. Študijsko gradivo za študente 3. letnika novinarstva na Fakulteti za družbene vede*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
6. Collins, Jim (2002): Very few writers understand that a story has an arc, not just a beginning, a middle, and an end. *Nieman Reports* 56(1), 21–23. Cambridge: Harvard University.
7. Conciatore, Jacqueline (1997): *If you love this show, you really love it*. Dostopno na: <http://www.current.org/rad/rad710t.html> (10. marec 2008).
8. Crisell, Andrew (1994): *Understanding Radio*. London: Routledge.
9. Crook, Tim (1998): *International Radio Journalism: history, theory and practice*. London: Routledge.
10. *Dictionary of Media and Communication 1990*. New York: Webster's New World.
11. *Encyclopedia of Radio 2004*. New York/London: Fitzroy Dearborn.
12. Erjavec, Karmen (1999): *Novinarska kakovost*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
13. Feltrin, Mateja (2003): *Informativni programi komercialnih radijskih postaj*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
14. Filipović, Irena (2004): *Literarno novinarstvo*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
15. Franklin, Bob, Martin Hanna, Marie Kinsey in John E. Richardson (2005): *Key Concepts in Journalism Studies*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
16. Franklin, Jon (1994): *Writing for Story*. New York: Penguin Books.
17. Franklin, Jon (2002): Structuring Stories for Meaning. *Nieman Reports* 56(1), 43–45. Cambridge: Harvard University.

18. Fleming, Carole in Emma Hemmingway, Gillian Moore, Dave Welford, ur. (2006): *An Introduction to Journalism*. London: Sage.
19. Friedlander, Jay Edward in John Lee (1996): *Feature Writing for Newspaper and Magazines*. New York: HarperCollins.
20. Gage, Linda (1990/1999): *A Guide to Commercial Radio Journalism*. Oxford: Focal Press.
21. Graham Holm, Nancy (2006): *Subjectivity: No Longer a Dirty Word*. Dostopno na <http://www.cfje.dk/CFJE/VidBase.nsf/ID/VB01127320> (15. februar 2008).
22. Gruden, Lučka (2001): *V zvočnem laboratoriju. Intimni dialog z nevidnim*. Maribor: Založba Obzorja.
23. Hartsock C., John (2000): *A History of American Literary Journalism*. New Bakersville: University of Massachusetts Press.
24. Internet 1: *Nacionalna raziskava bralnosti* (2007). Dostopno na <http://www.nrb.info/prispevki/nrb-07q2.ppt> (30. november 2007).
25. Internet 2: *International Association for Literary Journalism Studies* (2007). Dostopno na <http://www.ialjs.org/> (2. december 2007).
26. Internet 3: Fakulteta za družbene vede (2007): *Dodiplomski študij*. Dostopno na <http://www.fdv.uni-lj.si/Predmeti/#L> (17. december 2007).
27. Internet 4: Ministrstvo za kulturo (2008): *Razvid medijev*. Dostopno na http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Razvidi/razvid_medijev.pdf (23. februar 2008).
28. Internet 5: *This American Life* (2008). Dostopno na www.thislife.org (4. marec 2008).
29. Internet 6: *This American Life* (2008): *About us*. Dostopno na <http://www.thislife.org/About.aspx> (4. marec 2008).
30. Internet 7: *This American Life* (2008): *Our Favorites*. Dostopno na http://www.thislife.org/Radio_Favorites.aspx (4. marec 2008).
31. Internet 8: *Peabody Awards* (2008). Dostopno na <http://www.peabody.uga.edu/> (4. marec 2008).
32. Internet 9: *The Alfred I. duPont-Columbia University Award* (2008). Dostopno na <http://www.journalism.columbia.edu/cs/ContentServer/jrn/1165270069766/page/1175295284582/JRNSimplePage2.htm> (4. marec 2008).
33. Internet 10: *RTND – The Association of Electronic Journalists* (2008). Dostopno na <http://www.rtnda.org/> (4. marec 2008).

34. Internet 11: *The Overseas Press Club* (2008). Dostopno na <http://www.opcofamerica.org/> (4. marec 2008).
35. Internet 12: RTV (2008): *Nedeljska reportaža*. Dostopno na http://www.rtv slo.si/modload.php?&c_mod=rtvod dajeradio&op=show&func=read&c_menu=1&c_id=29 (10. marec 2008).
36. Intervju: Intervju z Gojkom Bervarjem, urednikom Dokumentarno feljtonskega programa Radia Slovenije. Po elektronski pošti, 28. april 2008.
37. Jesenšek, Maša (2007): *Aktualno dogajanje v reportažnih žanrih v slovenskih časnikih*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
38. Juvan, Majda (1986): *Radijska reportaža – baraka vsakdanja*. Diplomsko delo. Ljubljana: FSPN.
39. Kassell, Carl in Marcus D. Rosenbaum (1992): Writing News for Radio. V Marcus D. Rosenbaum in John Diges (ur.): *Sound reporting*, 65–81. Dubuque, Iowa: Kendall/Hunt publishing company.
40. Kearns, Karen (1992): Delivery: Using Your Voice. V Marcus D. Rosenbaum in John Diges (ur.): *Sound reporting*, 81–93. Dubuque, Iowa: Kendall/Hunt.
41. Kerrane, Kevin in Ben Yagoda (1998): *The Art of Fact: A Historical Anthology of Literary Journalism*. New York: Simone&Schuster.
42. Korošec, Tomo (1998): *Stilistika slovenskega poročevalstva*. Ljubljana: Kmečki glas.
43. Košir, Manca (1988): *Nastavki za teorijo novinarskih vrst*. Ljubljana: DZS.
44. Košir, Manca (2002): Feljton v sodobni genealogiji. V France Vreg: *Feljton – novinarske, polliterarne in literarne oblike na Slovenskem*, 5–20. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
45. Kramer, Mark (2002): Reporting Differently. *Nieman Reports* 56(1), 13–15. Cambridge: Harvard University.
46. Krulwich, Robert (1992): Conceiving Features: One Reporter's Style. V Marcus D. Rosenbaum in John Diges (ur.): *Sound reporting*, 93–103. Dubuque, Iowa: Kendall/Hunt.
47. *Leksikon Cankarjeve založbe 1994*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
48. Lepore, Jill (2001): Historical Writing and the Revival of Narrative. *Nieman Reports* 56(1), 51–53. Cambridge: Harvard University.
49. Marković, Ljiljana, ur. (1979): *Leksikon novinarstva*. Beograd: Savremena administracija: Savremena knjiga: Savremena praksa.
50. Martí Martí, M. Joseph (2000/2005): *Od ideje do antene*. Ljubljana: Modrijan.

51. McLuhan, Marshall (1978): Radio bubanj plemena. V Mira Đorđević (ur.): *Aspekti radia*, 22–33. Sarajevo: Svjetlost.
52. Merljak Zdovc, Sonja (2004): Literary Journalism: The Intersection of Literature and Journalism. *Acta Neophilologica* 37(1–2), 17–23. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
53. Merljak Zdovc, Sonja (2005): Novinarsko zbiranje informacij in pisanje: Reportaža in portret. V Melita Poler Kovačič in Karmen Erjavec (ur.): *Uvod v novinarske študije*, 300–367. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
54. Milosavljevič, Marko (2003): *Novinarska zgodba*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
55. Novoselec, Janja (2007): *Radijska manipulacija*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
56. Pirc, Tatjana (2005): *Radio. Zakaj te imamo radi*. Ljubljana: Modrijan.
57. Prager, Gerhard (1978): Govorni programi radia. V Mira Đorđević (ur.): *Aspekti Radia*, 75–86. Sarajevo: Svjetlost.
58. Schudson, Michael (2003): *The Sociology of News*. New York: Norton.
59. Siegel H., Bruce (1992): *Radio Production*. Boston/London: Focal Press.
60. Simon, Scott (1992): Writing for the Ear: A personal Approach. V Marcus D. Rosenbaum in John Diges (ur.): *Sound reporting*, 103–117. Dubuque: Kendall/Hunt.
61. Sims, Norman (2007): The Future of Literary Journalism. *Literary journalism: The news letter of the IALJS* 1(1), 3–8. Dostopno na http://www.ialjs.org/IALJS_Literary_Journalism_Newsletter.pdf (24. marec 2008).
62. Sims, Norman in Mark Kramer, ur. (1995): *Literary journalism*. New York: Ballantine Books.
63. *Slovar slovenskega knjižnega jezika 1991*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
64. Starkey, Guy (2004): *Radio in context*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
65. Talese, Gay (2002): Writing About Ordinary Lives. *Nieman Reports* 56(1), 11–12. Cambridge: Harvard University.
66. Wappler, Margaret (2006): *Radioheads*. Dostopno na <http://www.newcitychicago.com/chicago/features-2000-12-14-871.html> (20. marec 2008).
67. Wilby, Pete in Andy Conroy (1994): *The Radio Handbook*. London: Routledge
68. Wilkerson, Isabel (2002): Sharing the Secrets of Fine Narrative Journalism. *Nieman Reports* 56 (1), 7–9. Cambridge: Harvard University.
69. Wolfe, Tom (1973/1996): *The New Journalism*. London: Picador.

70. Žižek, Katja (2006): *Med novinarskim in literarnim pisanjem – analiza portreta in reportaže*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

OSTALI VIRI

71. Glass, Ira (2001): *Show Biz Values in Journalism – Nieman Conference*. Zvočni posnetek predavanja. Cambridge: Harvard University.

9. PRILOGE

Priloga A: Transkript oddaje *This American Life: Sam doma*, 21. december 2007.

Priloga B: Transkript oddaje Nedeljska reportaža: *Muzej strtih src*, 2. december 2007.

Priloga C: Intervju z Gojkom Bervarjem, urednikom Dokumentarno feljtonskega programa Radia Slovenije. Po elektronski pošti, 28. april 2008.

Priloga Č: CD-ji z zvočnimi posnetki *Nedeljskih reportaž* in oddaje *This American Life*.

Priloga A

TRANSKRIPT ODDAJE THIS AMERICAN LIFE: Sam doma – 1. zgodba
»Zaplet brez imena«, 21. 12. 2007

Traja: 0`00`` – 20`23`` (celotna oddaja traja eno uro)

UVOD (prologue)

IRA GLASS: Počitnice so se pričele pred dvema mesecema. Yvone se sooča z vsemi okoli, s prijatelji, družino.

YVONE: Mislim, da me ljudje včasih čudno gledajo, ker živim sama in mislijo, da sem osamljena. Na primer – jutri je zahvalni dan in res morem prepričati vse ostale, da je okej, če bom sama doma za zahvalni dan. Pojdi v Virginio (...) Naredi, kar hočeš. Jaz bom uredi. Ampak veš ... Ne, res bom uredi.

IRA GLASS: Yvone je govorila z našima novinarjema. Sama živi dvanajst let, od kar so se iz hiše izselili otroci. Pravi, da je potrebovala pet let, da je v tem začela uživati.

YVONE: Rada ima dejstvo, da je »samorazvajajoče«, da jem ali govorim po telefonu, kadar hočem, imam hkrati prižgano televizijo in radio, tudi če ju ne gledam ali poslušam.

----- **glasba (6 sekund)** -----

YVONE: Rada kuham, torej to ni problem. Nočem pa biti prisiljena delati karkoli. Na primer kuhat, ko si ne želim. Ni mi treba sprejemati kompromisov. Kuham, kadar želim in ne zato, ker moram.

----- **glasba (5 sekund)** -----

Je nekako tako, kot ubiti hrošča. Če bi ga videla in bi bila sama tu, bi zbežala. Če bi bil kdo ob meni, tako kot zdaj vidva, pa bi rekla: Ujemimo ga, kje je sprej ... Taka sem, ko sem z drugimi, ko sem sama, pa sem lahko strahopetnica.

NOVINARKA: In ni se vam treba pretvarjati, da ste pogumni? (smeh)

YVONE: Ja...točno tako (smeh).

IRA: Pravi, da so moški OK, toda nazadnje se vedno odloči, da bolj uživa, če je sama. Na začetku jo je bilo strah, da bo kdo vlomil v njeno hišo in kako bo zapolnila čas, toda na to se privadiš. Zdaj je zaskrbljena, kaj bo z njo, ko se postara. To skrbi tudi njeno hčer.

YVONE: Da, boji se, da bom postala stara, obubožana, bolna in morda nesrečna, da sem se tako odločila. Tako kot vsi si želi, da bi bila srečna in ne verjame, da sem lahko srečna, ne da bi imela partnerja.

----- **glasba (6 sekund)** -----

YVONE: Včasih me spreleti misel, kaj pa, če imajo prav? (..) Kaj če (...)? Če je mogoče zdaj uredu, potem pa bo šlo le navzdol. Morali me boste intervjujati čez 20 let (...) in potem bom mogoče rekla: »Zakaj me niste takrat ustavili, ko sem še imela možnost?« (...) Ne vem, toda zdaj sem uredu.

----- **glasba (6 sekund)** -----

IRA: Danes v naši radijski oddaji. Sam doma. Imamo tri zgodbe o ljudeh, ki živijo sami. Prvi del je zgodba o detektivih, ki preiskujejo hiše ljudi, ki so umrlih sami. Drugi del je zgodba o najstniku, ki je živel sam. Tretji del je zgodba o gospe, ki je oboroženega moškega na zvit način prepričala, da je storil pravo stvar. To je This American Life na CBS radiu. Ostanite z nami

----- **glasba (8 sekund)** -----

PRVO DEJANJE

IRA: Prvi del. Zaplet brez imena. Veliko jih pomni, kako je leta 1995 v Chicagu več kot sedemsto ljudi umrlo zaradi vročinskega vala. Več sto jih je umrlo samih doma. Sociolog Eric Klinenberg je napisal knjigo o tem, z naslovom Vročinski val. Pravi, da ljudje po državi ves čas umirajo sami. V velikih mestih obstajajo pristojne službe, ki se ukvarjajo z njihovo zapuščino. Eric pravi, da gre za neke vrste skrito družbo ljudi, ki živijo in umrejo sami. V Los Angelesu obstaja poseben občinski oddelek. 100 ljudi se ukvarja z dediščino in predmeti umrlih. Tja smo poslali Jacka, da preveri, kaj se dogaja.

JACK(novinar): Mary Ann je živela in umrla sama. Bila je stara 79 let, ko je poklicala rešilni avto in bila odpeljana v bolnišnico. Umrla je dva tedna kasneje zaradi srčnega infarkta. Ob njej ni bilo ne sorodnikov ne prijateljev. Pravzaprav je bila edina oseba, ki jo je navedla v rubriki nujnih kontaktov ta ženska, Sue, ki ji je nosila zdravila.

SUE: Bila sem zelo presenečena, ko so me poklical in rekli, da sem na listi kontaktov. "Aja, res?" sem pomislila. Prav. Nisem vedela, ali ima brata ali, saj veste, družino. (glasba v podlagi)

JACK: Pustila ji je sporočilo in jo prosila, naj poskrbi za psa, ki sta bila privezana pred hišo.

SUE: Ko je klicala, je jokala. Rekla je, da ji bodo, če nihče ne pobere pošte, odpeljali pse. "Oni so vse, kar imam, ne bodo vas pojedli, plačala vam bom," je rekla. To me sploh ni skrbelo, samo srce me je zbolelo, ko sem pomislila, da je to vse, kar ima.

----- **glasba (6 sekund)** -----

(glasovi korakov na hodniku)

JACK: To je bolnišnica, kjer je umrla Mary Ann. Minila sta dva tedna in njeno truplo je še vedno tu. Nihče ni pripravil pogreba ali dvignil njenih stvari.

EMILY: Edino osebno imetje, ki je ostalo v bolnišnici, je torbica z očali.

Jack (novinar): To je Emily Aisha. Je neke vrste detektivka za ljudi, ki so umrli sami. Emily poskuša z raziskovanjem življenja umrlih odkriti, kaj so zapustili, in poiskati dediče. Emily in njeni kolegi imajo 300 primerov vsako leto.

EMILY: Iščem Carla Marina, da vzamem stvari umrle pacientke.

Jack (novinar): Mary Anna je bila samska, brez prijateljih in sorodnikov. Bila je lastnica hiše, imela je bančni račun in kdo ve, katere vredne predmete doma. Nekdo bo to podedoval in Emilyna naloga je, da ugotovi, kdo. Išče nekoga, ki je jo poznal, da jo bo privedel do sorodnika. Nerešeno ostaja tudi vprašanje, kdo jo bo pokopal. Preden zaključi, mora Emily razrešiti tudi to. Iskati sva pričela v uradu za paciente, kjer je zaposlena nuna. Najprej sva pomislila, da jo je mogoče poznala, kajti ko je na mapi videla njeno ime, se ji je razsvetlil obraz.

NUNA: O ja, poznala sem jo. Nekajkrat sem jo srečala in obiskala, ko je bila tu.

EMILY: Je kdaj omenjala družino?

NUNA: »Ne, ne (...)

Jack (novinar): Nuna drži veliko plastično vrečko. V njej je vse, kar je Mary Ann prinesla v bolnišnico. Emily jo prične pregledovati (**glas zadrge**).

JACK: V njej je kos modre vrvice, majhna črna denarnica (...)

EMILY: Nekaj zdravil, očala (...) tipične stvari, ki jih najdeš v ženski torbici (...) kuponi

----- **glasba (6 sekund)** -----

Jack (novinar): Nič od tega ni Emily v pomoč. Potrebuje naslove, imenik, mobilni telefon s hitrimi številkami (...) Nič takega ni v torbi. Najde zvezek in ga preleti, misleč, da bo v njem našla kakšen naslov ali seznam zadnjih želja. Toda vse strani so prazne. Vse kar dobi, je obesek s ključi stanovanja in Emily pravi, da bova v najboljšem primeru tam našla oporoko ali uporabna navodila. To se sicer zgodi redkokdaj in je pri njenem delu kot zadetek na loteriji.

EMILY: Imela sem primer, da sem vstopila v stanovanje in poleg postelje našla ovojnico "V nujnem primeru". Odprla sem jo in v njej je bilo vse, kar sem potrebovala. Pet minut in sem opravila.

JACK: Mary Annin primer ni tako enostaven.

(lajanje psov, veriga)

JACK: Ko prideva pred hišo, sta psa na dvorišču še vedno privezana na verigo. Emily pokliče veterinarsko službo, da ju odpeljejo proč. Dvorišče je razmetano. Lesene plošče gnijejo, umazana siva zemlja je na mestu, kjer bi morala rasti trava, majhen volkswagen kombi s praznimi gumami stoji na prašnem dovozu.

(zvok ključev, škripanje vrat)

JACK: Notranjost hiše je še v slabšem stanju. Temno je in prašno, na tleh so kupi raztresenih videokaset, prazne pločevinke, plastične vrečke in škatle iz nakupovalnega centra, med katerimi so nekatere še zaprte.

EMILY: Nataknila si bom rokavice, da bova lahko pričela iskati.

JACK: Emily se ne zdi presunjena. »Povsod je sama prazna šara«.

EMILY: Vsaj po tleh lahko hodiš. Še vedno se vidi tla. V veliko primerih sploh ne moreš hoditi po tleh zaradi nagradenih stvari in moraš plezati čez.

JACK: Emily je navajena takih prostorov, zato ne gre nikamor brez rokavic, telovadnih copat in maske, če je oseba umrla na domu in je nekaj časa niso našli. Običajno mora kopati naokoli. Ne odpre samo vseh omaric, ampak, če je treba, spleza tudi na podstrešje in vdre v zaklenjena vrata, da najde kakršnekoli osebne podatke, tudi če so v hladilniku.

EMILY: Počakaj, poglejmo tu (...)

JACK: Emily preiskuje Mary Annino dnevno sobo. Hitro lahko ugotoviva, da je večino časa preživela v tem prostoru. Nepospravljena dnevna postelja stoji pred prašnim televizorjem.

EMILY: Zdaj dvigujem različne plasti postelje in odej (...) **(sliši se premikanje blaga)**. Ne bi verjeli, koliko krat najdemo denar in različne stvari pod posteljo.

JACK : Toda tokrat pod posteljo ni ničesar. Samo kupi umazanije in vlažne odeje.

EMILY: Tu sta stol in miza (...)

JACK: Emily dobi nekaj pisem in čekov. Začne jih pregledovati, toda ne najde, kar išče. Nobene poslovne kartice, nobene fotografije prijateljev ali znancev, samo računi naročila na žensko revijo, TV spored in nobenega znaka, da je bil v njenem življenju še kdo drug. To se mi je zdelo veliko bolj čudno kot nered.

JACK: Je to nenavadno, da sva tukaj že 45 minut in nisva našla še nobene uporabne osebne stvari?

EMILY: Sploh ne, sploh ne... Težko je to opisati, toda pri veliki večini primerov odkriješ, da so se ljudje raje obdali s predmeti kot z ljudmi. Kot bi živela zaprta v jami. Lahko ugotoviš, da je tu preživela večino svojega časa.

JACK: Emily išče kontakte, naslove in ne koščkov življenja, ki bi jih sestavila v sliko, toda včasih najde tudi te. Pove mi neko zgodbo, ki je ne more pozabiti. Ženski je mož umrl v 2. svetovni vojni. Ona je živelá še 60 let, toda vsa njena dokumentacija je pričala o tem, kako se je izmikala, da bi na novo zaživela.

EMILY: Našla sem pisma iz vojske, v katerih so ji pisali, da so našli njegovo letalo, ki je strmoglavilo in da ga ne morejo najti. V pismu je pisalo: "Našli smo letala, a nismo našli njega." In potem sem našla še zadnje pismo, v katerem je pisalo, da so našli tudi njegovo truplo. Takrat je prenehala živeti. Nikoli se ni ponovno poročila, imela otrok. Kot časovna luknja. Popolnoma se je odrezala od sveta.

JACK: Neverjetno je, kako malo smo izvedeli o Mary Ann. Ugotovili smo, da je nekoč na tem naslovu živelá njena mama, ker je bilo veliko nanjo naslovljenih pisem, njen oče se je poročil štirikrat, mama trikrat, ukvarjala se je z zelišči in naravno medicino, 'mikročipirala' je psa (...) Emily mi pove, da se noče preveč čustveno zapletati v življenja ljudi, ki jih preiskuje, preveč jih je in bilo bi težko zanjo. Toda moram vprašati:

JACK: Kdaj pomislite, če se je vprašala, kdo bo počistil vse to.

EMILY: Ne, sploh ne pomislim na kaj takega (...) Velika večina teh ljudi ni želela imeti nikogar ob sebi (...), tudi ljudje, ki so jih poznali, niso vedeli, kakšno je njihovo pravo življenje (...).

JACK: (reče Emily) »Morala je vedeti, da bo nekega dne umrla, da bo prišel nekdo sem in našel vse to.«

EMILY: Mogoče je samo vedela, da ni nikogar, ki bi mu to zapustila in je mislila: "Komu mar za nered, ker tako ali tako ni nikogar, zato lahko pustim zmešnjavo za sabo" (...)

JACK: Po skoraj dveh urah je edino, kar bi lahko pomagalo najti sorodnike, 30 let stara božična čestitka, naslovljena na Mary Ann in njeno mamo. Poslala jo je družina iz Virginie, ki je nekako morala biti v sorodu, saj je v njej tudi prošnja za pomoč pri sestavi rodoslovnega debla. Emily jo da v plastično vrečko, ki jo nese nazaj v pisarno (...)

(zvok vrat)

JACK: Emily zapre vrata in stopi ven. Nekaj sosedov naju radovedno opazuje in vpraša jih, če vedo kaj o njej.

EMILY: Ste jo kdaj videli? Ima družino?

LUIS: V več kot 20 letih je nisem nikoli videl... Nobenih gostov...**(glas potihne v podlago)**

JACK: To je Luis, ki živi v sosednji hiši in pravi, da ni bila preveč družabna.

LUIS: Ni izgledala srečna. Osamljena (...) Osamljen človek ni srečen človek, ker (...) ne vem (...), bila je zelo osamljena vsa ta leta (...)

JACK: George, drugi sosed, ima drugačno mnenje. Pravi, da je bila srečna.

GEORGE: Ja (...) Vedno je govorila z nami (...) z mojim sinom (...) Vsak dan pridem z dela ob 15.30 in včasih je z verande zaklicala 'Hi George.'

JACK: (**z glasbeno podlago**) George torej misli, da je bila srečna, Luise da je bil nesrečna, Emily pa pravi, da to več pove o njunem osebnem pogledu na ljudi, ki so osamljeni, kot pa o sami Mary Ann. Ljudje, ki živijo sami, so stigmatizirani. Še bolj tisti, ki tudi umrejo sami. Emily je pri svojem delu ugotovila, da so ljudje večinoma živel tako, kot so želeli živeti. Mogoče ima prav, toda nisem prepričan. Če nekdo obdrži zase razlog, zakaj je umrl sam, brez družine in prijateljev, nikoli ne moreš vedeti, ali je to zato, ker je tako želel, ali pa je bilo to nekaj, kar je ušlo njegovemu nadzoru.

----- **glasba (6 sekund)** -----

EMILY: (**na telefonu**) Dober večer, sem Emily iz oddelka za ... in kličem (**glas potihne v podlago**)

JACK: Nazaj v pisarni (...). Emily opravi nekaj telefonskih klicev. Poišče številko moškega, čigar ime je bilo na božični čestitki. Ime mu je Terry. Prosi me, naj ne uporabim njegovega priimka. Toda pojavi se problem. Ko ga Emily dobi, se mu še sanja ne, kdo bi lahko bila Mary Ann. Emily predlaga, naj pokliče njegovo bivšo ženo, ki je poslala čestitko. Čez nekaj trenutkov Emily govori z njo.

EMILY. Aha, on mi je dal vašo telefonsko in rekel, da ni nikoli slišal zanjo. Torej vi mislite, da je bila njegova teta. Razumem (...)

JACK: Terryeva bivša žena je imela deloma prav. Mary Ann je bila Terryjeva sorodnica, toda daljna. Njena mama je bila Terryjeva prateta. Terry je ni nikoli srečal, niti govoril z njo, pravzaprav ne ve ničesar o njej.

TERRY: Razmišljal sem o njej in poskušal ugotoviti, kdo bi lahko bila. Pogledal sem rodovne dokumente in naletel na božične čestitke Mary Ann in njene mame.

JACK: Terry prizna, da je težko karkoli občutiti zaradi njene smrti.

TERRY: Vse, kar čutim, je, da sem odgovoren, da rešim to situacijo in pospravim za njenim življenjem.

JACK: Mesec dni po njeni smrti Terry in njegovi bratranci še vedno razpravljajo, ali naj za pogreb poskrbi občina ali jo bodo pokopali sami. Emily mi je povedala, da je Mary Ann

zapustila 6.000 dolarjev in da bo občinska uprava uredila pogreb na lokalnem pokopališču. Toda, kaj če ne bi imela 6.000 dolarjev? Bi občina še vedno poskrbela zanjo?

(nekaj sekund tišine, glas duhovnika) Dragi zbrani, danes, 6. decembra 2007, smo se zbrali na letnem množičnem pokopu 1918 ljudi, ki so umrli.. **(glas potihne v podlago)**

JACK: Ko ljudje nimajo denarja za pokop, jih kremirajo in njihove žare spravijo v škatle, kjer jih hranijo štiri leta. Če jih v tem času nihče ne prevzame, jih pokopljejo v skupno grobnico. Skupinski pogreb se zgodi enkrat na leto. Letos je potekal pred dvema tednoma.

(glas duhovnika)

JACK: Smo v kotu pokopališča, poleg gradbišča, ki je razdejalo celotno ulico. Obred je čustven, a tudi nekoliko prazen. Ob kapelici stoji samo deset ljudi - občinskih delavcev. Eden od njih pokaže na majhno plaketo, ki zaznamuje skupinsko grobišče. Ostanke stotih ljudi zapolnjujejo luknjo, ki je 10 čevljev globoka, 8 čevljev široka in 8 čevljev globoka.

OBČINSKI DELAVEC: Poglej tukaj, na pol pokrito z zemljo lahko vidiš številko 1984 (...), malo naprej je številka 1969 in potem 1966 in če slediš, številke padajo in samo tri čevlje narazen so ostanki tisočev ljudi.

JACK: Točno tu, na tem kraju, ljudje, ki so živeli in umrli sami, naposled niso več sami.

----- **glasba (6 sekund)** -----

JACK: Privilegij objokovanja imajo samo tisti, ki so imeli nekoga ob sebi. Ne glede na to, ali so živeli sami zaradi odločitve ali po nesreči, Mary Ann in ostalih 1118 preminulih ne bo deležno tega razkošja.

IRA GLASS: Eric Klinenberg je profesor sociologije in pripravlja knjigo *Alone in America*. Na koncu se je Mary Annina družina odločila, da bo poskrbela za pogreb in počistila hišo, kjer po mesecu dni še vedno deluje telefonska linija in tajnica ...

(glas tajnice: »To je tajnica, nobenega imena, nobene številke, nobenega sporočila, nobenega odgovora«).

IRA GLASS: Sledi... Imaš 15 let, živiš sam, potrebuješ denar. V minuti, ko se naš program nadaljuje...

glasba

KONEC 1. DEJANJA

Priloga B

TRANSKRIPT NEDELJSKE REPORTAŽE: MUZEJ STRTIH SRC, 2. 12. 2007

Avtor: Gojko Bervar

Traja: 24`38``

NAJAVA: Ko gre ljubezenska zveza narazen, se vsaj enemu od nekdanjih zaljubljenecv zdi, da je konec sveta. Ko se že zdi, da se je življenje po ljubezenskem zlomu malce uredilo, nam pogled pade na predmete in darila iz prekinjene zveze. Kaj z njimi? Jih vreči stran, zadržati, zažgati ali spraviti v škatlo? Ko vsaj ne bi povzročali toliko bolečine! Zagrebška umetnika Olenka Vištica in Dražen Grubišić vam lahko pomagata. Ustanovila sta muzej prekinjenih ljubezni, ki mu lahko te predmete podarite. Tako vam jih ne bo treba gledati, so pa še vedno spravljene nekje, kjer si, če to želite, daste duška žalosti, pa tudi spominom.

----- *glasba (besedilo) »Kar nekoč sva si bila ... že dolgo nisva si ...* -----

Dražen: Zadnji eksponat, za katerega vem, je jelen, pobarvan rdeče, s kovinskimi okraski. Narejen je v bistvu iz stiroporja, velik 50 cm. In pa fotografija donatorke in njenega bivšega moža. Tega jelenčka sva postavila na razstavo. Bil je sijajen.

NOVINAR: Ali je pogosto, da se želijo ljudje pojaviti z osebo na sliki?

Dražen: Ni ravno pogosto, saj načeloma vztrajava pri anonimnosti. Ampak ker so fotografije dandanes pogostejše in ravno fotografije jih pogosto najbolj bolijo, razstavimo tudi te. Ta je bila v okvirju. Vidi se, da je s poroke, ali takoj po njej. Imela jo je na steni, samo snela jo je in prinesla k nam.

Olenka: Gre za gospo iz Berlina. Zgodbo je opisala, ko je bila še zelo sveža. Mislim, da je pozimi leta 2006 spoznala tega gospoda, zdi se mi iz Peruja. Mislila je, da je srečala življenjsko ljubezen. Poročila sta se, spomladi pa je spoznala, da je mož sploh ne ljubi. Ne vem, ali je šlo za poroko zaradi papirjev ali kaj podobnega. Je pa to zgodba, ki ne govori samo o človeški intimi, ampak tudi o nekem družbenem kontekstu in zakaj nekateri sploh začnejo razmerje. Pa tudi o tem, da razlogi niso vselej tako romantični. Zakon je tako letos razpadel. Jelen in fotografija sta prišla torej na razstavo v Berlin takoj po ločitvi. Jelen pa je bil tipični okrask, kakršne dajemo pod božična drevesa, torej je bil priča edinemu božiču, ki sta ga preživela skupaj. Zgodba je grozno žalostna. Spominjam se, da ko sva bila v Berlinu, je ta

škatla prišla s hitro pošto, jelen pa zavil v odejo. In ko prebereš tako zgodbo, te kar malce strese. Res je bila ganljiva.

NOVINAR: Kdo je to poslal?

Olenka: Ona. Očitno je bila res prizadeta in je zato poslala stvari.

-----ženski glas-----

/5 let sva bila skupaj, 3 leta sva skupaj celo živela. Imam goro stvari; prazne škatlice od cigaret pri zadnji kavi, preden sva začela najino ljubezen, nekaj škatel cigaret, ki sva jih kadila v Avstriji, ko sva šla prvič po nakupih. Velikanskega medveda, ki sem ga dobila za najin prvi skupni božič, kup vstopnic za kino, papirčke od čokoladic Rittersport, stanovanje, v katerem so se rodile najine sanje in želje. Pravzaprav ne vem ... najraje bi podarila prav sanje in želje, že zato, da jih nimam več in da mi bo lažje. Ni lahko preboleti nekaj, ki nekomu pomeni vse, pa čeprav to nekaj ne traja več. Nobene oprijemljive stvari ne bi dala, bi pa dala vsa čustva, že samo zato, da si malo pomagam, a kaj ko čustev ne moreš kar tako iztrgati iz sebe. Ko bi jih le lahko. Me pa res zanima, kaj bi dal on ... /

Olenka: Mislim, da nama je uspelo, da to ni vojeristični projekt, in ne želiva kopati po človeški intimi, ampak gre prej za nekakšno pozornost do naše čustvene zgodovine. Ljudem govorijo, da morajo nekatere stvari pozabiti, ker bodo potem bolj zdravi in enkratni, počutili se bodo boljše, šli na fitnes ali karkoli že. Mislim pa, da so nas vse te žalostne stvari, ki so se končale, zgradile, nas zaznamovale kot ljudi. Ne smemo jih pozabiti, ampak jim dati nek drug pomen. Z njim pa pripovedi in predmeti dobijo nek drugačen smisel. Postanejo zbirke čustvene zgodovine. O času povedo več, kot kakšen muzej, v katerih se srečujemo z zgodovinskimi osebami, leti, datumi, ki smo se jih učili v šoli, ne moremo pa se z njimi poistovetiti. V našem muzeju imamo predmete iz leta 1918, 1945 in vse do danes in vse to lahko vidite. Vidite, da so se ljudje vselej ljubili, le izraz te ljubezni je bil drugačen. Včasih je vse slonelo na pismih, danes je tega vse manj. Ljudje so risali v spominske knjige. Vse to ima neko vrednost. Midva poskušava to izvleči iz zasebnih zbirk, škatel in pokazati drugim. Donatorjem samim to včasih pomaga, da obvladujejo bolečino in začnejo spet živeti. Čeprav mnogi pravijo, da je tak muzej žalostna stvar, pa sama mislim, da je zelo optimističen. Ljudje iz njega večji del pridejo bolj nasmejani kot žalostni.

Novinar: Vi ste jim ponudili pribežališče...

Olenka: Seveda, prav dekle iz Venezuele, o kateri sem govorila, mi je rekla 'Vse sem ravno hotela vreči stran, ko sem prebrala članek o muzeju.' Ponudila sva alternativo ... Ne vem, ali je to Dražen že povedal. Ko sva začela s tem muzejem, sva si rekla, da gotovo to že obstaja

kje drugje, in sva šla na internet, na iskalnik Google in vpisala 'broken relationship' – prekinjeno razmerje, da bi videla, kaj bova dobila. In tam dobite goro nasvetov, kako pozabiti, kako izbrisati, kako uničiti sledi. Nikjer pa ni nobene ustvarjalne rešitve, kaj naj naredimo s svojo bolečino. Dobro, umetnost je nekakšna ustvarjalna sublimacija bolečine. To ne bi želela imenovati umetnost, toda ko ljudje občutijo nekaj močnega, čustvenega, bolečega in žalostnega, so najbolj ustvarjalni. Mislim, da sva jim ponudila način, kako se lahko izvijejo in vse to vidimo v zgodbah. Vidimo, da jim gre za to, vidimo, da v te zgodbe vnašajo sebe.

-----ženski glas-----
/Berlin 1995. Bila je prva ženska, ki sem jo pustila, da se je vselila v moje stanovanje. Vsi prijatelji so mi svetovali, naj se naučim spustiti ljudi v svoje življenje. Po nekaj mesecih ... no, ponudili so mi možnost potovanja v ZDA in ona ni mogla z mano. Poslovili sva se v solzah, ona pa mi je zagotavljala, da treh tednov brez mene ne bo preživela. Ko sem se po treh tednih vrnila, mi je dejala: »Zaljubila sem se v drugo. Poznam jo šele štiri dni, toda čutim, da mi daje vse, česar mi ti ne bi mogla dati.« Vrgla sem jo iz stanovanja, ona pa je z novo ljubeznijo odšla na počitnice. Njeno pohištvo je ostalo v mojem stanovanju. Od besa nisem vedela, kaj naj naredim ... Kupila sem sekiro samo zato, da se zdivjam, da nekako pozabim to jezo nad izgubo. Začela sem z enim kosom njenega pohištva. Bolj kot sem ga sekala na trske, bolj se se počutila. Dva tedna po tem, ko sem jo vrgla ven, se je vrnila po pohištvo in dobila ga je skrbno sesekljanega in zloženega po koščkih./

Dražen: Obiskovalce bi morda lahko uvrstili v dve temeljni skupini. Tisto, pri kateri je konec zveze še sveža stvar – razstava jih zelo pretrese, ko odhajajo, se držijo za trebuh, vidi se, da jih je čustveno pretreslo. Tem pa, ki so v srečnem razmerju, ki se jim propad ne zdi niti najmanj verjeten, se zdi zelo zabavno, duhovito. Čustveno se jih ne dotakne, kot tistih, ki so se ločili. To sem res opazil. Ljudje, ki jih poznam, so odhajali v šoku, to je grozno. Ampak hkrati jim predstava ponuja pogled v to, da so, kar doživljajo, preživeli tudi drugi, pa ne samo enkrat. Najdete stavke v stilu: nihče te ne bo ljubil tako, kot sem te jaz. In ko to prebereš v petdesetih različicah, postane, hm ... malce čudno. Tudi te stvari so zanimive.

-----glas moškega-----
/Kot kaže, sem jaz eden tistih s klasičnim pristopom. Rečni breg, steklenica petroleja in vžigalice. Toda razumite me prav. Povsem drugačna je bila slika, ko sva se prvič poljubila. Ta bo zares ostala v spominu. In zares si je ne želim izbrisati. Toda pisem, nekaj skupnih fotografij, ki imajo osebni pečat ali celo pripovedujejo zgodbo, to mi ne pomaga nič več. Samo ovira me pri poti naprej. Pač nisem človek, ki bi čemel in razmišljal o preteklosti. In

tudi niti najmanj me ne grize vest. Pravzaprav mi je to, ko sem videl, da je od škatel ostalo samo prgišče pepela, pomagalo. Lažje mi je bilo in rekel sem si: pojdemo naprej po tej novi, samotni poti./

Dražen: Ko nekdo reče, da je vse zažgal, mu verjamem. Vsi nasveti, ki jih lahko preberete po ženskih časopisih, internetnih straneh in tako naprej, dajajo tak nasvet. Vse vrzite proč ali zažgite, torej verjamem vsem, ki so spremljali to vrsto literature in se odločili, da stvari opravijo na tak način. Mislim pa, da je precej možnosti, da ti bo deset let pozneje zaradi česa žal. Razumem pa potrebo, da to spraviš čim dlje od sebe. Če to podariš muzeju, spraviš vprašanje iz temeljnega konteksta. Predmet ni več nekaj, kar veliko pomeni samo vam in vam sproži čustva. Postane razstavni predmet, ki ob vseh drugih predmetih dobi povsem drugačen pomen. Mislim celo, da je to nekakšna terapija, prav tako pa moremo spoštovati tiste, ki teh predmetov ne bi želeli dati, ki jih ne bi želeli deliti z nikomer. To je njihova odločitev. Mogoče imajo prav, mogoče tudi ne.

Olanka: Bistveno je, da obstaja alternativa. Lahko imate vse doma, lahko vse zažgete, obstaja pa tudi muzej, v katerem vaš predmet zaživi novo življenje ne glede na končano razmerje.

-----ženski glas-----

/Najbolj vesela sem, ker v najtežjem obdobju nisem pisala dnevnika. Danes ga zares ne bi mogla brati. Zažgala bi ga, ne da bi ga odprla. Lažem. Iz mazohizma bi ga pospravila v predal, ga selila s sabo iz stanovanja v stanovanje in mukoma razlagala, zakaj vlačim s sabo te dnevnike, ki se jih ne sme nihče niti dotakniti. In jih ne vržem stran./

Olenka: Na začetku sva se bala, da bo vse, kar bova dobila, ljubzenska pisma in mali medvedki z napisom 'I love you', a dobila sva samo enega, ki je potem postal zaščitni znak muzeja. Potem pa sva v Mariboru, zanimivo, dobila grmado ljubzenskih pisem in goro najrazličnejših medvedkov, na katerih je pisalo I love you. Zgodbe pa so različice iste zgodbe. On je odšel z drugo. In ko dobiš že desetega medvedka, razmisliš, kaj to pomeni. V Ljubljani je bilo super. Tam sva res dobila zanimive zgodbe. Ljubljanska razstava se je dogajala vzporedno s tisto v Splitu. V Splitu so bili razstavni predmeti precej trpki in črnohumorni. Nanje so se ljudje odzivali cinično. Spregovorila je ta kljubovalna splitska miselnost. Punce so rekle: »Ma kakšna anonimnost. Dala vam bom številko, pa naj ga, kretena, vsi kličejo.« V Ljubljani pa sva dobila toliko dolgih zgodb, zares ganljivih. Rečeš si, kako ljudje želijo in radi pišejo. Eden najboljših razstavnih predmetov iz Ljubljane je vrtni palček, narejen iz betona. Zgodba pa pripoveduje o tem, da ga je lastnica nekajkrat vrgla v njegovo vetrobransko steklo. In ko palčka vidite, zagledate v betonu rane. Zgodbe vam ni treba prebrati, da veste, za

kakšno zgodbo je šlo. Imeli smo tudi razstavni predmet, povsem abstrakten, meni pa je všeč. Imenuje se Polna vreča praznih besed. Navadna bela vrečka, na kateri to tudi piše. Torej vreča praznih besed, ki so bile izgovorjene med to zvezo. In s tem se je znebila vsaj ene polne vreče teh besed.

Novinar: Srca pa ne moreš dati muzeju, a ne da? (smeh)

Olenka: Projekt sva si tako tudi zamislila. Nisva vedela, na kateri ravni bo ljudem najbolj všeč in ali bo sploh deloval. Ali ga bodo sprejeli. Dražen je bil na primer prepričan, da bo deloval predvsem v virtualni obliki. Govoril je: 'Internet – to bo delovalo. V materialni obliki pa ne bo'. Zgodilo pa se je ravno nasprotno. Ljudje najraje vidijo te predmete v prostoru, na razstavi. Na internetu imava zbirko, ki jo dnevno dopolnjujeva, ampak muzej kot oprijemljiva razstava ima posebno privlačnost. Smo vendarle bitja, ki se hočemo vsega dotakniti. In naj so ljudje dandanes še tako digitalizirani, virtualni, z razstavo se najlažje poistovetijo. Kar zadeva spovednico. Ljudem dajeva možnost, da si, ko pridejo v muzej, olajšajo dušo. Ko vidijo vse te razstavne predmete, ko se razvijejo čustva, jih lahko delijo z nami. Najprej sva ponujala, da svojo izpoved posnamejo, ampak tehnologije ne marajo preveč. Tako sva začela s klasiko – papir in svinčnik. Imamo knjigo izpovedi, v katero ljudje vpišejo marsikaj. Eni jo jemljejo zgolj kot knjigo vtisov, drugi pa zares napišejo svojo zgodbo in tako nastaja še eden, drugačen razstavni predmet, ki postaja z vsako novo razstavo bolj zanimiv. V njej so pripovedi v vseh mogočih jezikih. Nekaterih sploh ne razumemo. Napisane so recimo v japonščini ali finščini.

-----moški glas-----

/Ko pomislim nanjo, me najbolj zbesni, ko se spomnim, da mi je bivša vrnila stvari, ki sem ji jih podaril. Kaj vem, morda sem čudaški, ampak to se mi zdi huje, kot da bi me popljuvala. Kako prekleto nekulturen, omejen in negotov mora biti tak človek, ki samo zato, ker se je zgodba iztekla, vrne nekaj, kar je bilo podarjeno v duhu ljubezni. Pa ne glede na to, da se je zgodba pač končala./

Novinar: Prvi eksponati pa so eksponati dveh ljudi – vajini, kajne?

Dražen. Ja. Trije ali štirje.

Olenka: Iz najinega razmerja je samo eden. Oba sva iz drugih razmerij prinesla še po nekaj predmetov. Tako se je zbirka sploh začela. Ko so najin projekt prejeli na zagrebškem salonu, se je začelo pravo divjanje. Projekt sva sicer lepo načrtala, a potem ga je bilo treba izpeljati. Tako sva torej vse skupaj začela s svojimi predmeti.

Novinar: Ta vajin eksponat – kaj je to?

Dražen: To je zajec. Ko ga naviješ, skače. Majhen, bel, plišast zajček.

Olenka: Dražen in jaz sva tedaj zelo pogosto poslovno potovala in velikokrat nisva mogla potovati skupaj in tako sva se sporazumela – ko kdo od naju ne more na pot, gre namesto njega zajček. Ampak s poti je potem treba prinesiti fotografijo. Dražen je šel v Iran in ker jaz nisem šla, je s sabo vzel zajčka. To je bilo že pred koncem najine zveze. In tako se je zajček fotografiral v puščavi v Iranu in to je tudi edina fotografija v najini zbirki, saj sva šla narazen. To je najina zgodba.

Novinar: Kako je vplivala cela zgodba na vaju?

Dražen: Hm (...) ne vem (...) takega vprašanja še nisem slišal in o tem nisem razmišljal. Ti? (vpraša Olenko).

Olenka: Jaz pa vem (smeh), kako je to vplivalo name. Zate ne vem, mislim, da je bil za naju to način, da ohraniva vse, kar sva dobrega doživela skupaj v teh štirih letih. Da torej vse skupaj oblikujeva v nekaj drugega. Nisva podrla vseh mostov, nisva se nehala pogovarjati. Dobro, morda je to zato, ker sva takšna človeka. Všeč mi je, da sva iz tega najinega zasebnega neuspeha naredila nekaj, s čimer se lahko poistovetijo tudi drugi – to tudi nekaj pomeni. To me veseli in zdi se mi, da sva uspela ustvariti nekaj, kar je ustvarjalno, čustveno in človeško vredno.

Novinar: Delata nekaj, kot da sta še vedno v zvezi. Imata nek skupen projekt, kot ga imajo vsi ljudje, ki so v nekem razmerju. Ali to ne vzpodbuja misli – 'Zdaj, ko sva našla nek skupni projekt, lahko svojo zvezo obnoviva na njem'?

Olenka: Ne, mislim, da ne. Zasebno sva odšla vsak po svoji poti. To je neka povsem drugačna razsežnost. Ljudje tega pogosto ne razumejo. Pravijo: 'Zdaj, ko nista skupaj, sta se spomnila projekta, ki vama omogoča, da potujeta po svetu.' To je sicer povsem človeški odziv, ampak ne, zdaj gre za povsem drugo stvar. Zdaj sva, kar zadeva projekte, vsak nekje drugje.

Dražen: Midva se pravzaprav nikoli niti nisva nehala družiti. Olenka je delala pri nekaterih drugih projektih že prej, jaz pa tudi. In jasno, da sva eden drugemu pomagala priti do dela. Po vsem tem sva nadaljevala tudi skupne projekte in to je samo še eden od teh, malo uspešnejši. Pa tudi razširil se je bolj, kot sva pričakovala. Mislim pa, da se razmerje, ko se enkrat spremeni, ne vrne več.

-----glas ženske-----

/ Včasih se mi zgodi tole: odprem neko škatlo – tam navadno skladiščim take spominke – ko iščem nekaj povsem desetega in v njej je kup kart za koncerte, kino, račune iz prvih zmenkov, čestitk za valentinovo, rojstne dneve in druge drobne neumnosti. Pa pravim, kje neki sem imela pamet, pa hkrati, kako nama je bilo lepo./

-----glasba-----

ODJAVA: V muzej končanih ljubezni – lahko bi mu rekli tudi muzej strtih src, ki sta ga ustanovila zagrebška umetnika Olenka Vištica in Dražen Grubišić, vas je povabil Gojko Bervar, glasova obeh umetnikov sta v slovenščini predstavila Nadja Jarc in Aleksander Golja. Zgodbe iz muzeja in spletnih blogov pa so prebrali Ajda Kalan, Jasna Rodošek, Ivan Lotrič, Mateja Perbar, Žiga Golob, Matjaž Romih in Alenka Resman /.../.

Priloga C

Pogovor z Gojkom Bervarjem, urednikom Dokumentarno feljtonskega programa na Radiu Slovenija. Po elektronski pošti, 28. april 2008.

Od kdaj je oddaja *Nedeljska reportaža* na sporedu prvega programa Radia Slovenije?

Kolikor vem, obstaja Nedeljska reportaža od prvih povojnih let – gre za eno od oddaj, ki pod tem imenom obstaja že ves čas.

Na Radiu Slovenija je več oddaj z reportažnimi elementi; na Valu 202 je recimo en krat tedensko na sporedu Ponedeljkova reportaža, toda od vseh podobnih izdelkov po kvaliteti, dolžini in produkcijski dovršenosti najbolj izstopa prav *Nedeljska reportaža*. Bi lahko rekli, da je to ena izmed osrednjih reportažnih oddaj na Radiu Slovenija?

Ocena bo seveda subjektivna: vzporedno z *Nedeljsko reportažo* in omenjenimi, je obstajala tudi *Svetovna reportaža* - zdaj *Epur si muove*, poleg tega je v neformalni obliki (torej brez besede reportaža obstajala vrsta oddaj, ki so imele reportažne elemente – na primer oddaja *Prvi odcep desno*. Velik del rednega živega progama zapolnjujejo prispevki, ki bi jim lahko rekli *mini-reportaže*. Na vsak način je ta zvrst kar dobro zastopana. A v specializirani obliki - taki, ki pravzaprav stavi na formo reportaže in njen razvoj – je najbrž *Nedeljska reportaža* edina tovrstna oddaja.

Koliko različnih novinarjev (radijskih ustvarjalcev) piše reportaže za oddajo *Nedeljska reportaža*?

Redno *Nedeljsko reportažo* oblikuje šest stalnih in nestalnih sodelavcev Uredništva dokumentarno-feljtonskega programa, občasno se ta krog razširi še za okoli deset ljudi, nove širitve pa še predvidevamo.

Koliko ljudi je vključenih v proces produkcije (ene) *Nedeljske reportaže* – od snemanja, montaže, pisanja veznega besedila itd.?

Žal premalo. Najpogosteje avtor, lektor, zvokovni mojster in dva bralca. Idealno bi bilo v ekipi imeti še dramaturga, realizatorja (režiserja), glasbenega opremljevalca in igralce. A to razkošje si lahko privoščimo le redkokdaj. Zato velikokrat reportaža ostane na pol, boljše rečeno na tri četrt poti in je odvisna zgolj od avtorjeve domiselnosti in poznavanja drugih elementov, glasbe na primer.

Koliko časa ima novinar na razpolago za pripravo reportaže?

Dolgo časa nam je uspevalo, da smo avtorju puščali vsaj štirinajst dni za temeljito obravnavo reportaže. To nekako ustreza temu, kar poznajo druge radijske postaje. V zadnjem času se to z odhajanjem sodelavcev, ki jih ne moremo nadomestiti z drugimi, vse bolj krči, kar počasi ogroža tudi kakovost izdelka. Gre za temeljno kolizijo med obremenjenostjo ljudi, ki pripravljajo dnevni program in dokumentarno skupino, ki bi pač morala imeti dovolj časa za izdelavo temeljitega izdelka – kar se seveda tistim, ki proizvajajo po trideset prispevkov na mesec zdi krivica in nezaslišano udobje. Samo za primerjavo – čeprav se seveda zavedam zahtevnejše tehnologije na televiziji – imajo sodelavci dokumentarnega programa za izdelavo zahtevnejših projektov na voljo tudi po pol leta časa.

So avtorji reportaž novinarji, ki se poleg tega ukvarjajo tudi z drugimi novinarskimi opravili, ali se posvečajo predvsem delanju reportaž?

Uredništvo ima štiri vrste oddaj: *Sledi časa*, ki je neke vrste raziskovanje pomembnih zgodovinskih detajlov iz narodove pa tudi svetovne zgodovine, portretna oddaja *Razkošje v glavi*, *Nedeljsko reportažo* in dnevno oddajo *Na današnji dan*, ki se specializirano ukvarja predvsem (ne pa izključno) z dogodki pomembnimi za Slovenijo.

Kdo izbira teme reportaž? Gre za pobude novinarjev, uredniškega koordiniranja, redakcijskih sestankov?

Gre za kombinacijo. Osebna iniciativa je zelo pomembna, poudarki nekega obdobja so seveda uredniško dogovorjeni, letos na primer Trubar in protestantizem in leto 1968 (Študentski nemiri, Češka). *Nedeljska reportaža* se podreja dvema impulzoma – aktualnemu dogajanju (redkeje, saj ga najpogosteje pokrije dnevni program) in posebnosti oziroma "drugačnosti" teme ali dogodka, ki je pomembnejše vodilo.

Imate kakšna pravila oz. smernice, kako naj bi zvenele reportaže; koliko naj bo vmes glasbe, zvočnih efektov, besedila, posnetkov, ali so te predvsem izrazito avtorsko delo, ki ga vsak novinar oblikuje po svoje?

Ni tovrstnih smernic, saj vsebina pogosto narekuje tudi obliko.

Imate podatke o poslušanosti NR? Kakšni so odzivi poslušalcev?

Žal tega podatka nimam, saj merjenja zadevajo najpogosteje programske pasove. Rad bi pa opozoril, da podatki o tem pravzaprav ne povedo veliko. Če na primer televizijsko oddajo postaviš v "prime time", bo vedno imela več gledalcev kot še tako kakovostna oddaja, ki jo predvajaš ob 11-ih dopoldne ali 2. uri zjutraj. Termine oddaj pač določajo ocene programskega vodstva – kaj torej sodi v "prime time" in kaj ne. Seveda so odzivi poslušalcev, a kajpak najpogosteje tistih, ki so v oddaji udeleženi ali znancev avtorjev,

zato o sistematičnem pregledu nad vplivom tovrstnih oddaj ne morem govoriti. **Ocenjujete, da so pri poslušalcih radijske reportaže kot specifičen radijski žanr dobro sprejete?**

Pravzaprav velja za to že prejšnji odgovor. Seveda, odmevi so pozitivni. V treh letih se spomnim samo enega negativnega – pa še ta je bil tak zato, ker je bil človek prizadet, ker se ob neki temi ni pojavil on namesto drugih sogovornikov. To, kar pride do nas neposredno, je pozitivno, rekel bi, da imamo kljub čudnim uram (*Sledi časa* v nedeljo ob 10.10, *Nedeljska reportaža* v nedeljo ob 16.30, *Razkošje v glavi* v soboto ob 16.30) celo nekakšen zvest krog poslušalcev. V kakšno bolj poglobljeno oceno pa se ne bi spuščal.