

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Petra Škrinjar

**Francoska velika reportaža
med novinarstvom in literaturo**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2008

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Petra Škrinjar

Mentorica: doc. dr. Katarina Marinčič

Mentorica: doc. dr. Sonja Merljak Zdovc

**Francoska velika reportaža
med novinarstvom in literaturo**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2008

Diplomsko delo z naslovom
Francoska velika reportaža med
novinarstvom in literaturo je
izdelano s soglasjem obeh
fakultet in urejeno po pravilniku
matične fakultete.

*Za pomoč pri pisanju diplomskega dela se iskreno zahvaljujem
mentoricama doc. dr. Katarini Marinčič in doc. dr. Sonji Merljak Zdovc,
moji družini in prijateljem
ter vsem, ki so mi omogočili bivanje v Bruslju, kjer sem našla večino potrebne
literature.*

Francoska velika reportaža med novinarstvom in literaturo

Pričujoče diplomsko delo obravnava francosko »veliko« reportažo (*fr. grand reportage*). Predstaviti jo poskušamo slovenskim bralcem, saj je ne poznajo prav dobro. Med obema svetovnjima vojnama je velika reportaža postala v Franciji pravi socio-kulturni fenomen. V času svoje največje popularnosti je ena velika reportaža včasih čez noč dvignila naklado časopisov za več sto tisoč izvodov. Tej nenadni popularnosti je botrovalo več dejavnikov: tehnološki napredek na področju tiska, množičnost tiskanih medijev, upadanje zanimanja za leposlovje in vpliv ameriških novinarskih konceptov na francoski tisk. Besedila, ki so jih sodobniki poimenovali velika reportaža, so bila izjemno raznovrstna. Zato jih glede na sodobne klasifikacije novinarskih žanrov ne moremo enostavno opredeliti. Pogosto gre za literarnonovinarska besedila; včasih pa za čisto literarna besedila. Velika reportaža v relativno kratkem času postala izjemno popularna, prav tako hitro pa je po drugi svetovni vojni potonila v pozabo. Takrat so tiskane medije namreč začeli izpodrivati elektronski.

Ključne besede: velika reportaža, francoska reportaža, zgodovina francoskega novinarstva, literarno novinarstvo, novinarski žanri

French great feature story between journalism and literature

This thesis deals with the French »great« feature story (*fr. grand reportage*). We try to introduce it to Slovene readers, who do not know it very well. In between the two world wars the great feature story became a kind of socio-cultural phenomena in France. In the period of its greatest popularity a great feature story could drastically raise the circulation of newspapers. A sudden enchantment with this kind of writing was due to different factors: technological progress in the field of printing, progress of mass media, a decrease of the public interest in fiction stories and the influence of American journalistic concepts in the French press. Texts that were named »great feature story« by its contemporaries were extremely diverse. That is why they can not easily fall into the modern classifications of journalistic genres. Often these texts were literary journalism; some of them were pure literature. The great feature story became very popular relatively quickly, but it was forgotten as quickly after the Second World War. Namely, during that period the electronic media started to replace the printed media.

Key words: great feature story, French feature story, history of French journalism, literary journalism, journalistic genres

Kazalo

1	Uvod	8
2	Slovenski sistem novinarskih žanrov	10
2.1	Definicija pojma novinarski žanr	10
2.2	Umestitev reportaže v slovenski sistem novinarskih žanrov	11
2.3	Nadgradnja slovenske klasifikacije novinarskih žanrov Mance Košir po Marku Milosavljeviču in po Sonji Merljak Zdovc	12
3	Francoski sistem novinarskih žanrov	17
3.1	Primerjava z nemško teorijo reportaže	21
4	Razvoj francoskega novinarstva	25
4.1	Mnenjski in informacijski časopisi	25
4.2	Začetek parlamentarne demokracije na njen vpliv na francoski tisk	28
4.3	Ameriški koncept novinarstva proti francoskemu	30
5	Razvoj velike reportaže	31
5.1	Francoska reportažna vrsta – izvornik ali posnetek ameriške?	33
5.2	Mala reportaža	35
5.3	Od male reportaže k veliki	36
5.4	Reportažna novinarska vrsta in naturalizem	37
5.5	Pierre Giffard in Fernand Xau, utemeljitelja reportažne vrste v Franciji	38
5.6	Prva reportaža: afera Padlewski	40
6	Velika reportaža v svojem zlatem obdobju med obema svetovnima vojnama.....	41
6.1	Vzpon velike reportaže kljub začetnim težavam	41
6.2	Zlata leta velike reportaže	42
6.3	Zaton velike reportaže.....	46
7	Velika reportaža – novinarski ali literarni žanr?.....	47
7.1	Razlike med novinarskim in literarnim besedilom	48
7.1.1	<i>Namen pisanja</i>	<i>50</i>
7.1.2	<i>Predmet velike reportaže</i>	<i>51</i>
7.1.3	<i>Literarni ali novinarski jezik?.....</i>	<i>51</i>
7.2	Velika reportaža kot strogo novinarska kategorija	53

7.3	Velika reportaža z literarnega stališča – v območju med leposlovjem in neleposlovjem.....	53
7.4	Prepletanje novinarstva in literature v veliki reportaži	55
8	Značilnosti velike reportaže	57
8.1	Informativna ali razvedrilna velika reportaža	61
8.2	Jezik velike reportaže.....	62
8.3	Proces nastajanja reportaže kot ustaljen proces	64
8.3.1	<i>Začetek podviga in razkrivanje skrivnosti</i>	<i>65</i>
8.3.2	<i>Akterji reportaže</i>	<i>66</i>
8.3.3	<i>Tehnike preiskovanja</i>	<i>67</i>
8.3.4	<i>Na koncu potovanja</i>	<i>69</i>
9	Poskus teorije francoske velike reportaže	70
9.1	Sodobna francoska reportaža	70
9.2	Poskus tipologije sodobne francoske reportaže	72
9.3	Poskus tipologije velike reportaže	73
10	Analiza primerov	75
10.1	Izbor avtorjev in besedil.....	76
10.2	Kratka predstavitev izbranih avtorjev in reportažnih zbirk	76
10.3	Kriteriji za analizo besedil	78
10.4	Rezultati analize.....	91
11	Sklep	91
12	Povzetek v francoščini: Le grand reportage français entre le journalisme et la littérature.....	94
13	Seznam tabel.....	95
14	Primarna literatura.....	95
15	Sekundarna literatura	95

1 Uvod

Novinarski žanr reportaža je vrhunec dosegel v dvajsetem stoletju v ZDA in večina znanstvenih razprav se osredotoča predvsem na ameriško različico reportaže. Razvoj francoske različice reportaže pa je v znanstveni literaturi precej skopo obravnavan (Delporte 1995, 4).

V diplomskem delu bomo zato poskusili predstaviti francosko različico reportaže, za katero se je ob koncu 19. stoletja uveljavil izraz »velika« reportaža (*fr. grand reportage*). Menimo, da so s tem izrazom označevali štiri različne vrste besedil. Največkrat gre za literarno novinarstvo ali za besedila reportažne novinarske vrste po definiciji Sonje Merljak Zdovc. Včasih izraz označuje neleposlovna besedila (*angl. non-fiction*), ki sodijo med literarna in ne med novinarska besedila. Nekatera besedila, poimenovana velika reportaža, pa sodijo celo k leposlovju (*angl. fiction*), saj vsebujejo poleg stvarnih, faktografskih elementov še veliko umišljenih elementov.

Predstavili bomo slovensko in francosko klasifikacijo novinarskih žanrov. Ker menimo, da je slovenska klasifikacija veliko natančnejša od francoske, jo bomo uporabljali za teoretično osnovo diplomskega dela.

Pregledali bomo specifične značilnosti francoske velike reportaže in jo poskušali umestiti v prostor med novinarstvom in literaturo. »Z uvrstitvijo reportaže med druge novinarske vrste je v literaturi največ težav«, pravi Manca Košir v *Nastavkih za teorijo novinarskih vrst*. »Nekateri avtorji reportaže sploh ne uvrščajo v novinarstvo ampak med literarne vrste« (1988, 77). Kljub temu Koširjeva poudarja, da reportaža »zaradi resničnosti vsebine in poudarjene fakticitete« ne sodi med literarne žanre, ampak med novinarske (prav tam).

Predstavili bomo okoliščine, ki so omogočile nastanek velike reportaže v Franciji ob koncu devetnajstega stoletja, pri čemer bomo kot izhodišče uporabljali dela Myriam Boucharenc¹. Posebej se bomo posvetili času med obema svetovnima vojnama, v katerem velika reportaža doživi svoj vrhunec.

Ko iščemo izvor velike reportaže, se pojavlja veliko vprašanj, saj je naslednica dveh konceptov. Prvi je anglo-saksonski novinarski model, kjer reporter z največjo natančnostjo poskuša opisati situacijo ali dogodek ter razkriti potrjene informacije. Drugi pa izhaja iz francoske literarne smeri naturalizem s konca 19. stoletja.

¹ Myriam Boucharenc je profesorica na francoski univerzi v Limogesu.

Naturalizem je namreč poskušal raziskovati in čim bolj opisati resnično življenje in je pri tem uporabljal postopke, ki so bili podobni novinarskim (Delporte 1995, 23).

Različni pogledi na vlogo novinarstva v družbi so v Franciji značilni za konec devetnajstega stoletja. Nasprotja med posameznimi koncepti novinarstva, ki se včasih medsebojno izključujejo, močno vplivajo na razvoj velike reportaže.

Prvo tako nasprotje sestavljata **mnenjski in informacijski** tip časopisa. Ob koncu devetnajstega stoletja se zaradi spremenjene strukture bralcev v Franciji pojavlja potreba po drugačnih novicah, kot so bile do takrat v prevladi v francoskih časopisih. Bralci so naveličani cenzuriranih prispevkov, kjer so informacije pomešane s komentarji, in si želijo na podlagi prebranih dejstev sami ustvariti mnenje.

Drugo nasprotje nastane med tradicionalnimi **suhoparnimi prispevki**, ki jih pripravljajo tiskovne agencije, in na drugi strani bolj **življenjskimi prispevki**, ki novice predstavljajo skozi oči posameznikov in ki postajajo konec 19. stoletja vedno bolj priljubljene med francoskimi bralci.

Na prvi pogled se zdita želja po bolj faktografski vsebini novic, ki bi bile ločene od komentarjev, in želja po bolj življenjskih prispevkih nezdružljivi. V diplomskem delu pa bomo pokazali, da je ravno velika reportaža *à la française* (na francoski način) odgovor na vse te težnje med francoskimi bralci ob koncu devetnajstega stoletja. Na eni strani prinaša nekomentirana dejstva, po drugi strani pa ta dejstva predstavlja na zelo življenjski način. Tako velika reportaža združuje na prvi pogled nezdružljive lastnosti v dovršeno celoto (Boucharenc 2004, 27).

V diplomskem delu bomo preverjali naslednji hipotezi:

Prva hipoteza: čeprav se je žanr reportaža pojavil najprej v ZDA, francoska reportaža ni posnetek ameriške.

Druga hipoteza: nekatera besedila, ki so jih sodobniki poimenovali velika reportaža, ustrezajo vrsti literarno novinarstvo, druga lahko umestimo v reportažno novinarsko vrsto, tretja pa med literarna besedila. Torej je velika reportaža zgodovinski pojem, ki v današnjih klasifikacijah nima primerne ustreznice.

2 Slovenski sistem novinarskih žanrov

Če želimo slovenskemu bralcu predstaviti francosko veliko reportažo, moramo poiskati ustrezno obliko v slovenskem novinarskem sistemu. Menimo, da velika reportaža večinoma ustreza obliki, ki jo v slovenščini Sonja Merljak Zdovc poimenuje literarno novinarstvo (2008). Velika reportaža se namreč bere kot roman, prav to pa Merljak Zdovčeva trdi za dela, ki jih umešča v literarno novinarstvo (2005, 302).

V grobem slovenske novinarske prispevke sicer delimo v dve veliki **zvrsti, informativno in interpretativno**, glede na prevladujočo funkcijo besedila (Košir 1988, 41). Dominantna funkcija oziroma dominantna je po Koširjevi (prav tam) odločujoča pri oblikovanju novinarskega sporočila. V *Nastavkih za teorijo novinarskih vrst* (1988) Manca Košir informativno zvrst deli naprej na štiri **vrste: vestičarsko, poročevalsko, reportažno in pogovorno**. Interpretativno zvrst pa deli na komentatorsko, člankarsko in portretno vrsto.

»Avtor besedila z informativno funkcijo v tekstu s svojimi mnenji ni eksplicitno prisoten, je distanciran in predmet upoveduje relativno objektivno. Avtor besedila z interpretativno funkcijo pa se v tekstu pokaže, je v njem s svojimi mnenji udeležen, pri obravnavi predmeta je subjektivno naravnani in angažiran« (Košir 1988, 41).

2.1 Definicija pojma novinarski žanr

V diplomskem delu bomo uporabljali definicijo novinarskega žanra po Manci Košir (1988, 31), ki se glasi: »**Novinarski žanr je tip novinarskega diskurza, za katerega je značilna določena tipična forma, v kateri je upovedana določena snov (predmet), ki je tipsko strukturirana in izražena z zanjo tipičnimi jezikovnimi sredstvi**«.

Na drugem mestu definicijo novinarskega žanra Koširjeva poda bolj poenostavljeno: žanr je »ime za stalno obliko novinarskega sporočanja, za katero so značilne določene posebnosti« (1988, 26). Za tako uporabo besede žanr se Koširjeva odloči »v skladu s sodobno medijsko zavestjo, v kateri prevladujejo predstave o določenih tipičnih situacijah (arhetipih, mitih, temah), uporabljenih v tipičnih strukturah, imenovanih žanr« (prav tam).

2.2 Umestitev reportaže v slovenski sistem novinarskih žanrov

Kot smo že omenili v uvodu, je z uvrstitvijo reportaže med druge novinarske žanre največ težav. »Prav zaradi nje veliko avtorjev vztraja pri tridelni delitvi stalnih oblik novinarskega sporočanja« (Košir 1988, 77). Poleg interpretativne zvrsti in informativne zvrsti »ohranjajo tretjo veliko skupino novinarskih žanrov, imenovano beletristično-novinarsko ali novinarsko-literarno, da lahko vanjo umestijo reportažo« (prav tam).

Strinjamo se z Manco Košir (1988), ki ohranja delitev stalnih oblik novinarskega sporočanja na dve veliki skupini, torej interpretativno in informativno zvrst. V slednjo umešča tudi reportažno vrsto, saj meni, da je njena dominantna funkcija informiranje naslovnikov (1988, 64).

Da bi lahko utemeljili umestitev reportaže med novinarska besedila in natančneje v informativno novinarsko zvrst, moramo podrobneje predstaviti pojem **resničnostnih** besedil. Tako kot Manca Košir (1988, 12) menimo, da beseda »resnica« ni primerna za teorijo novinarskega diskurza. Novice niso preslikava stvarnosti, ampak so sporočila o njenih različnih podobah. Novinarjeva interpretacija stvarnosti povzroči, da sploh poroča o določenem dogodku in določi, na kakšen način o njem poroča (Košir 1988, 11). »Ravno zato, ker ni objektivnega sporočanja, je bila postavljena norma objektivnosti kot ideala, h kateremu stremimo, a se mu nikoli ne približamo« (Košir 1988, 12). Tudi Sonja Merljak Zdovc uporablja za tista besedila, ki temeljijo na dejstvih, izraz resničnostno besedilo (2008, 17).

Nasprotje resničnostnih besedil so fiksijska oziroma umišljena besedila, ki ne temeljijo na dejstvih. Francoski slovar literarnih izrazov (Jarrety, 2001) definira fikcijo kot: »...*un énoncé qui est donné et reçu comme décrivant un état non avéré du monde (l'énoncé mensonger n'est pas fictif puisqu'il donne pour réelles des données non avérées)*«².

O tem, da je umestitev reportaže v klasifikacijo novinarskih žanrov problematična, priča tudi dejstvo, da vsak avtor, ki se dotakne tega področja, teorijo postavi malo drugače od predhodnikov. Osnove teorije novinarskih žanrov je konec osemdesetih let dvajsetega stoletja v Sloveniji postavila Manca Košir. Na kratko smo že predstavili njeno delitev, po kateri je reportažna vrsta umeščena v informativno

² »izjava, ki je podana in sprejeta, kot da opisuje neresnično, nedokazano stanje sveta (lažna izjava ni fiksijska, saj podaja nedokazane trditve kot realne)«

novinarsko zvrst. Leta 2003 je njeno klasifikacijo priredil Marko Milosavljevič v *Novinarski zgodbi*. Pet let kasneje pa se je tega področja dotaknila Sonja Merljak Zdovc v delu z naslovom *Literarno novinarstvo*.

2.3 Nadgradnja slovenske klasifikacije novinarskih žanrov Mance Košir po Marku Milosavljeviču in po Sonji Merljak Zdovc

Milosavljevič združi žanre, ki jih Manca Košir postavlja v reportažno vrsto, in žanre, ki jih Koširjeva postavlja v portretno vrsto, ter vpelje popolnoma novo vrsto z imenom novinarska zgodba (2003, 26). Ugotavlja, »da so za obe vrsti, reportažno in portretno, značilni izviren stil pisanja, uporaba zaznamovanih jezikovnih sredstev, zapletena struktura in tridelna shema z uvodom, jedrom in zaključkom« (prav tam).

Koširjeva je razliko med reportažno in portretno vrsto videla v dejstvu, da je pri reportažni vrsti avtor v vrednostnem smislu nevtralen, pri portretni vrsti pa je avtor v besedilu vidno prisoten (prav tam). Milosavljevič pa poudari, da so se reportaže in portreti spremenili in da »avtor v reportaži ni več nujno nevtralen, tako kot ni nujno, da je avtor pri portretu v besedilu vidno prisoten« (prav tam).

Najnovejše slovensko delo, ki deloma obravnava tudi klasifikacijo novinarskih besedil, je monografija *Literarno novinarstvo* Sonje Merljak Zdovc (2008). Merljak Zdovčeva se posveča predvsem obdobju novega žurnalizma v ZDA (druga polovica šestdesetih let in prva polovica sedemdesetih let dvajsetega stoletja). Za to obdobje pravi, da se je v njem najbolj uveljavila sodobna pripovedna novinarska vrsta, ki jo poimenuje **literarno novinarstvo** (2008, 7). Njena raziskava slovenskega tiska pokaže, da ta vrsta v Sloveniji skorajda ne obstaja (2008, 111). Menimo, da je za umestitev francoske velike reportaže najustreznejša prav njena klasifikacija novinarskih žanrov.

*Oprelitev literarnega novinarstva se pretežno ujema z definicijo novinarske zgodbe, kot jo podaja Marko Milosavljevič v delu Novinarska zgodba (2003). V njem je opredelil novo novinarsko vrsto – novinarska zgodba (angl. feature). To je po njegovem vrsta novinarskega sporočanja, ki s pomočjo avtentične pripovedi in literarnih sredstev slika dogajanja oziroma stanja ali osebe. ... Milosavljevič v vrsto novinarska zgodba združi dve različni vrsti oziroma žanre dveh različnih vrst. Z opredelitvijo nove vrste literarno novinarstvo pa bi radi poudarili predvsem **umetniško komponento literarnonovinarskih besedil***

(Merljak Zdovc 2008, 26-27).

Sonja Merljak Zdovc ugotavlja, da umestitev žanrov klasična reportaža, reporterska zgodba, potopis in portret v vrsto novinarska zgodba ne ustreza stanju v tisku. Številnih besedil namreč ni moč umestiti v nobenega izmed naštetih žanrov (prav tam). To so besedila, ki »ne dosegajo estetske vrednosti klasičnih reportaž« oziroma po Merljak Zdovčevi literarnega novinarstva, po drugi stani pa jih »ne moremo umestiti niti med manj zahtevne, manj kakovostne in zato manj cenjene reporterske zgodbe«. Ta besedila umesti v žanr, ki ga poimenuje enostavno reportaža – brez pridevnika klasična (prav tam).

Kar je Manca Košir videla kot žanr klasična reportaža in del reportažne novinarske vrste Merljak Zdovčeva poimenuje **novinarska vrsta literarno novinarstvo**. Ta ni več del reportažne vrste, še vedno pa spada v informativno novinarsko zvrst, saj pisec z literarnim novinarstvom »ne poskuša dogodka komentirati ali razlagati« (2008, 26).

Sonja Merljak Zdovc v **reportažno vrsto še vedno umešča žanre reportersko zgodbo, potopis in portret ter dodaja žanr reportaža**, ki smo ga že omenili. Poleg reportažne vrste pa vpelje novo vrsto literarno novinarstvo (2008, 27). Kakšna je torej razlika med obema vrstama? Besedila literarnonovinarske vrste se razlikujejo od besedil reportažne vrste predvsem po tem, da »estetska funkcija ni več sekundarna, ampak je enakovredna informativni« (2008, 26).

Žanri reportaža, potopis in portret lahko po Sonji Merljak Zdovc sodijo v reportažno vrsto ali v literarnonovinarsko vrsto, glede na to ali vsebujejo umetniško vrednost. Če imajo umetniško komponento, se imenujejo: literarna reportaža, literarni potopis in literarni portret³ (2008, 27).

Poglejmo še, zakaj Merljak Zdovčeva sploh umešča besedila literarnega novinarstva v novinarstvo in ne kar k umetnostnim besedilom, če je pri njih estetska funkcija že popolnoma enakovredna informativni. Po Thomas B. Conneryu povzema, da se tudi nastanek literarnonovinarskega besedila začne tako, da pisci »najprej raziščejo gradivo, nato se odpravijo na teren, si ogledajo prizorišča dogodkov in intervjujajo sogovornike, da sploh lahko pišejo« (2008, 19). Sicer pa Applegate trdi, da glede na to, da literarnonovinarsko besedilo »vsebuje bistvo tradicionalnega

³ Za podrobnejšo opredelitev razlik med reportažno vrsto in literarnim novinarstvom glej na primer Ricketson, 2004; Hartsock, 2007 in Merljak Zdovc, 2007.

novinarstva, to je beleženje dejstev, je brez dvoma novinarstvo« (v Merljak Zdovc 2008, 16).

Merljak Zdovčeva se strinja z Manco Košir, ki pravi, da reportaža spada v informativno novinarsko zvrst in ne v neko vmesno polliterarno zvrst ali pa celo k samemu leposlovju, saj »je novinarska reportaža zaradi resničnostne vsebine in poudarjene fakticitete novinarsko besedilo« (Košir v Merljak Zdovc 2008, 22).

Še malo natančneje lahko literarno novinarstvo opredelimo, če povzamemo naslednjo delitev Merljak Zdovčeve (2008, 17):

- literaturo deli na leposlovje (fikcijska oziroma umišljena besedila) in neleposlovje (nefikcijska oziroma stvarna, resničnostna besedila)
- novinarstvo pa na osebno (subjektivno) in neosebno (faktografsko)

»Literarno novinarstvo sodi v neleposlovje, ker dela opisujejo resničnost oziroma niso umišljena, in v osebno novinarstvo, ker podatki in dejstva niso le rigidno strukturirani v obliki obrnjene piramide, ampak je v njih avtor navzoč s svojim osebnim slogom, obenem pa so to besedila, ki so upovedana z uporabo romanesknih tehnik« (Merljak Zdovc 2008, 17).

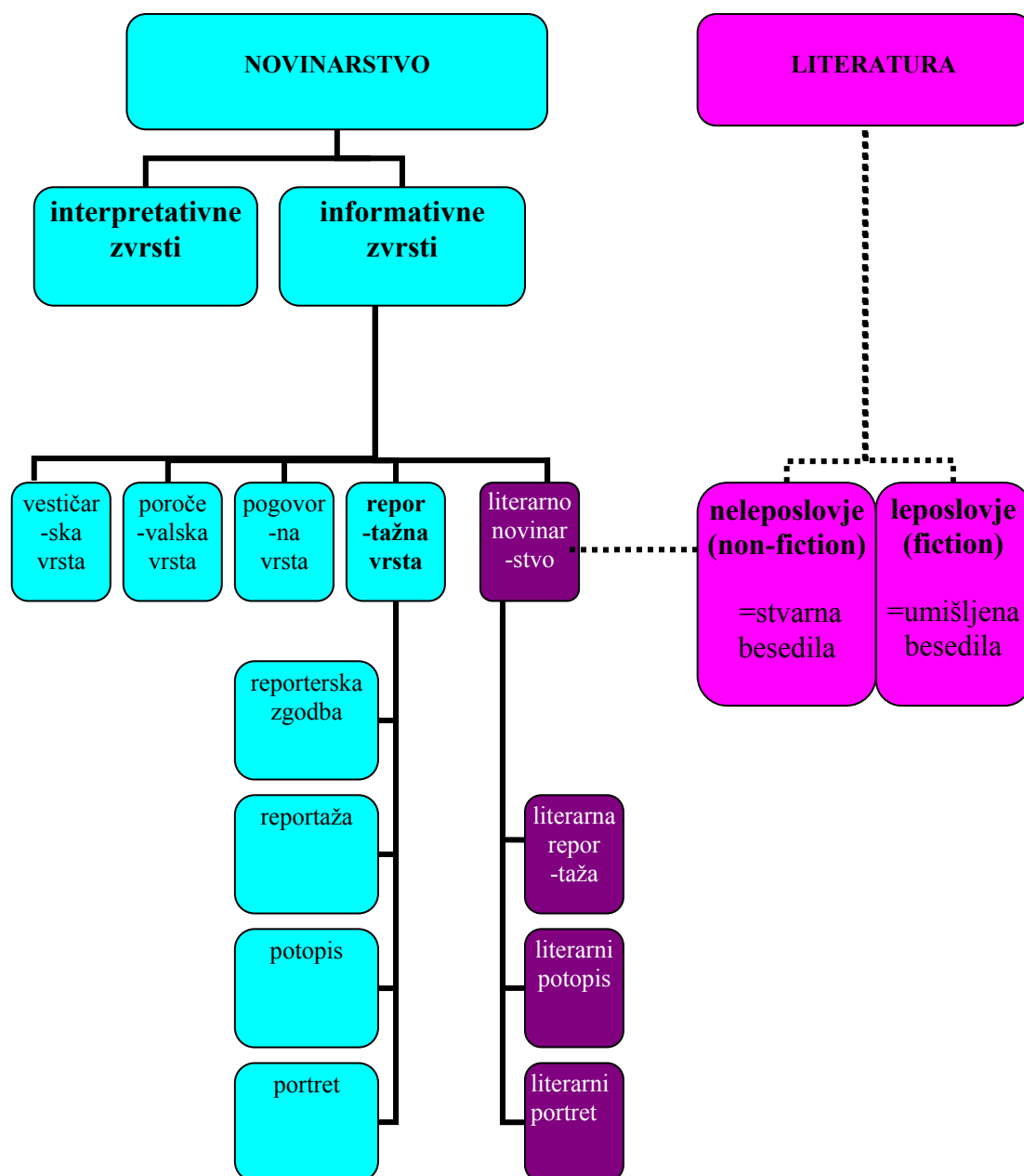
Glede na klasifikacijo novinarskih žanrov po Manco Košir in njeno nadgradnjo po Sonji Merljak Zdovc smo opredelili tudi uporabo izrazov novinar in reporter. Novinar je vsakdo, ki se poklicno ukvarja z novinarstvom. V diplomskem delu se bo izraz novinar večinoma nanašal na novinarje, ki delajo za tiskane medije, saj so ti naša glavna tema. Izraz reporter pa bomo uporabljali kot podpomenko novinarja, natančneje za pisce reporterskih zgodb, reportaž, portretov, potopisov in vseh žanrov literarnega novinarstva.

Pri tem bomo upoštevali tudi definicijo francoske besede »reporter« iz slovarja *Le nouveau Petit Robert* (2008): »journaliste spécialisé dans le reportage, qui fait un reportage« torej »novinar, ki je specialist za reportaže, ki piše reportaže«.

Čeprav se strinjamo s Sonjo Merljak Zdovc, da je literarno novinarstvo presečišče literature in novinarstva, ga bomo v diplomskem delu obravnavali predvsem s stališča novinarstva. »Lahko rečemo, da avtorji literarnonovinarskih besedil iz novinarstva jemljejo metodo dela, iz literature pa način upovedovanja. Čeprav je pisec v literarnonovinarskih besedilih navzoč s svojim stilom, ki je posledica rabe romanesknih tehnik, ne nastopa kot osebnost, ki z besedilom izraža svoje osebno mnenje« (Sonja Merljak Zdovc 2008, 26).

Naslednja shema pregledno povzema razdelitev novinarskih žanrov, ki jo bomo uporabljali v diplomskem delu, in njihov odnos do literature:

2.1 TABELA: Razdelitev novinarstva in literature ter njun presek



Poglejmo še nekatere konstitutivne prvine reportažne vrste po Mancij Košir (1988, 77-79):

- žanri reportažne vrste so nadgradnje vesti

- vest si izbere en sam dogodek, ki se je v določenem prostorsko-časovnem okviru iztekkel; žanri reportažne vrste pa se ukvarjajo z mnogimi dogodki, z različnimi ljudmi, s številnimi odnosi in razmerji
- predmet žanrov reportažne vrste so le najbolj vznemirljive, najbolj razburljive, najbolj dramatične zadeve (spopadi, konflikti, revolucije, vojne, upori, stavke, sodni procesi, naravne in druge katastrofe, razburljivi športne dogodke, življenje z obrobja, ki je že samo po sebi razburljivo)
- dramatično pripovedovanje: specifična jezikovna sredstva, značilna za literaturo, dialogi
- shema žanrov reportažne vrste je enaka shemi zgodbe (montaža podob oziroma sekvenc): ekspozicija, zaplet, vrh, razplet = glava, uvod, jedro, zaključek
- specifičen stil za vsakega avtorja, ustvarjalnost
- reporter ne piše, kaj meni o določenem stanju, ampak bo stanje uporabil tako, da bodo njegova dejstva sama po sebi komentar
- reporter se vživi v dogajanje, potrebuje empatijo
- nujne so temeljite priprave in daljše časovno obdobje vživljanja – zato žanri reportažne vrste niso tako ažurni kot vest ali poročilo, še vedno pa so aktualni (aktualna so vsa novinarska besedila)
- žanri reportažne vrste so slike in prikazujejo neko situacijo, stanje
- distanca med naslovnikom in predmetom upovedovanja je popolnoma ukinjena
- avtor je udeleženec dogodkov, neposredna priča – to je tista specifičnost, ki loči žanre reportažne vrste od drugih vrst novinarskega sporočanja
- žanri reportažne vrste ne iščejo javne, temveč posamezno resnico dogodka; dogodek je filtriran skozi sfero privatnosti, ki ta dogodek pretvarja v doživljanje in ga tako znova dela relevantnega za posamezno eksistenco
- žanri reportažne vrste pretvarjajo dogodek v doživljanje, ker ga je sporočevalec najprej sam doživel – racionalno in intuitivno, analitično in sintetično oziroma, kot v literaturi, z glavo in srcem
- žanri reportažne vrste se ponavadi ne pojavljajo na naslovni strani
- za razliko od vesti žanri reportažne vrste pripovedujejo; za predpostavko imajo pripravljenost za iluzijo ali vsaj za neko količino iluzije

Koširjeva (1988, 79) povzema:

reportaža je vrsta novinarskega sporočanja informativne zvrsti; uporablja stanje, situacije, ki so posledice ... dramatičnih dogodkov z več prvinami tako, da s pomočjo avtentične pripovedi in opisa atmosfere, ljudi in odnosov z literarnimi sredstvi ukine distanco med naslovnikom ter krajem in časom dogajanja.

Reportaža je zapleteno strukturirana in upovedana v tridelni shemi, ki ima za glavo uvod z ekspozičijo, jedro z zapletom, vrhom in razpletom in zaključek, v katerem se izraža poanta. Avtor je v tekstu nevtralen v vrednotnem smislu in izrazito prisoten z originalnim stilom in uporabo posebnih, zaznamovanih jezikovnih sredstev.

Po Koširjevi (1988, 80) **literarna reportaža** (ona jo poimenuje še klasična reportaža) **najdosledneje uresničuje lastnosti reportažne vrste. Poleg informativne funkcije, ki je dominantna reportažne vrste, pa uresničuje tudi estetsko.** Zato mnoge literarne reportaže, pridejo v literarne antologije in zgodovino književnosti. Koširjeva tu med drugim omeni tudi Alberta Londresa, enega najbolj znanih francoskih reporterjev. »Za izhodišče ima [literarna reportaža] dogodek, o katerem mora poročati tako in s takimi jezikovnimi sredstvi, da ustvari dokument stanja (življenja v libanonski četrti po bombnem napadu, zrušene hiše in obupane ljudi po zemeljskem plazju, katastrofo po černobilski nesreči itd.) tako živo, da ima naslovnik občutek, da je sredi te slike...« (Košir 1988, 64).

3 Francoski sistem novinarskih žanrov

Pri pregledovanju obstoječe literature smo ugotovili, da so v Franciji novinarski žanri slabše definirani kot v Sloveniji. Jean-Michel Adam⁴ pojasni: »...*quand on veut savoir plus sur les catégories génériques de la presse écrite, on se trouve en face d'une hétérogénéité et d'un flou définitionnel décourageants*«⁵ (1997, 4).

⁴ Jean-Michel Adam je član centra za raziskovanje tekstualne lingvistike in analizo diskurzov na univerzi v Lausanni

⁵ » ... ko poskušamo izvedeti kaj več o kategorijah žanrov v tiskanih medijih, naletimo na veliko heterogenost in na nedoločnost definicij, ki ni zelo vzpodbudna«.

Adam izpostavi besede Simone Bonnafous: »*Nos recherches pour trouver une typologie établie et reconnu par les journalistes et les rédacteurs sont restées infructueuses. De même du côté de l'analyse de discours et des analyses de presse, n'avons-nous trouvé que des analyses très ponctuelles*«⁶ (Bonnafous v Adam, 2001).

V primerjavi s klasifikacijo novinarskih besedil Mance Košir, ki ima tri nivoje, zvrst, vrsto in žanr, smo v francoski literaturi zasledili razdelitve z največ dvema nivojema. V francoskem novinarskem žargonu pogosto uporabljajo zelo grobo in nenatančno delitev novinarskih besedil: na eni strani je *dépêche d'agence* (novica iz tiskovne agencije), na drugi pa *article écrit* (pisani članek). Za prvo kategorijo je značilen trezen in suhoparen stil pisanja, *article écrit* pa se približuje literarnemu stilu pisanja (Agnès 2002, 254).

Natančnejše klasifikacije novinarskih besedil v francoščini je moč najti predvsem v različnih znanstvenih člankih. V knjižni obliki je sicer moč najti razdelitve novinarskih besedil, vendar so te razdelitve precej nelogične. Temeljijo predvsem na praktičnih vidikih pripravljanja novinarskih prispevkov in ne na logično strukturirani tipologiji novinarskih besedil⁷.

Tudi znanstveni članki s tega področja so si med sabo precej neenotni. Za potrebe naše analize smo izbrali objavo Jean-Michela Adama (1997) v znanstveni reviji *Pratiques* z naslovom *Unités rédactionnelles et genres discursifs: Cadre général pour une approche de la presse écrite*⁸.

V praksi uporabljane kategorije kot so intervju, reportaža, debata, okrogla miza in nagovor vidi Adam kot bolj ali manj zmedene oznake za žanre. Sam novinarske žanre definira kot **določen način urejanja jezikovne snovi** (1997, 4). Po njegovem mnenju mora klasifikacija novinarskih besedil izhajati iz kategorizacij, ki v praksi že obstajajo. Te so namreč sčasoma oblikovali novinarji in bralci, strokovnjaki s področja tiska pa jih nadgrajujejo s pomočjo lingvistične in tekstualne analize besedil (1997, 7). Prizna pa, da je pogosto težko razumeti logiko klasifikacije žanrov v

⁶ »Naša prizadevanja, da bi našli ustaljeno tipologijo, ki bi jo priznavali novinarji in uredniki, so bila brezplodna. Enako je bilo z analizami diskurza in tiska; našli nismo ničesar, razen zelo specifičnih analiz«.

⁷ Glej na primer Martin-Lagardette, 2003. Priročnik novinarskega pisanja deli novinarske prispevke na štiri velike skupine: informativni prispevki, komentarji, domišljjski oziroma humoristični prispevki in dodelani prispevki. V zadnjo skupino na primer umešča reportažo, intervju in sporočilo za javnost. Menimo, da taka delitev ni logična, oziroma, da ne temelji na nekih znanstveno utemeljenih kriterijih.

⁸ »Redakcijske enote in diskurzivni žanri: okvirni pristop k tisku«.

francoskih priročnikov za novinarje. »Les définitions varient et les catégories se chevauchent«⁹ (1997, 11).

Adam (1997, 8) definira kategorijo **makro žanrov** (*les macro-genres*), ki po našem mnenju ustrezajo **zvrstem** v klasifikaciji Mance Košir. Delitev makro žanrov na informativne in komentatorske je v večini novinarskih priročnikov bolj ali manj soglasna.

Adam (1997) primerja različne klasifikacije novinarskih žanrov, med katerimi je za nas najbolj ustrezna tista iz *Pratique de l'information et écritures journalistiques* (Priročnik novinarskega pisanja)¹⁰ Joséja de Brouckerja (1995). De Broucker razlikuje dve veliki skupini, v kateri razvršča vse novinarske žanre: prva skupina so **informativni žanri** in druga **komentatorski žanri**. Nadaljnjo razdelitev povzema razpredelnica:

3.1 TABELA: delitev informativnih in komentatorskih novinarskih žanrov

INFORMATIVNI žanri		KOMENTATORSKI žanri	
	<ul style="list-style-type: none"> – poročilo tiskovne agencije (<i>dépêche de presse</i>) – kratka vest (<i>brève</i>) – razširjena vest (<i>filet</i>) 	komentar	
pet velikih informativnih žanrov	<ul style="list-style-type: none"> – poročilo (<i>compte rendu</i>) – komentatorsko poročilo (<i>enquête</i>) – reportaža – intervju – portret 	izvirna besedila (<i>papiers d'idées</i>)	<ul style="list-style-type: none"> – uvodnik (<i>l'éditorial</i>) – forum (<i>la tribune</i>)

se nadaljuje

⁹ »Definicije variirajo in žanri se prekrivajo«.

¹⁰ Priročnik je izdal *Centre de formation et de perfectionnement des journalistes*, pariška visoka šola za novinarje.

nadaljevanje

pet informativnih žanrov, kjer novinarji niso avtorji	– naznanilo (<i>communiqué</i>) – pregled tiska (<i>revue de presse</i>) – pisma bralcev – servisne informacije (<i>information-service</i>) – avtorski teksti (<i>textes d'auteur(s)</i>)	strokovna besedila (<i>papier d'expert</i>)	
		razpoloženska besedila (<i>papier d'humeur</i>)	– kolumna (<i>la chronique</i> ¹¹) – karikatura – kratek humoristični zbadljiv komentar (<i>le billet</i>)

De Broucker (1995) razlikuje informativne in komentatorske žanre na podlagi treh lingvističnih kriterijev: glede na predmet besedila, namen besedila (informirati ali razlagati) in odnos novinarja do besedila in svojih virov.

Nastavki za teorijo novinarskih vrst (Košir 1988) so v Sloveniji postavili temelje za klasifikacijo novinarskih žanrov v tisku in med drugim natančno opredeljujejo reportažo in njej sorodne žanre. V francoski literaturi je tako opredelitev zelo težko najti. Nikjer nismo zasledili opisa razlike med reportažo in njej sorodnimi žanri.

Denis Ruellan¹² definira reportažo kot: » ... *une pratique d'inspiration anglo-saxonne qui rencontra en France les méthodes du courant littéraire à la mode, le naturalisme et dont l'originalité – pour l'époque – était de partir de l'observation de terrain, de témoignages, des faits et de leurs discours pour apporter au lecteur un*

¹¹ Francoski izraz *la chronique* lahko pomeni dvoje - prispevke z določenega področja, ki izhajajo v rednih intervalih (literarna kronika, znanstvena kronika, medicinska kronika...) ali pa to, kar v slovenščini poimenujemo z izrazom kolumna. V primeru De Brouckerjeve razdelitve menimo, da gre za slednje.

¹² Denis Ruellan je profesor na univerzi v Rennesu.

*éclairage sur la réalité en train de se faire, sur le monde en mouvement*¹³ (v Ringoot in Rochard 2005).

Še manj pa je napisanega v francoski literaturi o žanru velika reportaža. Eno redkih del, ki posveča celo poglavje veliki reportaži, je *La littérature art-déco* Michela Collomba¹⁴ iz leta 1987. Študija obravnava veliko reportažo kot izviren kulturni produkt, ki je nastal pri srečanju naturalistične literarne tradicije in množičnih medijev ob koncu devetnajstega stoletja.

Velika reportaža je za nas zanimiva predvsem zato, ker sledi dvojim smernicam: na eni strani čisto umetniškimi, literarnimi, na drugi pa komercialnim, saj mora slediti interesu bralcev in usmeritvam časopisa (Collomb 1987, 191). Natančneje bomo o veliki reportaži spregovorili v naslednjih poglavjih.

3.1 Primerjava z nemško teorijo reportaže

V Nemčiji so v okviru umetniške smeri nova stvarnost (*nem. Neue Sachlichkeit*) v dvajsetih letih dvajsetega stoletja postali reporterji zelo cenjeni. Objektivno predstavljanje »čistih« dejstev je popolnoma ustrezalo političnim ciljem Weimarske republike. Tako kot v Nemčiji je bila reportaža tudi v Sovjetski zvezi med obema vojnama pogosto uporabljena v programih »avtentičnosti«, ki so imeli čisto političen cilj, ustvarjanje določene slike realnosti v javnosti. Ti programi so vzpodbujali tudi nastanek »litterature dejstev« (*littérature des faits*) (Collomb 1987, 200).

Nemški in sovjetski **reportažni romani** so še ena zanimiva povezava med literaturo in novinarstvom. Brez dvoma sodijo v leposlovje (*angl. fiction*) in torej v literaturo, saj je dogajanje v njih popolnoma izmišljeno. Obenem pa je njihova forma identična formi prave reportaže (prav tam).

Čeprav se je nekaj časa zdelo, da bo v Franciji reportaža celo izpodrinila roman, je bil njen neposreden vpliv na roman veliko manjši kot v Nemčiji. Michel Collomb trdi, da v Franciji skoraj ne najdemo reportažnih romanov, kakršni so bili v Nemčiji zelo razširjeni med obema svetovnima vojnama. Meni, da sta v Franciji le Kessel in Malraux pisala reportažne romane (prav tam).

¹³ » ... obliko anglo-saksonskega izvora, ki je v Franciji srečala metode takrat moderne literarne smeri naturalizem in ki je bila za tisto obdobje izvirna, saj se je začela s preiskavo terena, prič, dejstev in njihovih izjav, da bi prinesla bralcu predstavo o realnem dogajanju, o svetu v gibanju«.

¹⁴ Michel Collomb je profesor primerjalne književnosti na univerzi Paul Valery v Montpellieru in specialist na področju primerjave francoske in nemške književnosti.

Tudi razprave o naturalizmu, o vplivih reportaže na razvoj modernega romana in o razvrstitvi reportaže v literaturo oziroma v novinarstvo so bile bolj ognjevite v Nemčiji kot v Franciji. Pod vplivom sovjetskih teorij literature proletariata so mnogi tudi v Nemčiji reportaži pripisali aktivistično nalogo. Z opisovanjem podrobnosti iz vsakdanjega življenja nižjih socialnih slojev naj bi reporterji zviševali splošno politično zavedanje (Collomb 1987, 203).

Na drugi strani so se pojavljale odmevne kritike reportaže in nove stvarnosti. Predstavljanje golih dejstev naj bi bilo zavajajoče, saj je poleg dejstev nujno potrebna njihova interpretacija, če naj reportaža doseže svoj cilj. Najglasnejši izmed teh kritikov je bil Georg Lukács, ki je leta 1932 objavil odmeven prispevek – kritiko reportažnega romana mladega aktivističnega pisatelja Ernsta Ottwalta. S tem prispevkom je Lukács posredno postavil nemško teorijo žanra reportaža, iz katere včasih izhajajo tudi francoski teoretiki. Članek nikoli ni bil v celoti preveden v francoščino, povzet pa je v poglavju o veliki reportaži v delu Michela Collomba, *La littérature art-déco*.

Lukács je izhajal iz rigidne marksistične teorije in dialektičnega materializma in je videl psihološki roman, ki je do tistega obdobja prevladoval v Nemčiji, kot rezultat zastarelih buržoaznih konceptov. Po Lukáčsevemu mnenju ta literarna oblika ni bila sposobna prikazati in se opredeliti glede velikih problemov moderne dobe. Reportažni roman Ottwalta je po njegovem od psiholoških romanov že boljši, kljub vsemu pa je kritiziral dejstvo, da se je Ottwalt pri pisanju zgledoval po časopisnih reportažah.

Lukácsu predvsem ni bila všeč filozofija reportaže, ki je poskušala z »objektivnim« predstavljanjem dejstev predstaviti neko problematiko. Po njegovem mnenju je spretni komentar avtorja nujno potreben, da dogajanje umesti v širši kontekst:

Le véritable reportage en effet ne se contente pas de décrire, il met à jour des causes, suggère des conclusions. Pourtant la connexion ... de l'individuel et du typique est établie de façon fondamentalement autre que dans la littérature construite. Dans le reportage le fait est représenté dans son irréductibilité individuelle et concrète. Le cas particulier qui est ainsi représenté n'est des lors qu'un exemple, qu'une illustration d'une situation générale exposée de façon

*abstraite*¹⁵ (Lukács v Collomb 1987, 207).

V konstruirani literaturi (kot Lukács poimenuje vso literaturo pred reportažnim romanom) se morajo nastopajoče osebe zdeti tipične. Lukács pa je zagovarjal idejo, da naj tipični značaj ne bi bil izražen v sami osebi, ampak v njenem odnosu do konteksta. V literaturo so pristaši nove stvarnosti vpeljali principe reportaže, da bi se izognili subjektivnosti. S tem po Lukácsovem mnenju niso dosegli želenega učinka, saj naj bi se metode reprezentacije v literaturi in znanosti medsebojno izključevale. *»Dans le reportage, l'essentiel est que les faits mentionnés concordent exactement avec la réalité empirique«*¹⁶ (Lukács v Collomb 1987, 207). S tem, ko so buržoazni pisatelji vpeljevali metode reportaže v roman in se zatekali k statistikam in dokumentom, so se posvečali detajlom, niso pa videli cele slike, kot naj bi jo po Lukácsovem mnenju videl revolucionarni pisatelj.

*»La première condition d'une bonne composition, pour un roman, consiste dans la construction du contexte général«*¹⁷ (Lukács v Collomb 1987, 208). Po Lukácsovem mnenju se samo s predstavitvijo širšega konteksta dogajanja resnično pokažejo odnosi med družbenimi razredi. Junak Ottwaltovega reportažnega romana pa se skozi zgodbo razvija tako sistematično, kot bi se odvijala matematična operacija in ne resnično življenje. S tem, ko avtor reportaže daje glavni poudarek na vsebino, postane forma neodvisna od vsebine, namesto da bi bila, kot to zahteva teorija dialektičnega materializma, forma »zavita« v vsebino. Ottwaltov glavni junak in ostali liki so tako le objekti, ki služijo prezentaciji določene vsebine (prav tam).

Lukácssev prispevek je reportažo in reportažni roman obravnaval s kriteriji, ki danes ne bi bili več veljavni. Kljub temu pa je pokazal na problem postnaturalistične reprezentacije realnosti. Z množičnimi mediji se je pojavila možnost direktne reprodukcije realnosti, ne da bi ta realnost šla skozi filter kulturnih kodifikacij. Obenem je ta slika realnosti postala razdrobljena, saj ni bila več del splošnega konteksta, ki je bil pomemben v »konstruirani« literaturi (Collomb 1987, 212).

V nasprotju z marksističnimi izhodišči Lukácsa, je francoski kritik Ferdinand Brunetière izrazilo katoliško-konzervativno usmerjen. Kljub temu je bila njegova

¹⁵ Prava reportaža se ne zadovolji le z opisovanjem, ampak prikaže vzroke in predlaga zaključke. Kljub temu je v reportaži povezava med individualnim in tipičnim bistveno drugačna od tiste v »konstruirani literaturi« (glej naslednji odstavek). V reportaži je dejstvo predstavljeno v svoji individualni in konkretni nedeljivosti. Določen primer, ki je tako predstavljen, je le primer, ilustracija abstraktne, širše situacije.

¹⁶ »Za reportažo je najpomembnejše, da se omenjena dejstva skladajo z empirično resničnostjo«.

¹⁷ »Prvi pogoj za dobro kompozicijo romana je, da zgradimo širši kontekst«.

kritika koncepta reportaže zelo podobna Lukácsuvi. Ostro je grajal mešanje novinarstva in literature (glej Collomb 1987, 212). Brunetière je obtoževal reportažo, da: *»il est en passe, traîtreusement, de s'introduire, ... pas seulement dans le roman, ... dans la littérature contemporaine«*¹⁸ (v Boucharenc 2004, 19).

V prispevku z naslovom *Le reportage dans le roman* (Reportaža v romanu) je Brunetière zapisal: *»Faire du reportage ... c'est subordonner le choix de ses sujets aux brusques variations de l'opinion publique. C'est ne s'attacher enfin qu'à ce qu'il y a de plus superficiel dans le spectacle de la vie courante, et, chose bizarre, sous le prétexte de l'exactitude entière dans l'observation, c'est précisément aboutir à ne représenter des choses que ce qu'elles ont de moins réel«*¹⁹ (v Collomb 1987, 212).

Lukács se je v svoji teoriji osredotočil na reportažo in na literarne žanre, ki jo posnemajo. Da bi dobili malo širši vpogled v nemško umestitev reportaže v prostor med novinarstvom in literaturo, pa se bomo posvetili še delu avtorice Käte Hamburger *Die Logik der Dichtung* (Logika literarnih žanrov) (1977). Uporabljali smo francoski prevod tega pomembnega dela s področja literarnih žanrov *La logique des genres littéraires* (1986).

Käte Hamburger neposredno ne govori o novinarskih žanrih, njeno delo pa je za nas vseeno zanimivo, saj natančno obravnava nasprotje med literaturo in realnostjo (1986, 29). Hamburgerjeva priznava, da je koncept realnosti lahko problematičen, vendar poudarja: *»le concept de réalité, dans son opposition ou simplement sa relation à celui de fiction littéraire, est sans rapport avec la théorie de la connaissance«*²⁰. Razlika med realnostjo človeškega življenja, zgodovine in narave ter vsebino literarnih del je po njenem mnenju očitna (prav tam).

Hamburgerjeva deli literarne žanre na dve skupini – tiste, ki se nanašajo na realnost (lirika) in tiste, ki se **ne** nanašajo na realnost (epika in dramatika). V tretjo skupino – mešane žanre (*fr. formes mixtes*) pa umešča na primer avtobiografijo, pisemski roman (*fr. roman épistolaire*) in pripoved v prvi osebi. Pri teh žanrih meni, da gre za pripoved o realnih dogodkih, ki jih je pripovedovalec doživel, obenem pa

¹⁸ »je na tem, da se prevarantsko vrine ne le v roman, ampak nasploh v sodobno literaturo«

¹⁹ »Pisati reportažo pomeni podrediti izbiro predmetov nenadnim nihanjem javnega mnenja. To pa ni nič drugega, kot vezati se na tisto, kar je najbolj površinskega v spektaklu življenja in, bizarno, pod pretvezo popolne natančnosti v opazovanju, doseči točno to, da predstavimo, kar je na stvareh najmanj resničnega«.

²⁰ »koncepta realnosti ni potrebno razlagati v okviru spoznavne teorije, če ga obravnavamo le kot nasprotje koncepta literarne fikcije (leposlovja)«.

imajo strukturo žanrov, ki se **ne** nanašajo na realnost. Hamburgerjeva poudarja, da je to značilno predvsem za pripoved v prvi osebi (1986, 281).

Menimo, da lahko iz te definicije pripovedi v prvi osebi izpeljemo tudi definicijo novinarskega žanra reportaža. Tudi pri reportaži gre namreč za resnične dogodke, ki jih je pripovedovalec doživel, obenem pa je strukturirana tako, kot so leposlovni žanri. Reportažo lahko torej po nemški literarni teoriji umestimo glede na formo k literaturi in glede na resničnostno vsebino k novinarstvu, tako kot jo umešča Sonja Merljak Zdovc.

4 Razvoj francoskega novinarstva

Leto 1631 uradno šteje za začetek francoskega novinarstva. Takrat je bil namreč ustanovljen časopis *La Gazette*. Približno sto petdeset let kasneje (leta 1777) je v Parizu začel izhajati prvi dnevnik *Le Journal de Paris*. *La Gazette* je bil Richelieujev uradni časopis in tudi kasnejši francoski časopisi svoje ideološke dimenzije nikoli niso zanikali (glej Feyel, 1999).

Že od samega začetka je zato med bralci prevladovalo mnenje, da resničnost informacij ni prva skrb francoskih novinarjev. Kljub temu, da se je kvaliteta časopisnih prispevkov sčasoma izboljšala, se je to mnenje v francoski družbi ohranilo do današnjih dni (Ferenczi 1996, 11-12).

4.1 Mnenjski in informacijski časopisi

Ideološka opredeljenost francoskega tiska se je močno odražala v tako imenovanih mnenjskih časopisih (*journal d'opinion, journal de doctrine*), kjer so bile v prispevkih informacije pogosto pomešane s komentarji. V teh časopisih »*on préfère imprimer des informations qui peuvent être profitables au propre camp*«²¹ (Grosse, 3. pogl.).

Tri glavne rubrike mnenjskih časopisov so bile ob koncu devetnajstega stoletja: **politični članki** (večinoma so bili to povzetki dogajanja na parlamentarnih zasedanjih), **kritike gledaliških in literarnih del** ter **kolumne**. Slednje so bile

²¹ »dajejo prednost informacijam, ki bi lahko bile koristne eni politični opciji«

sestavljene iz zelo raznovrstnih tematik, govorile so o vsem in o ničemer (Martin 2005, 10).

Povečanje naklade časopisov in števila bralcev, željnih novic, pa je postopoma pripeljalo do zatona mnenjskih časopisov. Med njimi je bil vodilni *Le journal des débats politiques et littéraires* (Časopis za politične in literarne razprave) (glej Ferenczi 1996, 37).

Na drugi strani so se vedno bolj uveljavljali informacijski časopisi (*journal d'information*). Prva številka časopisa *Le Matin* je naznanjala: »*Le Matin devant ressembler à aucun journal, son programme ne ressemblera à aucun autre. Le Matin sera un journal qui n'aura aucune opinion politique, qui ne sera inféodé à aucune banque, ne vendra son patronage à aucune affaire; ce sera un journal d'information télégraphiques, universelles et vraies*«²² (v Ferenczi 1996, 37).

Novonastale informacijske časopise je javnost poimenovala »ljudski tisk« (*fr. presse populaire*) (Martin, 2005, 42). V zadnjih dveh desetletjih devetnajstega stoletja se je v Parizu kot v drugih francoskih regijah vsako leto pojavilo na desetine novih časopisov in nekateri pariški časopisi so že leta 1880 dosegli naklado dva milijona izvodov (Martin 2005, 15).

Naraščanje naklade in izboljševanje kvalitete je bilo najhitrejše pri »štirih velikih« časopisih. To so bili: ***Le Petit Journal* (ustanovljen 1863), *Le Petit Parisien* (ustanovljen 1876), *Le Matin* (ustanovljen 1885) in *Le Journal* (ustanovljen 1892)** (Ferenczi 1996, 30).

»Štirje veliki« časopisi so se od svojih predhodnikov razlikovali tudi glede na ceno. Občutno so bili namreč cenejši od tradicionalnih časopisov. *Le Petit Journal* je bil prvi časopis, ki so ga prodajali za pet stotink francoskega franka (Martin 2005, 16). Lahko ga primerjamo z ameriškimi časopisi za en peni (glej Albert, 1970, 59-60).

Napredni uredniki časopisov, ki so v tem času poskušali dati večji poudarek informativnosti časopisov, so bili tarča mnogih obtožb. Urednik časopisa *La Liberté*, je bil obtožen, da ponižuje moderno novinarstvo, saj naj bi bralcem ponujal le »*un amas informe, indigeste, de petit faits qui tombent les uns par dessus les autres, sans*

²² »Program časopisa *Le Matin* ne bo podoben programu nobenega drugega časopisa. Ta časopis ne bo imel nikakršnega političnega mnenja, ne bo podrejen nobeni banki, ne bo predal svojega vodenja nobenemu podjetju; to bo časopis telegrafskih, univerzalnih in resničnih informacij«.

*qu'aucun ferment d'idée mette en jeu et fasse lever cette pâte*²³ (Sarcey v Ferenczi 1996, 31).

Informacijski časopisi pa so naleteli tudi na pozitivne odzive: *»L'état nouveau des choses commande fatalement la disparition des journalistes de fantaisie ou d'humeur, se prenant pour Don Quichotte, polissant leur prose et passant plus de temps à se battre en duel qu'à courir après les faits«*²⁴ (Voyenne v Ferenczi 1996, 30).

Nekateri novinarji so nihali med starimi navadami in novimi idejami, ki so se jim zdele dobre. Arthur Meyer v knjigi *Ce que mes yeux ont vu* (Kar sem videl z lastnimi očmi) pravi: *»Certes, je préférais le journalisme de l'ancienne école, où chaque journal défendait une idée, un principe ... mais cette immuabilité ne pouvait se prolonger au milieu des révolutions générales. Le télégraphe, les chemins de fer rapides, le téléphone ... la presse parisienne dut se transformer, donner à l'information la plus grande part de la place occupée jusqu'alors par la littérature...«*²⁵ (v Boucharenc 2004, 24).

Osrednji temi tradicionalnih mnenjskih časopisov sta bili politika in literatura. Novinarjev v pravem pomenu besede v Franciji dolgo časa ni bilo, saj so časopisne prispevke večinoma pisali politiki in pisatelji (Ferenczi 1996, 14).

Pri prehodu od mnenjskih k informacijskim časopisom pa je prišlo do preobrazbe francoskega novinarstva v pravo stroko. Politiki in pisatelji so se vedno bolj umikali iz vrst piscev časopisnih prispevkov, vedno več je bilo profesionalnih novinarjev. Ravno z oddaljevanjem od teh dveh področij, politike in literature, je novinarstvo končno postalo neodvisna stroka (Ferenczi 1996, 17). *»Pour les écrivains comme pour les politiques, qui étaient les maîtres de la presse et qui voient celle-ci s'émanciper peu à peu au nom de spécificité de sa mission, les reporters, les*

²³ »brezoblično in nepredelano gmoto nepomembnih dejstev, ki padajo eno preko drugega, ne da bi bila prekvašena z idejami, ki bi omogočile vzhajanje temu testu«

²⁴ »Novo stanje v novinarstvu neizogibno narekuje izginotje novinarjev, ki so najbolj sledili svoji domišljiji in razpoloženju, ki so se imeli za nekakšne Don Kihote, ki so pilili slog svojega pisanja in preživeli več časa v besednih dvobojih kot v iskanju informacij«.

²⁵ »Vsekakor sem imel raje novinarstvo stare šole, v katerem je vsak časopis zagovarjal eno idejo, en princip ... vendar ta pristop ni mogel obstati ob vsesplošnih tehnoloških revolucijah. Telegraf, hitre železnice, telefon ... pariški tisk se je moral preoblikovati, dati informacijam največji delež prostora, ki ga je do tedaj zasedala literatura«.

principaux auteurs de cette transformation, appellent plus souvent le mépris que l'admiration«²⁶ pravi Thomas Ferenczi (1996, 36).

Medtem, ko so se novinarji začeli zavedati enotnosti svoje stroke, se je novinarsko delo začelo tudi specializirati (Martin 2005, 10). Vedno več je bilo reporterjev, ki so potovali po svetu in na podlagi teh potovanj pisali poročila. Prvi francoski reporterji so bili vojni poročevalci s konca devetnajstega stoletja. Najpomembnejši med njimi je bil Jules Huret, ki *»fut en effet de ceux qui, avant Albert Londres, avant Joseph Kessel, ont conçu le grand reportage comme un genre littéraire*«²⁷ (Ferenczi 1996, 61).

4.2 Začetek parlamentarne demokracije na njen vpliv na francoski tisk

Leta 1877 so v Franciji na volitvah zmagali republikanci in dodelili vsem časopisom pravico, da pišejo o politiki. Že nekaj let pred tem je bila ukinjena uporaba znamke na časopisih, kar je ugodno vplivalo na razvoj novinarstva. Od 1790 leta naprej so namreč časopise iz Pariza pošiljali naročnikom po pošti. Ceno znamke za posamezne velikosti časopisov je določala oblast in služila na ta račun. Leta 1870 pa je oblast popustila pod pritiski časopisov in od takrat naprej so se o višini poštneine časopisi sami dogovarjali s pošto, znamke na časopisih pa so bile odpravljene (Feyel 1999, 50).

Zakon iz 29. julija 1881 je poleg pravice novinarjev do svobodnega izražanja določal tudi dolžnosti novinarjev – prepovedoval je pisanje neresničnih novic, podpihovanje kriminala... (Delporte 1995, 19) – kljub temu pa je bil *»une loi de liberté telle que la presse n'a jamais eu en aucun temps*«²⁸ (Ferenczi 1996, 30).

Obdobje po letu 1881 je bilo za francoske časopise *»une ère exceptionnelle de prospérité qui s'ouvre alors pour les journaux, c'est l'apogée de la presse française qui commence, marquée par une véritable mutation de la nature des journaux*«²⁹ (Ferenczi 1996, 30).

²⁶ »Reporterji, glavni akterji te preobrazbe, vzbujajo več prezira kot pa občudovanja pri pisateljih in politikih, ki so nekdanj obvladali tisk in ki opažajo, da se ta v imenu svojega specifičnega poslanstva postopoma osamosvaja«.

²⁷ »je bil v bistvu tisti, ki je še pred Albertom Londresom in Josephom Kesslom zastavil veliko reportažo kot literarni žanr«.

²⁸ »zakon, ki je novinarstvu prinesel svobodo, ki je ni imelo še nikdar«

²⁹ »doba, v kateri se za časopise začne izjemna blaginja in v kateri nastopi vrhunec francoskega tiska, ta pa se začne s pravo preobrazbo narave časopisov«

» ... *la Toute-puissance de la Presse ... est redevable, avant tout, à la liberté dont elle jouit*»³⁰ (Levrault 1930, 192). Ta nenadna svoboda izražanja je imela tudi nekatere slabe stranske učinke. Čeprav je bilo z zakonom to prepovedano, so včasih časopisi bralce podpihovali k zažiganju cerkev, palač, samostanov, vojašnic, mestnih hiš... Ko je bil leta 1894 v Lyonu umorjen predsednik republike, je politika spet vpeljala bolj restriktivne zakone. Takrat so se novinarji zavedli, da bodo ponovno izgubili vso svobodo, če ne bodo sami poskrbeli za red v svojih vrstah in podpihovanje k zločinom se je končalo (Levrault 1930, 194).

Zakon o svobodi tiska je omogočil časopisom, da so sami začeli zbirati informacije iz tujine. Prvi, ki so izkoristili priložnost in začeli pošiljati v tujino svoje poročevalce, so bili dražji časopisi, ki so bili še vedno namenjeni predvsem bogati pariški buržoaziji. Najbolj je izstopal dnevnik *Le Figaro*, ki je imel zaradi množice oglasov tudi dovolj finančnih sredstev (Martin 2005, 40).

Sprememba političnega režima v Franciji je pripomogla k zmanjšanju razlik med socialnimi sloji. Bolj demokratična družba je poslance, vlado in vodilne gospodarstvenike postavila pod drobnogled novinarjev. Navadni državljani so dobili možnost, da vplivajo na politične odločitve in naenkrat so se socialne razlike zmanjšale (Martin 2005, 37).

Časopisi so dobili nove bralce iz nižjih socialnih slojev – kmete, trgovce, državne uslužbence. Vsi ti so si želeli spoznati življenje višjih slojev družbe, ki jim je bilo do takrat neznano. Med bralci je bilo vse več ljudi iz podeželja in vse več žensk. Nova publika si je želela novic, ki ne bi bile tako telegrafske, ampak bi vsebovale več opisov in bi bile bolj življenjske. Bolj kot hladna poročila o diplomatskih odnosih med državami so jih zanimale neodkrite dežele in njihovi prebivalci (Martin 2005, 11).

Za izjemen razcvet tiska je bilo torej zaslužno dejstvo, da so dobili novinarji veliko več pravic kot kdajkoli prej, pa tudi razvoj večine časopisov iz mnenjskih v informacijske (Levrault 1939, 194).

³⁰ »Izjemno moč je tisku omogočila predvsem svoboda, ki mu je bila podeljena«.

4.3 Ameriški koncept novinarstva proti francoskemu

Leta 1885 je bil po vzoru anglo-saksonskih dnevnikov v Franciji ustanovljen dnevnik *Le Matin*, leta 1892 pa mu je sledil še dnevnik *Le Journal*. To je bil pravi šok za francoski tisk, ki je svoje poslanstvo do takrat videl v komentiranju dejstev in vzgajanju bralcev. Anglo-saksonski koncept novinarstva pa je dajal prednost faktografskosti in posledično podpiral tudi razvoj reportaže in intervjuja (Ferenczi 1996, 13).

Zagovorniki starega, francoskega koncepta so se zgražali nad »*l'information à outrance*« (pretiravanjem z informacijami). »*Paradoxalement, la genèse du journalisme contemporain apparaît en France comme celle de la résistance à la toute-puissance de l'information autant, sinon plus, que comme celle de la reconnaissance de cette toute-puissance*«³¹ (Ferenczi 1996, 15).

Nesprejemljivo se jim je zdelo, da je *Le Matin* v polemikah omogočil nasprotnima stranema, da sta obe predstavili svoja stališča. Navada je namreč velevala, da se vsak časopis postavi svojo stran, ne pa da sooča obe strani hkrati (Ferenczi 1996, 14). Francoski pisatelj Léon Levrault se je pritoževal: » ... *c'est avec peine que l'on rencontre dans le même numéro d'un journal plusieurs articles où sont défendues des thèses absolument contraires*«³² (1930, 198).

Nekateri francoski novinarji so se zavzemali za ameriški model informacijskega časopisa, drugi so ostali goreče navezani na mnenjske časopise. Med slednje je spadal tudi Léon Daudet: »*Si la presse n'est pas l'expression des mouvements et des révoltes de la conscience publique, de l'indignation contre l'injuste, de l'enlèvement des scories, elle n'est rien qu'un enregistrement, morne et parésique, des faits*«³³ (v Boucharenc 2004, 42).

Na neodobravanje je naletel tudi namen *Le Matina*, da bolj zabava, kot pa poučuje, ter da bolj poskuša ugajati množicam kot eliti. Enostaven in jedrnat jezik, ki ga je uporabljal *Le Matin*, se je zdel starejšim generacijam veliko slabši kot literarni jezik, na katerega so bili navajeni (Ferenczi 1996, 14). » ... *nous déplorons surtout, dans la plupart des feuilles modernes, un manque d'unité trop visible et un dédain*

³¹ »Moderno francosko novinarstvo se je, paradoksalno, razvilo prav tako, če ne celo bolj, iz upora proti moči informacij, kot iz priznanja te moči«.

³² » ... s težavo se soočamo z dejstvom, da je moč najti v isti številki časopisa več prispevkov, ki zagovarjajo popolnoma nasprotujoča si stališča«.

³³ »Če tisk ne odseva premikov in uporov v javnem mnenju, ogorčenosti nad nepravilnostjo in ne razkriva nepoštenosti, ni nič drugega kot otožno in lenobno naštevanje dejstev«.

beaucoup trop marqué pour la belle tenue littéraire»³⁴ pravi Léon Levrault (1930, 198).

Čeprav je francoski tisk na prehodu iz devetnajstega v dvajseto stoletje začel sprejemati koncepte, ki so prihajali iz Združenih držav, se nikoli ni odrekel svojima dvema prvotnima funkcijama: ostal je mesto literarnega in političnega izražanja. V tem času je iskal svojo identiteto med obema konceptoma – francoskim in ameriškim. Postal je bolj informativen, obenem pa je ohranil del francoske kulturne dediščine, na katero je bil tako navezan (Ferenczi 1996, 15).

*La presse française résultera d'une combinaison originale qui reste bien vivante au 20^e siècle et qui pourrait sans doute se définir comme l'altération du journalisme d'opinion, politique ou littéraire. La tradition littéraire reste vivante: c'est elle qui distingue les reporters français de leurs confrères d'outre-Atlantique. L'esprit d'aventure, le sens de l'observation, la curiosité, c'est bien. La culture, celle que donne la fréquentation des classiques, c'est mieux.*³⁵

(Ferenczi 1996, 16, 51).

Še leta 1925 je bil objavljen članek »*Sa majesté la presse*« (Njegovo visočanstvo, tisk), ki je potrdil, da boj med obema konceptoma novinarstva v Franciji nikakor še ni bil končan. Iz tega konstantnega boja se je razvilo novinarstvo »na francoski način« (*un journalisme à la française*), ki se razlikuje od anglo-saksonskega novinarstva, vseeno pa anglo-saksonsko novinarstvo jemlje za najvišjo referenco (Ferenczi 1996, 42).

5 Razvoj velike reportaže

Razcvet francoskega tiska se je začel v času, ki je pogosto označen kot »*belle époque*« (lepo obdobje). To je prehod iz devetnajstega v dvajseto stoletje (Eveno, 2003). Takrat sta bila v francoski novinarski praksi zelo pogosta izraza »*grand reportage*« (velika reportaža) in »*petit reportage*« (mala reportaža), ki se danes ne

³⁴ »...obžalujemo predvsem zelo očitno pomanjkanje enotnosti in zaničevanje prelepe literarne države v večini sodobnih časopisov«.

³⁵ »Francoski tisk se je razvil iz izvorne kombinacije, ki se ohrani še v 20. stoletju in ki jo lahko definiramo kot preobrazbo mnenjskega, političnega oziroma literarnega novinarstva. Literarna tradicija pa vseeno ostaja živa: ta razlikuje francoske reporterje od njihovih kolegov z druge strani Atlantika. Avanturističen duh, občutek za opazovanje, radovednost, vse to je dobro. Še boljša pa je kultura, ki izhaja iz poznavanja klasične literature«.

uporabljata več. Poimenovanje velika reportaža se je ohranilo le kot oznaka za nekatera novinarska besedila, ki so nastala v tem obdobju.

V diplomskem delu dokazujemo, da poimenovanje velika reportaža predstavlja glede na kakovost besedila največkrat **literarno novinarstvo** po Merljak Zdovčevi (literarne reportaže, literarni portreti in literarni potopisi). Malo reportažo pa bomo prevajali z izrazom **reporterska zgodba** po Manci Košir.

Kadar strokovna literatura v francoščini ne definira, ali gre za malo ali veliko reportažo in uporablja kar izraz »*reportage*«, bomo govorili o reportažni vrsti. Ponavadi gre za dela, ki so nastajala ob koncu devetnajstega stoletja in so bila reporterske zgodbe ali pa že reportaže. Dela, ki jih uvrščamo k literarnemu novinarstvu, so kronološko novejša od reporterskih zgodb in reportaž, praviloma pa so tudi v francoščini natančneje označena z izrazom velika reportaža.

Myriam Boucharenc meni, da so se v Franciji reporterske zgodbe in reportaže prvič pojavile v drugi polovici devetnajstega stoletja. Do tega pojava naj bi pripeljal skupek vplivov naturalistične estetike in preiskovalnega novinarstva po anglo-saksonskem vzoru. Reporterske zgodbe in reportaže so igrale pomembno vlogo pri razvoju novinarstva v Franciji, pri tem pa so naletele na močen upor zagovornikov tradicionalnih in že uveljavljenih novinarskih žanrov (Boucharenc 2001, 7).

Velike reportaže oziroma literarnonovinarska besedila pa so se v Franciji začela pojavljati šele v zadnjih letih devetnajstega stoletja. V tridesetih letih dvajsetega stoletja so zaradi svoje nenadne popularnosti postala pravi socio-kulturni fenomen. Boucharenceva veliko reportažo označi kot »*littérature de témoignage*«, torej literatura, ki o nečem priča (2004, 10). Tako kot Michel Collomb tudi ona pravi, da je velika reportaža: »*entre le très officiel récit de voyage et le plus populaire roman d'aventures*«³⁶ (prav tam).

Za razvoj reporterskih zgodb in reportaž sta bila izmed cenejših dnevnikov najpomembnejša ***Le Journal*** in ***Le Matin***, kjer so svoje reportaže objavljali najbolj znani francoski reporterji – Gaston Leroux, Albert Londres in Joseph Kessel. Desetletje med 1880 in 1890 je bilo za cenejše dnevnike prelomno. Ti so prvič dosegli večjo naklado kot dragi tradicionalni dnevniki (Martin 2005, 40). Začela se je nora tekma med konkurenčnimi časopisi. Povečevalo se je število strani v časopisu, množile so se priloge... Bralci so postajali vedno bolj zahtevni in pričakovali so

³⁶ »med zelo uradnim poročilom iz potovanja in bolj sproščenim pustolovskim romanom«

vedno več novic za enako ceno. Posledično se je v časopisih povečevalo tudi število reporterskih zgodb in reportaž (Levrault 1930, 195).

5.1 Francoska reportažna vrsta – izvirnik ali posnetek ameriške?

Veliko strokovnjakov danes trdi, da so bile prve francoske reporterske zgodbe in reportaže samo posnetek ameriških. Med drugim je tej teoriji naklonjen tudi Francis Balle³⁷ v delu *Et si la presse n'existait pas* (In če tiska ne bi bilo) iz leta 1987.

Marc Martin³⁸ (2005, 32) poudarja, da se je reportažna vrsta začela razvijati v ZDA veliko prej kot v Franciji. Ameriški bralci so se bolj zanimali za tuje dežele od francoskih, saj je bilo med njimi veliko priseljencev in njihovi časopisi so imeli na razpolago več denarja za financiranje reporterjev kot francoski.

Poleg tega je v Franciji skoraj vse novice v zvezi s tujino preko tiskovne agencije *Havas* do leta 1881 nadzorovala oblast. Tako niti ni bilo smiselno, da bi jih novinarji sami iskali v tujini, saj jih ne bi mogli objaviti. Za ameriški časopis *New York Herald* pa so reporterji poročali že med vojno ZDA z Mehiko (1846-1848) in med ameriško civilno vojno (1861-1865) (Martin 2005, 32).

Leta 1874 je ameriški reporter Henry Morton Stanley v Parizu objavil prevod reportaže s svojega potovanja v Afriko³⁹, ki v francoščini nosi naslov »*Comment j'ai retrouvé Livingstone*« (Kako sem našel Livingstona). Reportaža je v Franciji postala prava uspešnica (Martin 2005, 33). Po tem uspehu sodeč bi lahko sklepali, da je francoska reportaža v resnici nastala po vzoru ameriške.

Nekatera dejstva pa podpirajo nasprotno teorijo. Že pred letom 1880 je prišlo do posameznih poskusov francoskih časopisov, da bi informacije pridobivali neposredno od svojih dopisnikov iz oddaljenih prizorišč. Francoska časopisa *Le Rappel* in *Le Soir* leta 1870 sta svoje novinarje poslala spremljat dogajanje na področju francosko-pruske vojne. Sledile so še druge reportaže in francoski reporterji so v naslednjih letih poročali iz Tunizije, Alžirije, iz Madagaskarja... (Delporte 1995, 24)

Tiskovni agenciji *Havas*, ki je prva pošiljala reporterje »pokrivat« pomembne dogodke, so se torej sčasoma pridružili še posamezni časopisi (Ferenczi 1996, 50). Reportaže so postajale vedno bolj kvalitetne, prelomnica je bila rusko-japonska vojna

³⁷ Francis Balle je profesor političnih znanosti na pariški univerzi Panthéon-Assas.

³⁸ Marc Martin je avtor več del, ki z zgodovinskega vidika proučujejo francosko novinarstvo.

³⁹ Stanley gre po naročilu *New York Herald*a v centralno Afriko poiskat škotskega misijonarja Davida Livingstona.

(1904), ko so z bojišč v zelo težkih pogojih poročali znani francoski reporterji, med drugim Gaston Leroux in Ludovic Naudeau (Delporte 1995, 24).

Tudi veliko drugih argumentov govori proti tezi, da je bila francoska reportažna vrsta le posnetek ameriške. Že leta 1865 je **Pierre Giffard, začetnik športnega novinarstva v Franciji**, zapisal: *»Les reporters américains n'ont aucun sens artistique. Ce sont des machines à noter. Ils ne sont d'ailleurs ni écrivains, ni artistes, ni critiques. Il faut que nous autres soyons tout cela«*⁴⁰ (v Martin 2005, 33). Temu mnenju se je pridružil tudi **Fernand Xau, ustanovitelj in urednik časopisa *Le Journal***, z razlago: *»En France, il nous faut quelque chose de plus. Nous sommes trop raffinés pour nous contenter d'un reportage tout sec, qu'il faut confier à des écrivains de talent«*⁴¹ (v Ferenczi 1996, 65).

Ob koncu devetnajstega stoletja se je v Franciji začela tudi industrializacija časopisov. Novice so postale vredne toliko, kolikor dobička so prinesle. Vedno več pozornosti je bilo namenjeno prvi strani časopisa – razporeditev teksta je postala preglednejša, šokantni naslovi so bili poudarjeni v krepkem tisku.

*»S'adressant aux masses, le journal est désormais un produit industriel, dont la fabrication requiert une main-d'œuvre abondante et des moyens techniques importantes«*⁴² poudarja Ferenczi (1996, 30). Léon Levrault pa izpostavi: *»... on fait commencer en première page avec des titres voyants un certain nombre d'articles, et, après quelques lignes on nous envoie chercher la suite...à la deuxième ou troisième page, tout comme s'il s'agissait de jouer au jeu...«*⁴³ (1930, 199) Vse te spremembe je javnost dojemala kot amerikanizacijo francoskega tiska.

Leta 1887 je bila v Parizu ustanovljena evropska izdaja časopisa New York Herald (Ferenczi 1996, 48). Ameriško novinarstvo je tako fizično prečkalo Atlantik in francoski tisk se je začel močno zgledovati po njem. Čeprav je večina pomembnih francoskih časopisov že pred tem dogodkom vpeljala reportaže, so po prihodu New York Herald v Pariz te postale neizogibna sestavina francoskih časopisov (prav tam).

⁴⁰ »Ameriški reporterji nimajo nikakršnega občutka za umetnost. To so pisalni stroji. Niso niti pisatelji niti umetniki niti kritiki. Mi pa želimo biti vse to«.

⁴¹ »V Franciji potrebujemo nekaj več. Preveč smo prefinjeni, da bi bili zadovoljni s čisto suhoparno reportažo, treba jo je zaupati talentiranim pisateljem«.

⁴² »Odkar se je časopis začel obračati k množicam, je postal industrijski izdelek, čigar izdelava zahteva veliko delovne sile in veliko tehničnih sredstev«.

⁴³ »Na prvi strani se začne več prispevkov z opaznimi naslovi, ki nas po nekaj vrsticah pošljejo iskat nadaljevanje na drugo ali tretjo stran, kot da bi šlo za nekakšno igro«.

Kljub zgledovanju po ameriških vzornikih se v Franciji avtorji reportaž nikoli niso popolnoma odrekli subjektivnim interpretacijam dejstev in kreativnemu pisanju. Na ta način se je kazala moč in vztrajnost vpliva literature na francoske časopise (Delporte 1995, 22). »*Le lecteur français ne supporterait pas l'inventaire banal qui fait le fond du bagage des reporters yankees. Il faut lui présenter le côté typique du personnage ou ne rien lui présenter du tout*«⁴⁴ pravi Pierre Giffard (v Ferenczi 1996, 39).

Glede na vsa ta dejstva Marc Martin (2005) sklepa, da kljub temu, da se je reportažna vrsta prvič pojavila v ZDA in je imela morda nekaj vpliva na razvoj reportažne vrste v Franciji, ameriška različica ni bila odločilna za nastanek francoske in francoska različica zagotovo ni bila posnetek ameriške.

5.2 Mala reportaža

Martin (2005) trdi, da so se reporterske zgodbe (male reportaže) pojavljale v francoskem tisku že precej pred letom 1880. Močno so pripomogle k uspehu prvega popularnega francoskega časopisa *Le Petit Journal*. Reporterske zgodbe o aferi Troppman, ki se je vrtela okoli grozljivega umora matere in njenih petih otrok, so leta 1870 povečale naklado časopisa *Le Petit Journal* iz 340.000 izvodov na 500.000 (Martin 2005, 35).

Poleg tradicionalnih žanrov, kolumne, literarne in gledališke kritike ter političnih člankov, so se po drugi tretjini devetnajstega stoletja v časopisih pojavljale tudi občasne rubrike: rubrika **feljton**, rubrika **variétés** (različno), ki je obsegala znanstvene članke in rubrika **faits divers** (različna dejstva) (Martin 2005, 10).

Prve reporterske zgodbe so se začele pojavljati v rubriki različna dejstva. Novinarji, ki so jih pisali, so zbirali novice predvsem na sodiščih, policijskih postajah in občinskih upravah, v mestnih hišah in v različnih četrtih mesta ali bližnjih vaseh (Delporte 1995, 26). »*Reportage consiste à courir du matin au soir, à surprendre le moindre événement, à donner au lecteur ... l'impression qu'il a vu lui-même, qu'il*

⁴⁴ »Francoskega bralca ne zanimajo banalne vsebine, ki so značilne za ameriške reporterje. Predstaviti mu je treba tipično stran osebnosti, sicer je bolje, da mu sploh ničesar ne predstavimo«.

*n'ignore rien des incidents du jour, et qu'il est merveilleusement »informé«*⁴⁵ (Levrault 1930, 1).

Teme, ki so jih obravnavale reporterske zgodbe, niso bile zelo pomembne, bile pa so privlačne za bralce. To so bili vlomi, sosedski spori, početje raznih sleparjev, umori nezvestih žena in podobno (Martin 2005, 35). Prav tako, kot so sodobniki razlikovali veliko in malo reportažo, so ločili tudi velike in male reporterje. Rubriko različna dejstva, v katero so pisali slednji, so pogosto precej vulgarno poimenovali tudi *»les chiens écrasés«* (povoženi psi). Ta naziv nazorno pokaže, kakšno je bilo splošno mnenje o reporterskih zgodbah in njihovih piscih (Janvier 2007, 20).

Reporterska zgodba je bila že znanilka reportaže in literarnega novinarstva, vendar je prav ta oblika prinesla vsem novinarjem v drugi polovici devetnajstega stoletja zelo slab sloves. Reporterji, ki so jih pisali, so namreč pogosto poskušali priti do ekskluzivnih zgodb za vsako ceno, brez pomisleka so razkrivali osebne informacije in prikrojevali resnico (Delporte 1995, 31). *»S'il en est des grands, il en est donc des petits. Le grand reporter serait l'homme qui précède l'événement, et le petit celui qui suit«*⁴⁶ (Assouline v Janvier 2007, 22).

Z reportersko zgodbo je na primer začel svojo novinarsko kariero tudi Pierre Giffard, kasneje pa je zaslovel z odličnimi reportažami (Delporte 1995, 26). Čeprav se je samo del novinarjev, ki so pisali reporterske zgodbe, kasneje posvetil reportaži, Marc Martin sklepa, da je reportaža naslednica reporterske zgodbe (2005).

5.3 Od male reportaže k veliki

Prve velike reporterje in njihova dela so v Franciji v začetku dvajsetega stoletja poimenovali *»novi žurnalizem«* (*le journalisme nouveau*). To oznako je potrebno ločiti od novega žurnalizma, literarnonovinarske smeri druge polovice dvajsetega stoletja v Združenih državah, katere najvidnejši predstavnik je bil Tom Wolfe. Francoski termin novi žurnalizem se ni ohranil in danes ni več aktualen. Veliko bolj se je za to obdobje in dela, ki spadajo vanj, ohranil izraz velika reportaža (Martin 2005, 9-10).

⁴⁵ »Prispevki reportažne vrste so rezultat tekanja naokrog od jutra do večera, želje, da bi ujeli vsak najmanjši dogodek in da bi dali bralcu občutek, da je sam prisostvoval dogodku, da mu ni ušel noben pripetljaj tistega dne in da je prekrasno »informiran«.

⁴⁶ »Če obstajajo veliki, potem obstajajo tudi mali reporterji. Veliki reporter naj bi bil nekdo, ki prehiteva dogodek, mali reporter mu sledi«.

Velika reportaža (literarno novinarstvo) se je sčasoma razvila iz male reportaže (oziroma reporterskih zgodb in reportaž). Slab ugled, ki ga je velika reportaža podedovala od predhodnic, je poskušala popraviti s poudarjanjem svoje povezanosti z literaturo. Ta je bila namreč v francoski družbi od nekdaj zelo cenjena (glej Boucharenc 2004, 17).

Javnost je veliko reportažo začela povezovati z literaturo tudi zato, ker je bila ta praviloma objavljena najprej kot časopisni prispevek, kasneje pa še v knjižni obliki. S poudarjanjem te povezanosti se je velika reportaža poskušala uveljaviti med bralci in je tako iskala svojo legitimnost. Podoben primer legitimizacije se je pred tem zgodil že pri filmu, ki se je v začetku oprl na že obstoječi model gledališča (prav tam).

Thomas Ferenczi (1996, 62) opiše povezavo velike reportaže in nasploh francoskega novinarstva z literaturo: » ... *le reportage tend à devenir l'un des beaux-arts. Le journalisme n'a échappé à la littérature pour mieux y revenir*«⁴⁷. Novinarstvo je v Franciji namreč postalo samostojen poklic, ko so časopisi nehali polniti svoje strani z literarnimi kritikami, velika reportaža pa v časopise spet pripelje literarni način izražanja.

5.4 Reportažna novinarska vrsta in naturalizem

Na nastanek reportažne vrste v Franciji je odločilno vplivala literarna smer naturalizem, katere najvidnejši predstavnik je Emile Zola. Naturalizem naj bi pri bralcih časopisov vzpodbudil željo po opisih resničnega življenja in zato je tudi reportaža zanje postala bolj zanimiva (Martin 2005, 31).

Čeprav je Zola o svojem delu novinarja in reporterja govoril nekoliko zaničevalno, je svoje novinarske izkušnje neprestano uporabljal pri pisanju romanov in gledaliških del (Ferenczi 1996, 55).

Fernand Xau, ustanovitelj *Le Journala*, je menil, da velika reportaža predstavlja »*la physionomie exacte, colorée, des faits et des hommes du jour, pris sur le vif*«⁴⁸, kar je zelo blizu načelom naturalizma (v Ferenczi 1996, 52).

⁴⁷ »Zdi se, da reportaža postaja umetnost. Novinarstvo se je oddaljilo od literature, da bi se ji lažje spet približalo«.

⁴⁸ » ... natančno in barvito podobo dejstev in aktualnih oseb, napisano po resnični predlogi«

5.5 Pierre Giffard in Fernand Xau, utemeljitelja reportažne vrste v Franciji

Največji vpliv na razvoj reportažne vrste v Franciji sta imela zagotovo Pierre Giffard in Fernand Xau. Oba sta že zelo mlada začela delati kot novinarja in sta imela v novinarstvu dolgo in plodno kariero. V javnosti sta pogosto predstavljala svoje poglede na razvoj francoskega novinarstva v prihodnosti. Okoli leta 1880 sta se začela zavzemati za to, da bi tisk reportažni vrsti namenjal več pozornosti. Tudi po njuni zaslugi reportažna vrsta počasi začne pridobivati tak pomen, kot so ga imeli tradicionalni časopisni žanri – kolumna, literarna kritika in politični prispevki (Martin 2005, 10).

Leta 1880 je Giffard, takrat še novinar časopisa *le Figaro*, izdal knjigo z naslovom: *Le sieur de Va-Partout, souvenirs d'un reporter* (Gospod Grepovsod, Spomini nekega reporterja). Delo je pomembno, saj je prvič na didaktičen in normativen način spregovorilo o poklicu reporterja. Avtor poudarja izvirnost francoske reportaže v primerjavi z ameriško (Martin 2005, 16). Obenem opisuje boj reportaže s tradicionalnimi žanri, kolumno, kritiko in političnimi poročili: »*J'ai souvenance qu'un fougueux publiciste, comme on appelle les journalistes de l'ancien jeu, se refusait obstinément à faire le récit d'une fête officielle dans son journal, en déclarant qu'il était écrivain dogmatique et non »reporter crotte«*»⁴⁹ (v Ferenczi 1996, 31).

Življenje prvih reporterjev Giffard opisuje kot dinamično in razburljivo. Ti naj bi večino časa preživali na potovanjih in se družili z zelo raznolikimi ljudmi – od bankirjev in senatorjev do kriminalcev. Najbolj naj bi jih privlačile nesreče, kri in smrt (Martin 2005, 17).

Reporterje je Giffard spodbujal v času, ko večina novinarjev reportažne vrste še ne vidi kot nekaj izjemnega, čeprav so nekatera besedila že obravnavala pomembne in aktualne teme in ne le majhnih škandalov ter prekrškov, ter se tako niso uvrščala več med reporterske zgodbe, temveč že med reportaže (glej Martin 2005, 21).

Na drugi strani pa so zagovorniki tradicionalnih novinarskih žanrov opisovali reporterje kot novinarje, ki so padli dovolj nizko, da se ukvarjajo s tako sramotnim

⁴⁹ »Spominjam se vzkipljivega publicista, kot pravimo novinarjem stare šole, ki je trmasto odklanjal pisanje o nekem uradnem praznovanju in ki je trdil, da je dogmatični pisatelj in ne nek »beden reporter«

delom. Po njihovem mnenju naj bi se ti ukvarjali samo z ljudmi s socialnega dna in z najbolj nečastnimi dejanji (d'Aurevilly v Martin 2005, 21).

Giffard je bil eden izmed eminentnih novinarjev, ki so veliko prispevali k slovesu reportaže, saj so si z njegovo pomočjo »*le reportage, la grande information, gagne droit de cité dans la presse française entre 1880 et 1890*«⁵⁰ (Palmer v Ferenczi 1996, 50). Ko je postal urednik informativnega dela časopisa *Le Petit Journal*, je močno podpiral objavljanje reportaž. »*La Presse internationale, en 1898, dit de Giffard qu'il donna au reportage un relief qu'il n'avait encore jamais eu, qu'il élargit son domaine et l'étendit bientôt au delà des frontières*«⁵¹ (Ferenczi 1996, 51).

Fernand Xau se je pridružil Giffardu pri zagovoru reporterjev in reportaže. S časopisom *le Journal*, ki ga je ustanovil leta 1892, je želel »...*lancer un journal littéraire à un sou et mettre à la portée des petits commerçants, des ouvriers, des instituteurs, des employés un peu de littérature. Ce serait la table d'hôte à prix réduit*«⁵² (Xau v Ferenczi 1996, 63).

Xau se je zavzemal za modernejši, informacijski koncept časopisa, še vedno pa je zelo cenil literarni način izražanja. Glavni cilj, ki si ga je Xau postavil pri ustanavljanju časopisa *Le Journal* je bil izboljšati kvaliteto reportaž, ki naj bi jih pisali samo še talentirani pisatelji. »*Ainsi réunissait-on deux journaux en un seul: le journal d'information et le journal littéraire*«⁵³ (Xau v Ferenczi 1996, 65).

Xau je veliko reportažo definiriral glede na predmet obravnave. To naj bi bili izjemni dogodki, oddaljene dežele, mednarodni konflikti in znane osebnosti, umetniki, politiki in pisatelji (Martin 2005, 22). Zavzemal se je za neodvisnost novinarjev od policije. To je bilo pomembno, saj je bil francoski tisk še velik del devetnajstega stoletja pod nadzorom politike in policije (prav tam).

Le Sieur de Va-Partout je bil nekakšen manifest reportaže, ki je postavil do tedaj veljavno klasifikacijo novinarskih in literarnih žanrov na glavo. Kljub temu delo ni bilo preveč priljubljeno pri naslednji generaciji reporterjev. Ti so smernice za pisanje reportaž raje iskali v zbirki avtobiografskih zapisov Victorja Hugoja *Les choses vues*

⁵⁰ »reportaža in informacije med letoma 1880 in 1890 končno priborile svoje mesto v francoskem tisku«

⁵¹ »*La Presse internationale* je leta 1898 zapisal o Giffardu, da je dal reportaži pomen, ki ga ta ni imela nikoli prej, da je povečal področje, ki ga reportaža obravnava in da jo bo kmalu prenesel preko francoskih meja«.

⁵² » ... ustanoviti literarni časopis za en novčič in omogočiti dostop do literature trgovcem, delavcem, učiteljem in uradnikom. To naj bi bila prava gostija za malo denarja«.

⁵³ »Tako smo združili dva časopisa - informacijskega in literarnega - v en časopis«.

(Kar sem videl) iz leta 1887, ki je bila izdana dve leti po avtorjevi smrt (Boucharenc 2004, 26). Hugo je večinoma pisal o resničnih dogodkih, ki jim je prisostvoval, veliko pa je tudi povzetega po pripovedovanju drugih ljudi.

Ob koncu devetnajstega stoletja pojem reportaža nedvomno ni bil omejen le na novinarske tekste, ampak je lahko predstavljal literaturo, ki je do neke mere izhajala iz resničnih dogodkov. V predgovoru druge izdaje zbirke *Les choses vues* namreč beremo: *»C'est là du vrai reportage que tant de gens dédaignent encore aujourd'hui, et qui est la forme la plus vivante, la plus intéressante, la plus difficile du journalisme... Mais, pour raconter dans une forme personnelle l'événement dont vous venez d'être témoin, ... pour être ... »actualiste« dans le vrai sens du mot, il faut avoir une nature toute spéciale, et cumuler à la fois la poésie de l'improvisation et la sûreté de jugement»⁵⁴ (Bernard v Hugo 1887).*

5.6 Prva reportaža: afera Padlewski

Prvi reporterji so občasno celo prekršili zakon, da so lahko napisali dober prispevek. V časopisu *L'éclair* se je leta 1890 pojavil prispevek z naslovom: *»Comment j'ai fait évader Padlewski«* (Kako sem pomagal pobegniti Padlewskemu), pod katerim je podpisan Georges de Labrouyère. Ta prispevek Marc Martin šteje za prvo pravo reportažo⁵⁵.

Kljub temu, da reportaža o Padlewskem v osnovi govori o resničnih dogodkih, močno pretirava pri stvareh, ki pritegnejo zanimanje bralcev (Martin 2005, 28). Glede na to, da vsebuje tudi neresnične elemente, jo lahko po naši klasifikaciji torej še vedno umestimo kar med leposlovna dela.

⁵⁴ »To je prava reportaža, ki jo toliko ljudi prezira še danes, in ki je najbolj živahna, najbolj zanimiva in najtežja oblika v novinarstvu. Da bi v osebni obliki predstavili dogodek, ki ste mu bili priča, ... in da bi bili aktualni v pravem pomenu besede, je potreben prav poseben talent, ki istočasno združi poezijo improvizacije in sigurnost presoje«.

⁵⁵ Poljak Padlewski, ki je bil povezan z ruskimi nihilisti, je v Parizu umoril nekdanjega ruskega notranjega ministra. O umoru so pisali več tednov vsi pariški časniki, največje presenečenje pa je bil prispevek, ki ga je napisal Georges de Labrouyère, v katerem je avtor priznal, da je pomagal pobegniti morilcu iz Francije (Martin 2005, 26). Labrouyère je bil francoski nacionalist, znan po nihanju iz ene politične skrajnosti v drugo. Padlewskemu je pomagal z namenom nagajati pariški policiji in da bi po dogodku napisal reportažo. Kljub temu, da je Labrouyère sam pomagal organizirati pobeg, je ta prispevek prinesel splošno priznanje reporterjem, saj je vseboval nenavaden dogodek, ki je reporterja popeljal izven meja njegove države, in veliko kriminalno afero, ki se je dotikala mednarodnih vprašanj (Martin 2005, 26).

6 Velika reportaža v svojem zlatem obdobju med obema svetovnima vojnama

Po okornih začetkih ob koncu 19. stoletja je postala velika reportaža v Franciji izjemno pomemben in popularen novinarski žanr. Bralci so nekaterim reporterjem podelili prestižni naziv »veliki reporter«. Med temi sta bila zagotovo najvidnejša Joseph Kessel in Albert Londres.

Veliki reporterji so imeli prvič v zgodovini francoskega novinarstva možnost potovati po vsem svetu in pisati o dogajanju svetovnega pomena – vojnah, naravnih katastrofah, genocidih... (glej Agnès 2002, 243) Zaradi občudovanja javnosti so ti reporterji in njihova dela kmalu dobili razsežnosti pravega mita.

Velike reportaže so imele na bralce veliko večji vpliv kot suhoparna poročila, sestavljena v tiskovnih agencijah. Prinašale so reporterjev pogled na dogajanje, ki največkrat ni bil zelo oddaljen od splošne politike časopisa, vendar pa je bil vsaj do neke mere neodvisen. Milijoni Francozov so leta 1936 brali reportaže o začetku civilne vojne v Španiji, ki so močno vplivale tudi na odločitev takratne francoske vlade, da se Francija ne vplete v vojno (Martin 2005, 13).

Prav tako kot nenadna popularnost pa je veliko reportažo zaznamoval tudi nenaden zaton. Omenili smo že Collombovo (1987, 192) mnenje, da je na velike preobrate v sistemu literarnih žanrov ob prehodu iz devetnajstega v dvajseto stoletje vplival pojav množičnih medijev. Razvoj tehnike in znanosti je preko vzpona množičnih medijev prispeval k nenadnemu razcvetu velike reportaže, prav tako pa je kasneje botroval njenemu nenadnemu zatonu. Predvsem sta veliko reportažo izpodrinili fotografija in televizija.

6.1 Vzpon velike reportaže kljub začetnim težavam

Hiter in masiven razvoj informacijskih časopisov ter pomembno mesto, ki so si ga v teh časopisih izborile reporterske zgodbe, so povzročili, da se je francoski tisk znašel v krizi identitete. Časopisi so se začeli obnašati kot podjetja in se v boju s konkurenco podvrgli korupciji in senzacionalizmu.

V reporterskih zgodbah je bil senzacionalizem močno prisoten, saj so bile polne škandaloznih afer in spektakularnih dogodkov (Ferenci 1996, 36). Kritiki so jih

upravičeno krivili: »de »faire du bruit« pour attirer la clientèle et sans respecter la vérité»⁵⁶ in da se tako »spécule sur la curiosité malsaine de la foule à propos de crimes »sensationalnels«»⁵⁷ (Levraut 1930, 196).

Zolajev učenec in pisatelj Paul Brulat se je denimo spominjal svojih let pri časopisu *La Presse* kot »temačnega in grenkega početja brez sijaja«. Reporterskim zgodbam je očital banalen stil in menil, da so služile le potešitvi radovednosti publike, ki je bil željna škandalov (v Boucharenc 2004, 20).

Zagovorniki mnenjskih časopisov so upravičeno kritizirali senzacionalizem reporterskih zgodb in korupcijo v tisku. Tem kritikam pa so dodali še neupravičeno kritiko naprednih konceptov informacijskih časopisov in kritiko reportaž. Rešitev so videli v vrnitvi k starim konceptom. Časopis naj bi imel po njihovem mnenju didaktično poslanstvo in naj bi oblikoval mnenje bralcev, ne pa zgolj prinašal informacij (Delporte 1995, 30).

Kljub splošni priljubljenosti reporterskih zgodb med bralci, je bil del javnosti do njih zelo kritičen. Več reporterskih zgodb kot so objavili časopisi, bolj se je zniževal ugled njihovih piscev. Sčasoma pa se je kvaliteta pisanja začela izboljševati in časopisi so začeli objavljati reportaže in literarne reportaže namesto reporterskih zgodb. Šele takrat se je začelo izboljševati tudi mnenje javnosti o reporterjih (Delporte 1995, 29).

Iz izobčencev so se ti počasi prelevili v heroje. »*Au tournant du siècle la connotation du mot »reporter« a changé du tout à tout. Le terme, qui désignait la plus humble catégorie des gens de presse va devenir comme par une métamorphose à vue, l'un des plus prestigieux et des plus enviés*»⁵⁸ (Ferenczi 1996, 48).

6.2 Zlata leta velike reportaže

Prva svetovna vojna je bila ena izmed pomembnih prelomnic v razvoju reportažne vrste, saj je nasilno prekinila proces modernizacije francoskega novinarstva. Nekaj dni po začetku vojne so se francoski novinarji znašli pod nadzorom vojaške oblasti. Ta je močno spominja na cenzuro, ki so ji pobegnili samo

⁵⁶ »... da (reporterske zgodbe) »zganjajo hrup« zato, da bi pritegnile kupce, ne da bi pri tem spoštovale resnico«

⁵⁷ »izkorišča nezdravo zanimanje množic za »senzacionalne« zločine«

⁵⁸ »Ob koncu stoletja se je prizvok besede »reporter« popolnoma spremenil. Termin, ki je označeval najnižjo kategorijo novinarjev, kot z nekakšno vidno metamorfozo dobi pomen enega izmed najbolj prestižnih in zaželenih mest v novinarstvu«.

nekaj desetletij nazaj. Po koncu vojne je bila prva naloga novoustanovljenega sindikata novinarjev, da je moralno in materialno spet postavil na noge francosko novinarstvo (Delporte 1995, 43).

Svetovna vojna in različne krize, ki so pretresale Evropo, so prisilile ljudi, da so se začeli zanimati za mednarodne novice. Posledično se je povečalo tudi zanimanje za reportaže. Močna želja po boljši informiranosti in tehnološki napredek sta tisku omogočila hiter napredek (Janvier 2007, 27-29).

Ob koncu vojne so bili francoski novinarji tarča še hujših obtožb, kot so jim bile namenjene konec devetnajstega stoletja: da se tisk vedno bolj industrializira, da redakcije nimajo več nadzora nad vsebino, ampak jo narekujejo interesi lastnikov in delničarjev časopisa in da so novinarji podrejeni interesom kapitala in ne morejo pisati neodvisno (Delporte 1995, 45).

Kljub temu se je trend, ki se je začel že ob koncu devetnajstega stoletja po vojni nadaljeval. Naklada informacijskih časopisov je še naprej naraščala, medtem ko so mnenjski časopisi še naprej propadali (Boucharenc 2004, 28).

Ugled francoskih časopisov se je med vojno zaradi propagande, cenzure in »pranja možganov« močno znižal. Da bi si povrnili izgubljeni ugled, časopisi poskušajo pritegniti k sodelovanju ugledne pisatelje (Janvier 2007, 21). Že od začetka novinarstva so bila v Franciji namreč literarna dela veliko bolj cenjena od novinarskih. Močno je bilo prepričanje, da ima v primerjavi s časopisnim prispevkom literarno delo trajnejšo vrednost, obenem pa je bilo od nekdanje boljše zaščiteno na področju avtorskih pravic (Delporte 1995, 16).

Tako se je začelo obdobje intenzivnega delovanja pisateljev v novinarstvu. K popularnosti velike reportaže so prispevali znani pisatelji, na primer Blaise Cendrars, Colette, André Malraux, Georges Simenon in Roger Vailland, ki so se poleg svojega osnovnega poklica ukvarjali še z novinarskim delom. Obenem so se uveljavljali reporterji, kot so na primer Mac Orlan, Joseph Kessel, Pierre Hamp in Paul Nizan, ki so se kasneje začeli posvečati tudi literarnemu ustvarjanju (Boucharenc 2004, 9).

Na prvi pogled je težko razumeti nenadno navdušenje pisateljev nad novinarskim delom. Časopisna besedila ponavadi hitro izginejo v pozabo, medtem ko je želja vsakega pisatelja, da bi bila njegova dela aktualna še za mnoge generacije. Vendar so se v času med obema svetovnima vojnama tudi pisatelji začeli vedno bolj podrežati tržni logiki. Celo surrealisti, ki so najbolj nasprotovali podrežanju umetnosti zahtevam trga, se niso mogli popolnoma izogniti kapitalistični logiki. »*Jamais la littérature n'a*

*été contrainte de déférer autant à la demande du public, de se soumettre autant aux conditions du succès*⁵⁹ (Thibaudet v Boucharenc 2004, 35).

Že pred nastankom prvih reportaž so se pisatelji pogosto preživljali z novinarstvom, v času razcveta reportaže pa je povezava med novinarstvom in literaturo dobila poseben pomen. Sekundarni poklic je namreč postal bolj dobičkonosen in luksuzen od primarnega. Veliki reporterji so imeli na razpolago ogromno sredstev za potovanja, na katerih so pisali reportaže, in so bili izjemno dobro plačani za svoje delo (Boucharenc 2004, 36).

Finančne ugodnosti pa niso bile edini razlog za zanimanje pisateljev za reportažo. Po koncu grozot prve svetovne vojne je prišlo do nove krize vrednot in govorilo se je celo o novem *»Mal du siècle«*. *»Le type du jeune-homme d'après-guerre, incapable d'agir ou simplement de désirer plus de quelques instants un improbable but, hante les romans d'inquiète introspection«*⁶⁰ (Boucharenc 2004, 37).

Jacques Rivière, francoski literarni kritik, opiše krizo vrednot in umetnosti: *»Pas plus qu'en Dieu, en l'Histoire ou en eux-mêmes, les jeunes gens qui ont eu vingt ans au lendemain de la guerre ne croient en l'art, que Dada s'est employé à foudroyer avec la philosophie et la métaphysique«*⁶¹ (v Boucharenc 2004, 37).

Paradoksalno, v tem času pri francoskih pisateljih samo leposlovje (*angl. fiction*) ni bilo preveč priljubljeno. V primerjavi z resničnimi zgodbami leposlovje še nikoli ni bilo tako nizko cenjeno. Sledilo je obdobje eksperimentiranja. Francoski pesnik Soupault je izumil nov žanr – doživeta pesem (*poème vécu*), ki pa je kmalu potonil v pozabo. Blaise Cendrars, znani reporter in pisatelj, je poudarjal: *»Il faut vivre la poésie avant de l'écrire«*⁶² (v Boucharenc 2004, 37). Eno izmed svojih reportaž je posvetil *»mladim ljudem, ki so utrujeni od literature«*.

Bralci so novo energijo našli v resničnih zgodbah. Rivière ta interes poimenuje *»la passion de la vérité«* (navdušenje nad resničnostjo) (v Boucharenc 2004, 38). *»Devenu dès avant-guerre le grand genre du journalisme moderne, le reportage*

⁵⁹ »Še nikoli se ni bila literatura prisiljena tako zelo podrežati zahtevam publike in pogojem uspeha«.

⁶⁰ »Romani, polni zaskrbljenega preiskovanja svojih čustev, govorijo o mladih moških, ki so v povojnem času nesposobni odločnih dejanj in tega, da bi si več kot nekaj trenutkov želeli doseči kakšen večji cilj«.

⁶¹ »Ob koncu vojne dvajsetletna mladina nič bolj kot v Boga, v Zgodovino ali sama vase, ne verjame v umetnost, saj jo je dadaizem uničil s filozofijo in metafiziko«.

⁶² »Poezijo je treba doživeti, preden jo zapišemo«.

...prend part à cet »esprit d'enquête« caractéristique de la modernité urbaine«⁶³
(Boucharenc 2004, 17).

Z uveljavitvijo velike reportaže so pisatelji v časopisih zagledali možnost, da kvalitetno pisanje doseže najširši možni krog bralcev (Delporte 1995, 23). Časopis *Le Paris-Soir* je v času med obema vojnama gostil največ znanih reporterjev in pisateljev: med njimi so bili Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Colette, Joseph Kessel, Antoine de Saint-Exupéry in Georges Simenon (Boucharenc 2004, 30).

Pred uveljavitvijo velike reportaže so novinarski prispevki vedno bolj ali manj odražali mnenje časopisa. Glavni urednik časopisa *Le Matin*, Henry Jouvenel je poudarjal: »*Chez nous ce n'est jamais un rédacteur qui s'exprime, c'est Le Matin*«⁶⁴. Edmond About, urednik časopisa *XIX^e Siècle*, pa je novinarjem svetoval: »*Je ne vous ferai qu'une recommandation. Inspirez-vous toujours de la ligne de conduite du journal*«⁶⁵ (v Levrault 1930, 199).

Po prvi svetovni vojni pa so prvič v zgodovini francoskega novinarstva veliki reporterji dobili status avtorja in pravico do podpisa pod reportažo. Zato so sami nosili vso odgovornost za resničnost podatkov (Boucharenc 2004, 31). S tem pa je novinarsko delo postalo veliko bolj zanimivo tudi za pisatelje.

Druga prelomnica v razvoju reportažne vrste je bilo ustanavljanje številnih tednikov. Ti so velik del prostora namenjali prav reportažam. V začetku tridesetih let so se začele pojavljati prve revije, ki so bile ilustrirane s fotografijami. Izhajale so v nakladi več sto tisoč izvodov in veliko bralcev je zamenjalo knjige z revijami. Založniki se nad tem premikom niso pritoževali, saj so v revijah objavljali reportaže večinoma pisatelji, ki so prej pri njih izdajali knjige (prav tam).

V tridesetih letih dvajsetega stoletja so po zaslugi reportaž nekateri časopisi dosegli neverjetne naklade. Večino teh reportaž so avtorji izdali kasneje tudi v knjižni obliki. Včasih so bile popolnoma nespremenjene, včasih so jih malo priredili, tako da so zadostili kriterijem literature. Nekateri reporterji pa so svoje izkušnje, ki so jih popisali že v reportažah, uporabili kot gradivo za pisanje fikcije, največkrat pustolovskih romanov (Boucharenc 2004, 10).

Čas med obema svetovnjima vojnama je bil zaznamovan tudi z reportažami, ki so jih pisali poklicni pisatelji. Ti so v svojih reporterskih izkušnjah dobili ideje za like

⁶³ »Reportaža, ki je že pred prvo svetovno vojno postala pomemben novinarski žanr, prispeva k »preiskovalnemu duhu«, značilnemu za čas urbanega modernizma«.

⁶⁴ »Pri nas mnenja nikoli ne izraža novinar, ampak vedno časopis *Le Matin*«.

⁶⁵ »Dal vam bom en sam nasvet. Vedno sledite smernicam [tega] časopisa«.

bodočih romanov. Najbolj znan primer za to je gotovo roman Josepha Kessla *Le Lion* (Lev) (Janvier 2007, 21).

Razcvet velike reportaže v Franciji v letih 1930 je bil torej posledica dolgotrajnega zorenja. K njenemu uspehu prispeva nedvomno tudi izdajanje reportaž v knjižni obliki (Boucharenc 2004, 27).

6.3 Zaton velike reportaže

Kljub vsej popularnosti velike reportaže in iz nje izhajajočih literarnih del, se je v štiridesetih letih dvajsetega stoletja začel že njen zaton. Vzrok je bilo uveljavljanje drugih medijev – fotografije, radia in televizije (Boucharenc 2004, 10). Poleg tega pa so po drugi svetovni vojni reporterji svojo legitimnost iskali tako, da so se poskušali distancirati od literature. Takrat se je začelo uveljavljati še preiskovalno novinarstvo in je počasi zasedlo prestižno mesto v časopisu, ki je prej pripadalo literarnemu novinarstvu (prav tam).

Fotografija se je uveljavljala kot verodostojen dokument sicer že od začetka devetnajstega stoletja. Fotoreporterji so najpogosteje delali za tiskovne agencije in ne neposredno za časopise in fotografije niso dosegle take slave kot pisane reportaže. Šele velik tehnični napredek skoraj stoletje kasneje pa je omogočil pravi razcvet fotoreportaže (Delporte 1995, 25).

Leta 1910 je začel izhajati prvi s fotografijami ilustrirani dnevnik *Excelsior*, vedno več je bilo tudi ilustriranih tednikov. Očitno je postalo, da bo slej ko prej reporter moral prevzeti tudi funkcijo fotografa. Bolj ko so se uveljavljale fotografije, bolj se je zmanjševal pomen spremljajočega teksta. Fotografije so tako od dvajsetih let dalje očitno izpodrivale pisano reportažo (Boucharenc 2004, 48).

Po letu 1930 je časopise začel izpodrivati radio. Kljub temu, da so se do konca tridesetih let naklade pariških časopisov še višale, so v naslednjih desetih letih začele strmo padati. Radio in televizija sta kmalu postala neposredna konkurenta časopisov in radijske ter televizijske reportaže prevzemajo mesto pisane reportaže (prav tam).

Leta 1935 je Francoska akademija potrdila besedo »*reportage*« kot zborni francosko besedo, Malraux pa je že pisal, da reportaža ni izpolnila pričakovanj francoskih pisateljev (v Boucharenc 2004, 49). V času, ko so bili prvi reporterji

sprejeti v Francosko akademijo⁶⁶, je začelo navdušenje nad reportažo v javnosti počasi izginjati. Ko se je med novinarji končno uveljavil profil pisatelja-reporterja, so se v javnosti že pojavljale zahteve po vrnitvi novinarstva novinarjem: »*Il n'y a jamais eu tant de journaux avec moins de journalistes*«⁶⁷ (Ajalbert v Boucharenc 2004, 49).

Leta 1935 je stopil v veljavo zakon, ki je ločil med profesionalnim novinarjem in občasnimi sodelavci časopisov. Za profesionalnega novinarja je veljalo, da je novinarstvo njegova osrednja dejavnost, ki jo opravlja redno in je zanjo plačan. Pisatelji, ki so občasno napisali kakšno literarno reportažo, pa so sodili k občasnim sodelavcem (Boucharenc 2004, 50).

Informacije so v tem času krožile vedno hitreje in vedno manj prostora v časopisu je bilo namenjenega dolgim besedilom. Zgoščenost in količina informacij sta postali najpomembnejši v tekmi s konkurenčnimi časopisi. V takih pogojih pa je bilo težko pisati literarnonovinarske prispevke (prav tam).

Kljub upadanju popularnost literarne reportaže so se ji nekatera znana imena (kot na primer Kessel, Simenon in Sartre) posvečala še v štiridesetih in petdesetih letih dvajsetega stoletja. Založniška hiša *Hachette* je izdala v petdesetih letih zbirko reportaž: *Choses vues. Aventures vécues* (Videne stvari. Doživete pustolovščine) in založba *Défense de la France* izda zbirko z naslovom *Reportages* (Boucharenc 2004, 51).

Leta 1946 je bila ustanovljena nagrada Alberta Londresa, ki še danes nagrajuje naslednike velike reportaže. Prvi nagrajenci so bili večinoma reporterji in ne več znani pisatelji, ki bi zajadrili v novinarske vode, kot je bilo to značilno za obdobje vrhunca francoske velike reportaže (Boucharenc 2004, 52).

V šestdesetih letih v francoskih časopisih skoraj ne najdemo več literarnih reportaž. V tem obdobju se torej konča velika reportaža, kot sta jo pisala Londres in Kessel.

7 Velika reportaža – novinarski ali literarni žanr?

Pri razvrščanju velike reportaže med novinarska oziroma literarna besedila si francoski viri niso enotni. Sami veliki reporterji, kot sta bila na primer Albert Londres ali Henri Béraud, so se videli predvsem kot pisatelje in ne toliko kot novinarje. Niso

⁶⁶ Ta institucija ima v Franciji najvišjo avtoriteto na področju jezika in literature

⁶⁷ »Še nikoli ni bilo toliko časopisov s tako malo novinarji«.

se želeli opredeljevati v okviru okornega obstoječega sistema literarnih žanrov, ampak so se videli kot »*les prophètes d'une nouvelle littérature*«⁶⁸ (Collomb 1987, 198).

Čeprav je najplodnejše obdobje velike reportaže trajalo le nekaj desetletij, je ta povsem spremenila tradicionalne koncepte novinarskih žanrov. Za literarno teorijo je prav tako predstavljala velik izziv. Glede na to, da velika reportaža zaseda presek novinarstva in literature, bi pričakovali, da jo bo literarna teorija umestila med svoje kategorije. Žal pa je velika reportaža začela zamirati ravno v času, ko se je literarna teorija začela zavedati nastajanja novega žanra. (Collomb 1987, 197).

»L'histoire du grand reportage a été trop brève pour lui permettre de s'affirmer comme un véritable genre littéraire autonome, mais par son influence sur les genres voisins du roman, du récit du voyage, du journal intime, de l'essai, il a contribué à cette restructuration du système des genres qui semble s'opérer dans la période qui nous intéresse [l'entre deux guerres]«⁶⁹ (Collomb 1987, 192).

Razumljivo je torej, da v nobeni razdelitvi literarnih žanrov nismo zasledili velike reportaže. V delu »*Les genres littéraires*« (literarni žanri) (Combe, 1992, 114) najdemo reportažo le na spisku sestavljenih žanrov (v nasprotju z enostavnimi žanri), kjer so med drugim tudi biografija, epopeja, oda, pregovori in miti.

V nadaljevanju bomo zato sami poskusili umestiti veliko reportažo glede na klasifikacijo novinarskih in literarnim kategorij, ki smo jo predstavili v prvih poglavjih. Še pred tem pa bomo raziskali, kaj loči novinarsko besedilo od umetniškega.

7.1 Razlike med novinarskim in literarnim besedilom

Manca Košir (1988, 16) se sprašuje, kateri teksti oziroma besedila, objavljena v časopisu, so novinarska in kako jih ločiti od ostalih besedil, med drugim tudi od umetniških. »Kažipot razpoznave je cilj besedila, ki je natisnjeno v časopisu. A ne kot namera sporočevalca, marveč kot funkcija novinarskega besedila, kakor je ta razpoznavna za naslovnika« (prav tam).

⁶⁸ »preroke nove oblike literature«

⁶⁹ »Zgodovina velike reportaže je bila prekratka, da bi se ta lahko potrdila kot samostojen literarni žanr, vendar je bil njen vpliv na literarne žanre, ki so sorodni romanu, predvsem na literarni potopis, osebni dnevnik in esej, velik, in je tako pripomogla k prestrukturiranju sistema literarnih žanrov, ki se je odvijalo v obdobju, ki nas zanima [med obema vojnama]«.

Z vidika teorije teksta in sodobne literarne teorije lahko po mnenju Koširjeve razlikujemo med **estetskimi** in **pragmatičnimi** besedili (1988, 17). Osnovni cilj umetnosti, med drugim tudi literature, je torej estetski, osnovni cilj novinarstva pa je čisto praktičen: informiranje. Novinarski diskurz pa ima še eno lastnost, po kateri se močno razlikuje od umetniškega diskurza: pričakuje namreč čim manjše število interpretacij (Košir 1988, 19).

Katja Žižek (2006, 81) ugotavlja, da »... besedila z različnimi funkcijami uporabljajo drugačna jezikovno-stilna sredstva: pri novinarstvu prevladuje informativna oziroma interpretativna funkcija, pri literarnem pisanju pa zaradi uporabe jezikovnih in stilnih sredstev estetska, saj bralca pritegne lepota pisateljevega stila in izbranost besed«.

Koširjeva (1988, 17) vzporeja razliko med estetskimi in pragmatičnimi besedili na eni strani ter med resničnostnimi in neresničnostnimi besedili na drugi strani. Strinjamo se, da naj bi bila pragmatična besedila, kot je na primer novinarsko besedilo, vsekakor resničnostna. Estetska besedila pa so po našem mnenju lahko resničnostna in neresničnostna.

Pri iskanju razlik med novinarskimi oziroma literarnimi besedili smo si pomagali z Jakobsonovo (1963, 214-220) razdelitvijo jezikovnih funkcij na šest skupin:

- 1) **Referencialna funkcija** – usmerjena na predmet upovedovanja
- 2) **Emotivna oziroma ekspresivna funkcija** – usmerjena na pošiljavca sporočila
- 3) **Konativna funkcija** – usmerjena na sprejemnika sporočila
- 4) **Fatična funkcija** – usmerjena na kontakt
- 5) **Metajezikovna funkcija** – preverjanje jezikovnega koda
- 6) **Poetična funkcija** – usmerjena na sporočilo zaradi sporočila samega

Po Jakobsonu spada besedilo med umetniška besedila, če v njem dominira **poetična funkcija**. Če so dominantne druge funkcije, je besedilo neumetniško. Strinjamo se z ugotovitvijo Mance Košir (1988, 19), da je za novinarska besedila dominantna **funkcija referencialna**.

Kot pri drugih novinarskih besedilih je tudi pri reportažah dominantna referencialna funkcija, le da je tu močno izražena še poetična funkcija. Za reportaže Koširjeva pravi, da so nastale »iz enakih pobud kot druga novinarska sporočila, v njih prisotna estetska dimenzija pa je bila drugotnega pomena. Drugotna, estetska funkcija zavzame dominantno mesto, šele ko se okoliščine spremenijo in reportaže izgubijo

svoj »uporabni« pomen in se znajdejo v spremenjenem komunikacijskem položaju« (prav tam).

Kot smo omenili v prejšnjih poglavjih večina besedil, ki so jih sodobniki poimenovali velika reportaža, sodi k reportažni novinarski vrsti oziroma k reportažam ali pa k literarnonovinarskim besedilom oziroma literarnim reportažam. V naslednjih poglavjih bomo zato poskusili poiskati razlike med strogo novinarskimi besedili, kamor sodi reportaža, in literarnonovinarskimi besedili, kamor sodi literarna reportaža in ki jih umeščamo na področje preseka med novinarstvom in literaturo.

7.1.1 Namen pisanja

Med besedili, ki so jih sodobniki poimenovali velike reportaže, jih je bilo precej poslanih s pomočjo telegrafa v uredništvo in objavljenih v času, ko je bil reporter še na kraju dogajanja (Ferenczi 1996, 71). Glede na ažurnost objave lahko domnevamo, da je bila pri teh besedilih dominantna referencialna funkcija. To so bila torej novinarska besedila, najverjetneje reportaže. Malo verjetno se zdi, da je bila med njimi tudi kakšna literarna reportaža, saj avtor za tak prispevek največkrat potrebuje daljše časovno obdobje.

Pogosto pa so reporterji velike reportaže pisali šele ob povratku domov. Pri pisanju so imeli največkrat dva motiva: poročanje o aktualnem dogajanju in kasnejšo objavo v knjižni obliki. Včasih je bil za avtorje drugi motiv celo pomembnejši od prvega. Njihov osnovni namen je bil izdati knjigo, prispevki v časopisu pa so bili le način pred-objave. V nekaterih primerih je zadnje nadaljevanje velike reportaže izšlo v časopisu celo v istem času kot je izšla knjiga (Ferenczi 1996, 71). V teh primerih lahko domnevamo, da je imela enak pomen kot referencialna funkcija besedil tudi poetična funkcija. To so bila torej večinoma literarnonovinarska besedila.

Mejo med novinarsko reportažno vrsto in literarnim novinarstvom lahko torej postavimo glede na to, ali so bili prispevki poslani direktno s prizorišča dogajanja in objavljeni takoj, ali pa so bili objavljeni kasneje in je avtor že vnaprej vedel, da jih bo objavil tudi v knjižni obliki. Če je bil avtor obenem tudi pisatelj, je toliko bolj verjetno, da je šlo za drugo vrsto prispevkov (Boucharenc 2004, 151).

7.1.2 Predmet velike reportaže

Predmet velike reportaže je bil velikokrat izbran glede na njegove romaneskne značilnosti in manj glede na informativnost. Pogosto je šlo za »intenzivne« teme, kot so revolucije, katastrofe, genocidi, rekordi in zvezdniki. Vključena so bila močna čustva – sovraštvo, ljubezen in strast. Na bralce so »intenzivne teme« vplivale bolj na čustvenem kot na intelektualnem nivoju (glej Collomb 1987, 218). Francoski filozof Edgar Morin (v Collomb 1987, 218) je ta pojav poimenoval »*la spectacularisation de l'événement au sein de la culture de masse*« (spektakularizacija dogodkov v množični kulturi).

Razlika med novinarsko reportažo in literarnonovinarskim delom je torej moč videti tudi v predmetih, ki jih obravnavata. Reportaže so se večinoma nanašale na aktualno dogajanje in jih ni toliko zanimala dolgoročna vrednost obravnavane tematike. Kolikor je reportaža pridobila na vrednosti zaradi aktualnosti svoje tematike v času izida, toliko manjša je bila njena simbolična in dolgoročna vrednost (Boucharenc 2004, 46).

Vsako literarno delo pa cilja na to, da se bo njegova vrednost s časom ohranila. Sklepamo lahko, da to velja tudi za literarnonovinarska dela, saj sodijo v presek novinarstva in literature. Večina velikih reportaž, ki so obravnavale »intenzivne teme«, po današnjih klasifikacijah torej sodi k literarnemu novinarstvu.

7.1.3 Literarni ali novinarski jezik?

Pred pojavom literarnega novinarstva je imel novinarski jezik bolj funkcionalno kot estetsko vrednost in je temeljil na suhoparnih in preprostih povednih stavkih. Jezik literarnega novinarstva pa je »subjektiven, odkritosrčen, duhovit, neformalen, ironičen, intimen in zaupanja vreden« (Merljak Zdovc 2008, 17). Literarno novinarstvo zaznamuje prav novinarjeva osebnost (Kramer v Merljak Zdovc 2008, 17).

Merljak Zdovčeva (2008, 17) pravi, da je največja razlika med klasičnim in literarnim novinarstvom v spremenjenem odnosu novinarja do ljudi, o katerih poroča. V tradicionalnem novinarskem prispevku novinar o ničemer ne sodi in ničesar ne zaznamuje z emocionalnimi izrazi. »Literarni novinar pa prikazuje svet, kot ga sam vidi in občuti« (Merljak Zdovc 2008, 17).

Razliko med jezikom klasičnega novinarskega besedila in jezikom literarnonovinarskega besedila nam kaže tudi pogostost avtomatizmov in aktualizmov. Tomo Korošec (1998, 15) opredeli avtomatizacijo kot »ustaljevanje posameznih jezikovnih sredstev, da postanejo za opravljanje določene naloge običajna in se utrdijo v konvenciji med tvorci in naslovniki«. Aktualizacijo pa opredeli kot »novo, svežo, posebno, nenavadno uporabo jezikovnih sredstev za dosego posebnega učinka«.

Temeljno stilno nasprotje med avtomatizacijo in aktualizacijo se večinoma ujema z nastopanjem v informativnih in interpretativnih novinarskih besedilih: v informativnih je običajna avtomatizacija in v interpretativnih je običajna aktualizacija (Sonja Merljak Zdovc 2008, 23).

Korošec (1998, 17) tudi piše, da je »aktualizacija sredstvo, s katerim tvorec išče pot k naslovniku, navezuje stik z njegovim izkustvenim svetom, da bi sprožil njegovo razumsko in čustveno dejavnost«. Strinjamo se z Merljak Zdovčev (2008, 23), ki meni, da poskušajo to doseči tudi literarni novinarji z rabo romanesknih tehnik in prvin naracije, kljub temu pa želijo naslovnika informirati, ne pa nanj vplivati.

Slednje Merljak Zdovčeva pojasnjuje z besedami Korošca (1998, 21): »Predvsem na metaforah, pa tudi na metonimijah, sinekdohah (kot vrsti metonomij), poosebitvah ipd. zasnovani aktualizmi v poročevalskih besedilih so (...) v prvi vrsti poročevalska sredstva (izražajo stališče, vrednotijo vsebino povedanega itn.), vendar **ni mogoče izključiti tudi želje tvorcev po poživljanju besedila, s tem pa kažejo tudi na avtorjevo jezikovno ustvarjalnost.**« »Za literarnonovinarska besedila je pomemben predvsem ta vidik rabe aktualizacije«, pravi Sonja Merljak Zdovc (2008, 23). Aktualizacijo vidi kot romaneskno tehniko, ki jo v informativnih besedilih pisci uporabljajo, da bi poživili besedilo in pokazali svojo jezikovno ustvarjalnost.

»Ker imajo neumetniške (med njimi novinarska) dejavnosti **drugačne cilje** od umetniških, imajo **druge funkcije**, izbirajo za svoje sporočanje **različne predmete** in zato za svoja **upovedovanja različne načine** (oblike, jezikovna sredstva)« pravi Manca Košir (1988, 17). Pogledali smo že, kakšne so razlike med cilji, predmeti in načini upovedovanja umetniških in neumetniških besedil. V naslednjih poglavjih pa bomo pogledali še argumente, ki govorijo v prid zagovornikom velike reportaže kot strogo novinarske kategorije, argumente tistih, ki vidijo veliko reportažo kot literarno delo in argumente tistih, ki veliko reportažo vidijo v preseku obeh področij, novinarstva in literature.

7.2 Velika reportaža kot strogo novinarska kategorija

Tzara v svojem manifestu dadaizma iz leta 1918 pravi: »*L'art est une chose privée, et l'artiste le fait pour lui, une œuvre compréhensible est produit de journaliste*«⁷⁰ (1963, 9).

Mnogi kritiki so bili mnenja, da velike reportaže nikakor ni moč uvrstiti med literarna besedila in da posledično tudi njihovi avtorji ne morejo biti pisatelji. Poudarjali so, da je zaradi novinarskega značaja pisanje reportaže časovno veliko bolj omejeno kot pisanje literature (Collomb 1987, 199).

Nekateri so v tem videli »*la limite du reporter: la réflexion sur le matériau qu'il rapporte, la mise en forme soignée, la correction de l'expression lui sont impossibles à cause de cette »superstition de l'actualité« qui le bouscule constamment. Il doit fournir leurs pâtures aux mases, que la presse d'information à rendues gourmandes de fait divers*«⁷¹ (prav tam).

»Čeprav se reportaža počasi uveljavlja tudi v literarnih krogih, jo kljub vsemu obravnavajo kot neko nižjo vrsto literature« v predgovoru antologije svojih reportaž ugotavljata brata Tharaud (1946, 18). »*L'improvisation précipitée et haletante qui est la loi du reportage exclut le lyrisme, l'écriture artiste, et tout ce qui relève du genre génie*«⁷² (Souday v Boucharenc 2004, 45).

Michel Collomb poudarja mnenje francoskega pisatelja Edmonda de Goncourja: »*Reportage ou littérature: manifestement, pour Goncourt, ils s'excluaient mutuellement*«⁷³ (1987, 193).

7.3 Velika reportaža z literarnega stališča – v območju med leposlovjem in neleposlovjem

Kot smo že omenili velike reportaže po sodobnih klasifikacijah pogosto sodijo med literarnonovinarska besedila. Literarno novinarstvo pa smo umestili v presek

⁷⁰ »Umetnost je zasebna stvar, ki jo umetnik počne zase, produkt novinarja pa je vsem razumljiv izdelek«.

⁷¹ »omejenost reporterja: ta si zaradi »slepe zaverovanosti« v aktualnost, ki ga ves čas priganja, ne more privoščiti dolgotrajnega premišljevanja o materialu, ki ga je zbral, ne more se preveč posvečati strukturi besedila, popravljati jezika. Reporter mora nahraniti množice, ki so jih informacijski časopisi razvadili že z rubriko različna dejstva [tu so se najpogosteje pojavljale reporterske zgodbe]«.

⁷² »Prenagljena in nestrpna improvizacija, ki je osnova reportaže, izključuje liričnost, umetniško pisanje in vse tisto, kar je v literaturi izjemnega«.

⁷³ »Goncourt meni, da se reportaža in literatura medsebojno izključujeta«.

novinarstva in dela literature, ki obsega resničnostna besedila, torej neleposlovje (*angl. non-fiction*).

Čeprav so avtorji velikih reportaž poudarjali nasprotno, je bila v njih pogosto prisotna neka stopnja fiktivnosti. Avtorji so dogodke včasih malo po svoje priredili, kakšnega dodali ali pa zamolčali. Besedilo je s tem prestopilo od neleposlovja k leposlovju, saj ni bilo več resničnostno, ampak neresničnostno. S tem pa je tudi popolnoma izstopilo iz območja novinarstva.

Stopnja fiktivnosti je bila odvisna od avtorja in od strategije časopisa, za katerega je pisal. Nekateri časopisi so namreč poudarjali objektivnost velike reportaže, drugi pa reporterjevo subjektivno doživljanje realnosti in izrednost, pestrost in senzacionalnost videnega (Boucharenc 2004, 81).

Nekaj velikih reportaž je bilo naslovljenih z zmedenimi oznakami »resnični roman« in »roman-reportaža«, ki nam ne povedo, ali je to roman, napisan v obliki reportaže ali reportaža napisana v romanesknem slogu. Leta 1911 je izšla celo zbirka »reportažnih pesmi« o italijansko-turški fronti. Vsekakor je šlo za eksperimentalne oblike besedila (prav tam).

Poleg tega se je v časopisih pojavila cela vrsta ponarejenih reportaž in intervjujev: lažni intervju z Zolajem, lažna reportaža o smrti francoskega pisatelja Catulle Mendesa, pseudo-reportaža, ki jo Cendrars napiše o Braziliji... (prav tam). Medtem, ko se je pilot, namenjen prečkati Atlantik, zrušil v ocean, je nek reporter napisal in dal v tisk reportažo o njegovem uspešnem pristanku v New Yorku (Levrault 1930, 197).

Reporter Jean Vetex je v predgovoru svoje prve reportaže napisal: »*J'ai donc également écarté l'enquête, le reportage et le roman, au profit d'un genre intermédiaire que je nomme tout bonnement récit et qui participe, quant à la méthode, des trois genres précédents*«⁷⁴ (v Boucharenc 2004, 81). Več kot očitno je torej, da sami avtorji velikih reportaž niso vedeli, kateremu konceptu naj sledijo in kakšnih načel naj se držijo. Niso se zavedali, da takoj, ko stopijo na območje neresničnostnih besedil, kot je na primer roman, njihovo delo nikakor ni več novinarsko.

⁷⁴ »Zato sem se oddaljil od preiskave, reportaže in romana ter se približal vmesnemu žanru, ki ga preprosto poimenujem pripoved, in ki se glede na uporabljeno metodo približa vsem trem omenjenim konceptom«.

7.4 Prepletanje novinarstva in literature v veliki reportaži

V začetku dvajsetega stoletja se je ob izginjanju nekdanjih vrednot tudi literatura odpovedala nesmrtnosti umetniškega dela⁷⁵. Navdušenje nad minljivimi stvarmi in nad aktualnostjo je moderno literaturo prvič povezal z novinarstvom. S tem je postal neupravičen večni očitek, ki ga je literatura naslavljala na novinarstvo: da novinarska besedila nimajo trajne vrednosti. S tem, ko novinarstvo opazuje samo bežno aktualnost, naj bi spregledalo tisto realnost, ki traja (Boucharenc 2004, 39). »... *le reportage semble ainsi faire coïncider une forme de la culture de masse avec les courants de l'avant-garde, tels qu'ils se réclament du vécu, du nouveau, de l'éphémère ou de la vitesse*«⁷⁶ (Boucharenc 2004, 40).

Besedila Gastona Lerouxa, enega izmed najbolj znanih novinarjev časopisa *Le Matin*, so dober primer za prepletanje reportaže in literature. S pomočjo svojih novinarskih izkušenj je Leroux postal eden izmed najpopularnejših romanopiscev svojega časa. Glavna oseba njegovih romanov, Rouletabille, je denimo prav tako kot sam Leroux reporter. (Ferenczi 1996, 67).

Pierre Mill, reporter časopisa *Le Journal*, je imel podobno poklicno pot. V letih poročanja iz francoskih kolonij je postal pravi specialist za kolonialna vprašanja, potem pa se je posvetil literaturi. Poleg znanja je v času poročanja iz kolonij pridobil tudi »... *une extraordinaire connaissance des hommes, qu'il avait beaucoup fréquentés, étudiés, pénétrés, afin de les comprendre, afin de découvrir les mobiles qui les faisaient agir, les aspirations, les besoins et les désirs qui étaient les leurs. Il était prêt pour la littérature*«⁷⁷ (v Ferenczi 1996, 71).

Kljub prepletanju novinarskega in literarnega ustvarjanja pa lahko pri večini avtorjev določimo funkcijo, v kateri so bili resnično uspešni. Svetovno slavo so Saint-Exupéryu prinesli njegovi romani in le redko kdo se danes spomni, da je pisal tudi reportaže. Na drugi strani se verjetno nihče več ne spomni poezije Alberta Londresa, medtem ko najprestižnejša francoska novinarska nagrada nosi prav njegovo ime v čast odličnim reportažam, ki jih je pisal. Skorajda edina avtorja, ki sta zaslovela na obeh področjih, novinarskem in literarnem, sta bila Joseph Kessel in Henri Béraud.

⁷⁵ Baudelaire to poimenuje »tiranija okoliščin« (*la tyrannie de circonstances*) (Boucharenc 2004, 39).

⁷⁶ »... zdi se, da je reportaža tako združila množično kulturo s tokovi avantgarde, ki se sklicujejo na doživeto, novo, minljivo in hitro«

⁷⁷ »... izjemno poznavanje ljudi, s katerimi se je veliko srečeval, jih proučeval in spoznaval, da bi jih lahko razumel in da bi lahko odkril kakšna motivacijo jih žene, kakšna so njihova stremjenja, kakšne so njihove potrebe in želje. Bil je pripravljen na literaturo«.

Zaradi novinarske osnove velike reportaže na eni strani in močne povezave z literaturo na drugi strani, so se ves čas pojavljala trenja med eno in drugo stranjo. V času svoje največje popularnosti je bila velika reportaža še vedno razcepljena med »informativnim novinarstvom«, ki se je ravno dobro uveljavilo, in med umetnostjo. Subjektivnost in »literarnost« sta bili nasploh v francoskih časopisih tradicionalno zelo močno prisotni in sta se v taki ali drugačni obliki obdržali še dolgo po navidezni zmagi »informativnih« časopisov. Maurice Schwab, urednik revije *Phare de la Loire* je videl reportažo kot: *»une nouvelle forme de littérature et l'émanation du journal idéal, qui ne serait ni de l'information, ni d'opinion, mais l'un dans l'autre«*⁷⁸ (v Boucharenc 2004, 43).

Reportaže se je tako na eni strani držal sloves, da je »grobar« literature, kot se je izrazil Stendhal, na drugi strani pa so mnogi poudarjali pozitivno vlogo reportaže pri izobraževanju pisateljev, saj naj bi jim pomagala spoznati vse aspekte življenja. Henri Béraud, eden najbolj cenjenih reporterjev svojega časa, je po začetnem odločnem zavračanju reportaže v njej zagledal novo obliko romana.

Esej z naslovom *Le monde des journaux* (Svet časopisov) iz leta 1924 priča o večnem konfliktu med novinarstvom in literaturo. V eseju se je fiktivni pisatelj pripravil poskusiti v novinarstvu, še vedno pa ne jemlje novinarskega dela preveč resno. Thomas Ferenczi komentira komplicirano razmerje med reportažo in literaturo takole:

*Bref, le malentendu persiste. Sans doute le journalisme est-il encore trop proche de la littérature pour n'être pas ressenti comme un concurrent par ceux qui regrettent de voir les reporters confondus avec les »vrais« écrivains. A la faveur de cette confusion, le journalisme gagnera en prestige et en autorité. Le temps viendra ou il s'estimera assez fort pour affirmer son autonomie. Mais il ne coupera jamais complètement ses liens avec la littérature»*⁷⁹ (Ferenczi 1996, 73).

⁷⁸ »novo obliko literature, ki naj bi izhajala iz popolnega časopisa, ki ne bi bil niti informacijski niti mnenjski, ampak oboje hkrati«

⁷⁹ »Skratka, nesporazum ostaja. Brez dvoma je novinarstvo še vedno preblizu literaturi, da ga ne bi tisti, ki niso želeli, da bi se reporterje zamenjevalo s »pravimi« pisatelji, videli kot konkurenta. Zaradi tega zamenjevanja, je novinarstvo pridobilo prestiž in avtoriteto. In prišel bo čas, ko bo novinarstvo ocenilo, da je dovolj močno, da se osamosvoji. Nikoli pa ne bo popolnoma prekinilo vezi, ki ga vežejo z literaturo«.

8 Značilnosti velike reportaže

Omenili smo že, da so besedila, ki so jih sodobniki poimenovali velika reportaža, izjemno raznovrstna. Velike reportaže smo tudi že razvrstili glede na klasifikacijo, ki smo jo predstavili v prvih poglavjih. Ker pa nas bodo v naslednjem poglavju zanimale skupne značilnosti teh besedil, bomo zanje vseeno še uporabljali izraz velika reportaža.

Velika reportaža je nastala kot priredba potopisa in pustolovskega romana v novih pogojih, ki so jih določili **množični mediji**. Ti so namreč močno spremenili človeški način dojemanja realnosti. Tehnološki napredek ob koncu devetnajstega stoletja je prvič v zgodovini omogočil, da je bila javnost obveščena o dogodku skoraj simultano z njegovim odvijanjem. Velika reportaža je že naznanjala kasnejše medije, ki so še bolj prilagojeni novemu načinu reprezentacije realnosti, to sta radio in televizija. Nov način reprezentacije realnosti pa je vplival tudi na spremembe novinarskih žanrov (glej Collomb 1987, 216).

Pred vzponom množičnih medijev sta bili domena informacij in domena fikcije natančno ločeni,

...or en mélangeant l'aventure et le récit de cette même aventure, en installant le narrateur dans le feu de l'action, en donnant à toutes les descriptions un aspect alerte, qui s'efforce de rendre d'aussi près que possible l'impression de la vie, sans passer par les codifications culturelles traditionnelles, et surtout en privilégiant les sujets sensationnels, dramatiques, susceptibles de frapper vivement les sensibilités, le reportage introduit paradoxalement dans le secteur informatif les thèmes et les modes d'expression jusqu'alors réservés à l'imaginaire⁸⁰ (Collomb 1987, 217).

Velike reportaže so se včasih nanašale na **aktualne dnevne dogodke**, včasih pa na **izjemne dogodke**, ki so močno pritegnili zanimanje bralcev (Delporte 1995, 24). Radovednost bralcev so velike reportaže potešile tako, da so jim predstavile zanimive ljudi, situacije in družbe. Velikokrat so razkrivale skrivnosti, pogosta je bila tudi prostorska oddaljenost med bralcem in okoljem, ki ga je reporter opisoval. Ta razdalja

⁸⁰ » ... sedaj pa z mešanjem avanture in pripovedi o tej sami avanturi, s postavitvijo pripovedovalca v srce dogajanja, s prikazovanjem vznemirljivega vidika vseh opisov, ki poskušajo, kar se le da, dajati vtis življenjskosti, ne da bi šli skozi filtre kulturnih kodifikacij in predvsem z izpostavljanjem senzacionalnih in dramatičnih tematik, ki močno dražijo naše čute, paradoksalno, reportaža vpelje v informativni sektor teme in načine izražanja, ki so bili do tedaj rezervirani za imaginarno«.

je bila lahko tudi kulturna ali socialna (Martin 2005, 10). Zanimivo je, da so bralci namenjali največ pozornosti reportažam, narejenim izven Francije. In čim bolj je bila dežela poročanja oddaljena od Francije, tem hitreje so sodobniki reportažo označili kot »veliko«.

Myriam Boucharenc pravi, da je za veliko reportažo veljalo, da je tem bolj pridobila na veličini, čimbolj je bil **kraj poročanja oddaljen**, čimbolj je bil podvig tvegan in originalen, razen če je bil predmet reportaže zadosti pomemben, da prostorska oddaljenost ni bila več tako nujna. V času, ko so bile najbolj popularne reportaže iz daljnih dežel, je na primer Henri Béraud napisal reportažo o Mussoliniju, ki mu je prinesla izjemno priznanje v javnosti (Boucharenc 2004, 59).

Janvier (2007, 22) komentira mnenja sodobnikov velike reportaže o pomenu prostorske oddaljenosti kraja poročanja: » ... *il apparait que dans l'esprit des journalistes du début de siècle, tout est une question de distance. Comme s'il fallait absolument quitter la France pour gagner ses galons dans l'ordre du haut journalisme*«⁸¹. In dodaja: »*Point n'est besoin, pour être un grand reporter, de parcourir le monde. Le sujet, la matière, peut se trouver devant votre porte*«⁸².

Velika reportaža je bila najuspešnejša, ko je aktualne dogodke vzela le za izhodišče in **opisovala širši kontekst**, ki jih je povzročil. Na ta način je reporter lahko izpolnil svojo nalogo, da informira javnost, obenem pa časovno ni bil tako pod pritiskom in se je lahko posvetil tudi jezikovni dovršenosti teksta (Boucharenc 2004, 60).

Z odkrivanjem socialnega in političnega ozadja aktualnih dogodkov se je velika reportaža že pripravljala na kasnejšo, knjižno izdajo. Precej jih je opisovalo socialno in ekonomsko situacijo v državi, kjer se je ravno zamenjal politični režim ali kjer se je odvil drug izjemen dogodek (Boucharenc 2004, 61). Ker so jih pogosto pisali zelo znani avtorji, so si lahko privoščili tudi oddaljitev od klasičnih novinarskih tem (Boucharenc 2004, 63).

Kadar je šlo za reportažo o širšem ozadju neke aktualne teme, je moral reporter ves čas dokazovati **avtentičnost pripovedi**. To je naredil tako, da je ob vsaki priložnosti govoril o konkretnem poteku preiskave, o njenih etapah, o načinih pridobivanja informacij, o uporabljenih transportnih sredstvih... (Boucharenc 2004,

⁸¹ »Zdi se, da je bilo za novinarje iz začetka (dvajsetega) stoletja vse vprašanje razdalje. Ko da bi bilo nujno potrebno zapustiti Francijo, da bi si zaslužili čin v visokem novinarstvu«.

⁸² »Da postanete veliki reporterji, ni potrebno, da prepotujete ves svet. Predmet reportaže lahko najdete pred svojimi vrati«.

132-134). Kessel je v reportaži o berlinskem podzemlju poudaril: *»Tout ce que l'on va trouver rapporté ici est strictement vrai. Je n'invente rien, je ne fais pas de rapprochement forcé«*⁸³ (v Boucharenc 2004, 122).

Konstantno spreminjanje aktualnosti je omogočilo objavljanje velikih reportaž v **nadaljevanjih**. Tak način objave je postal skoraj sinonim velike reportaže. Reportaža v nadaljevanjih je namreč vzbudila v bralcih pričakovanje naslednjega dela in časopisom dvignila naklado, zaradi česar so jih ti objavljali z velikim veseljem (Boucharenc 2004, 122).

Zelo značilna poteza velike reportaže je bilo **poudarjanje bralčeve pomembnosti**. Brata Tharaud, oba znana reporterja, sta opozarjala, da naj se reporter v vsakem trenutku zaveda, da piše za bralce in ne zase, kot kakšen umetnik. Ne gre samo za to, da bralec preko teksta postane priča dogajanja, potrebno ga je informirati, ga zapeljati in ganiti, tako da se bo počutil, kot da je sam na kraju dogajanja. *»Le reporter doit tenir le lecteur en haleine, comme tout ce qu'il voit et tout ce qu'il entend le tient lui-même dans un état de curiosité un peu fiévreux«*⁸⁴ (Tharaud v Boucharenc 2004, 146).

Velike reportaže so se pogosto **vračale k že znanim temam**, ki pa so jih vedno znova obdelale iz vidika aktualnega dogajanja (Boucharenc 2004, 65). Najbolj je bilo to očitno pri reportažah iz oddaljenih eksotičnih krajev. Nekatere lokacije so bile med obema vojnama za reporterje še posebej priljubljene (na primer bivše francoske kolonije v Aziji, Sovjetska zveza, Hollywood...), ker so vedno znova pritegnile pozornost javnosti. Zanimiv primer so reportaže o francoskih zaporih na oddaljenih otokih. Prvi je tak zapor opisal Albert Londres in od takrat naprej so mnogi reporterji začeli svojo kariero z isto temo (Boucharenc 2004, 67).

Nekaj velikih reportaž je bilo napisanih še med odkrivanjem nepoznanih delov kontinentov ob koncu 19. stoletja; vse ostale, so bile na nek način le **ponovitve** prejšnjih, različen je bil le pristop k tematiki. Ta dialektika razlik in ponovitev je še ena izmed osnovnih značilnosti velike reportaže (de Jouvenel 1920, 90).

Precej velikih reportaž so napisali poklicni pisatelji. Nekateri sodobniki so se nad tem zgražali: *»Il n'y a plus de distinction tranchée entre l'écrivain et le journaliste. On peut s'en rendre compte à un congrès de presse. La moitié des journalistes qui y*

⁸³ »Vse, kar tukaj poročamo, je popolnoma resnično. Ničesar si ne izmišljujemo in ne prirejamo dejstev«.

⁸⁴ »Reporter mora držati bralce v napetosti, kot da vse, kar gleda in sliši, tudi njega drži v stanju vročičnega zanimanja«.

*prennent part sont en même temps des écrivains et comme les journalistes publient leurs reportages en volume ... on ne peut plus faire de distinction, les deux professions sont mêlées, confondues*⁸⁵ (Pillement v Boucharenc 2004, 35).

O veliki reportaži so se v javnosti pojavljala najrazličnejša mnenja. Nekateri sodobniki so se zavzemali za to, da bi čimbolj objektivno odsevala resničnost, drugi so menili, da mora predstaviti tudi avtorjevo mnenje. *»Il ne suffit pas d'avoir vu, d'avoir observé, encore faut-il éclairer la nouvelle*⁸⁶ (Schwob v Boucharenc 2004, 66). Tretji so poudarjali njeno literarno stran: *« ... l'humour, le mode pictural, ou même lyrique, la concision des raccourcis ou la minutie et l'abondance des détails, tous les procédés sont bons qui donnent une forte impression de ce que l'on a vu*⁸⁷ (Rodes v Boucharenc 2004, 67). Myriam Boucharenc (2004, 67) nazorno povzame ta mnenja: *»Pour que la réalité baigne dans sa couleur originelle il faut donc la retremper dans la littérature*⁸⁸.

Ker je velika reportaža združevala novinarske tehnike in umetnost, so bile za pisanje pomembne pisateljske, pa tudi novinarske spretnosti, saj je bil avtor v primerjavi z literarnim ustvarjanjem veliko bolj časovno omejen. Najbolj so bili cenjeni tisti reporterji, ki so znali **videti bistvo dogajanja**. Urednik revije *Phare de la Loire* je predstavil svoje stališče: *»Inutile de dépêcher une escouade de correspondants, il suffira d'en choisir un qui sache voir*⁸⁹ (v Boucharenc 2004, 65). Znati gledati je največkrat pomenilo videti prave stvari: narediti selekcijo med informacijami, jih postaviti v pravo perspektivo, predvideti pomembnost dogodka... (Boucharenc 2004, 65)

*»Avec le grand reportage, le journalisme reçoit ... son identité. Il est enfin doté d'une mission spécifique qui le distingue, en principe, des autres métiers intellectuels et qui lui assure une reconnaissance sociale*⁹⁰ (Ferenczi 1996, 47).

⁸⁵ Med pisateljem in novinarjem ni več velike razlike. To lahko vidimo na novinarskem zborovanju. Polovica novinarjev, ki sodelujejo na njem, je obenem pisateljev in glede na to, da novinarji objavljajo svoje reportaže v knjižnih izdajah, ne moremo več razlikovati med enimi in drugimi; oba poklica sta prepletana med seboj.

⁸⁶ »Ni dovolj videti, opazovati, novico je potrebno še razložiti«.

⁸⁷ »Humor, slikovit ali liričen slog, jednatost ali natančnost in obilica detajlov, vsi pristopi so dobri, če le dobro prikažejo tisto, kar smo videli«.

⁸⁸ »Da bi resničnost prikazali v njeni pravi barvi, jo moramo torej prepojiti z literaturo.«

⁸⁹ »Ni potrebno pošiljati cele skupine reporterjev, dovolj je, da izberemo enega, ki zna gledati«.

⁹⁰ »Z veliko reportažo novinarstvo dobi ... svojo identiteto. Končno ima specifično poslanstvo, ki ga ločuje od drugih intelektualnih poklicev in ki mu zagotavlja socialno priznanje«.

8.1 Informativna ali razvedrilna velika reportaža

Kot v mnogih drugih vrstah besedil se v veliki reportaži križajo različni nameni komunikacije. Ti so lahko: **informirati** bralca, ga **razvedriti** ali **interpretirati** dogajanje oziroma situacijo. Informiranje in zabavanje bralca brez dvoma spadata v reportažo, glede interpretacije pa so mnenja deljena. Večina francoskih teoretikov meni, da naj bi si bralec reportaže mnenje ustvaril sam na podlagi pridobljenih informacij. Sicer pa je hierarhija namenov komunikacije v reportaži sledeča: informiranje je pomembnejše od razvedrila in interpretacije (Boucharenc 2004, 124). Glede na to, kateri namen komunikacije je bolj poudarjen, bomo ločili dve kategoriji velikih reportaž: informativno in razvedrilno.

Že naslov nam pove, kako je reportaža obarvana: reportaži z naslovom »*L'Inde contre les Anglais*« (Indija proti Angležem) in »*Où va l'Allemagne*« (Kam gre Nemčija) imata poudarjen informativni značaj, medtem ko je v reportažah »*La cage aux femmes*« (Kletka za ženske) in »*Un mois chez les filles*« (En mesec pri dekletih) bolj poudarjen namen avtorja, da bralce razvedri (Boucharenc 2004, 124). Henri Béraud v predgovoru k svoji reportaži *Ce que j'ai vu à Moscou* obenem poudarja objektivnost informacij in obljublja fascinantno pripoved, s čimer istočasno izpostavlja informativni in razvedrilni namen komunikacije.

Tema dvema možnima usmeritvama odgovarjata dva tipična začetka reportaže: prvi je ekspliciten (značilen za informativni tip velike reportaže), drugi pa impliciten in bralca takoj postavi v bistvo dogajanja (značilen za razvedrilni tip velike reportaže).

Serijski reportaž Alberta Londresa *Les Comitadjis* ima impliciten začetek: »*Il était neuf heures et quinze minutes, un soir de cette année, lorsqu'un train que, malgré tout, et pour ne pas lui faire de tort, je continuerai d'appeler l'Orient express me déposait, poliment, sur un quai, à Sofia, Bulgarie*»⁹¹. »Princ reporterjev«, kot so včasih rekli Albertu Londresu, je večinoma pisal razvedrilne reportaže, torej tiste, ki so dajale prednost dramatizaciji pripovedi in čustvom pred natančnim informiranjem bralcev, saj je tak način pripovedovanja bralce bolj držal v napetosti.

Čeprav je bila obarvanost vsake reportaže odvisna od posameznega avtorja, usmeritve časopisa in predmeta reportaže, pa je večina velikih reportaž združevala

⁹¹ »Ura je bila devet in petnajst minut nekega večera tistega leta, ko me je vlak, ki ga bom kljub vsemu in da mu ne bi naredil krivice, še naprej imenoval Orient ekspres, vljudno odložil na peronu v Sofiji v Bolgariji«.

oba glavna namena komuniciranja, informativnega in razvedrilnega. S tem so poskušale pri svojih bralcih vzpodbuditi dve vrste radovednosti: intelektualno radovednost za stvari, ki jih je reporter videl, in na drugi strani bolj emocionalno radovednost za stvari, ki jih je doživel (Boucharenc 2004, 125).

Najlažje je reporter združil v eni reportaži oba namena komunikacije tako, da je bralcem počasi razkrival realnost, ki je bila do tedaj skrita. S tem je dosegel nekakšno ravnotežje med romantičnim povabilom k odkrivanju skrivnosti in intelektualnim pozivom k razkritju resnice (prav tam).

Željo po razkrivanju skrivnosti, ki bralca pritegne k aktivnemu branju, je velika reportaža podedovala od pustolovskega romana. Veliki reporter Mac Orlan je menil, da je prav skrivnostnost dajala moč vsaki veliki reportaži: *»Au bout de chaque ligne de chemin de fer, au bout de chaque voyage d'un navire, à la fin de chaque trajectoire d'avion, un mystère tient l'imagination en éveil, un mystère angoissant, que les grands reporters tentent de découvrir...«*⁹² (v Boucharenc 2004, 125). Pomembno vlogo je imela torej **retorika neznanega**: metafora skrivnosti, paradoks neopaženega, eksotika različnih zornih kotov.

8.2 Jezik velike reportaže

Myriam Boucharenc opisuje jezik nekaterih reporterjev kot konkreten in preprost, tak, ki je razumljiv vsem bralcem (2004, 148). Drugi reporterji so pisali gostobesedne reportaže, polne odvečnega ponavljanja. Tak prenasičen jezik je bil pogost v reportažah, ki so bile namenjene ožjemu krogu bralcev iz višjih socialnih slojev. Reportažam v nadaljevanju pa ga je deloma narekoval način objave. Vsako posamezno nadaljevanje je moralo biti namreč dovolj samostojno, da je lahko bralec kadarkoli začel spremljati zgodbo. Torej je moral reporter glavna dejstva ponoviti vsakič znova (Boucharenc 2004, 133).

Jezik velike reportaže je bil močno odvisen njene vsebine, ta pa od časopisa, ki jo je objavil. Časopis *L'Echo de Paris* je na primer objavljial resne reportaže, *Voila* se je nagibal k senzacionalnim reporterskim zgodbam, medtem ko sta bila *L'Illustration* in *Le Miroir du monde* znana po prefinjenem stilu pisanja literarnonovinarskih besedil.

⁹² »Na koncu vsakega železniškega tira, na koncu vsake ladijske poti, na koncu vsake letalske linje je skrivnost, ki budi domišljijo, strašna skrivnost, ki jo poskušajo veliki reporterji razkriti«.

Glede na razlike v stilu pisanja so nekatere reportaže označili kot bolj »sophisticirane«, druge pa kot bolj »ljudske«.

Pogosto so krasili jezik velike reportaže **besedne igre, klišeji in reference, ki so se nanašale na popularno kulturo**. »*A coté des folles, les fous nous semblent raisonnables*«⁹³ je zapisal Albert Londres v reportaži o umobolnicah, v reportaži o iskalcih biserov pa: »*Ma route ne s'annonçait pas pavée de perles...*«⁹⁴ (v Boucharenc 2004, 147). Londres je v svojih reportažah ustvaril vedro in domače vzdušje: »*Tenez, nous allons vivre ensemble cette journée*«⁹⁵ (prav tam). Včasih se je zgodilo, da je avtor nagovarjal določeno skupino bralcev, kot na primer Béraud v reportaži o Rusiji: »*Ouvrier de France, je m'adresse à toi. Je m'adresse à vous ouvriers d'Europe*«⁹⁶.

Prvo stopnjo pisanja reportaže so predstavljali reporterjevi zapiski s kraja dogajanja. Reporterji so z velikim veseljem v reportažah omenjali, kako so ti zapiski nastajali. Reportaže so najpogosteje pisali po vrnitvi domov, zato so pri pisanju uporabljali pretekli čas. Redke so bile napisane v sedanjiku: »*Au moment même où j'écris, je les vois ... se promener, vêtus de blanc, le panama sur la tête, sur la place de la Cathédrale*«⁹⁷ (Simenon v Boucharenc 2004, 150).

Redki veliki reporterji so trdili, da si na poti ne delajo nobenih zapiskov. Tako je Cendrars je menil, da bi si z zapisovanjem zapolnil duha s podrobnostmi in da raje ohrani v spominu pomembnejše vtise s poti. Dorgelès si je zapiske sicer delal, ampak jih pri pisanju večinoma ni uporabljal.

Velika reportaža je bila torej največkrat sekundarni tekst, ki je nastal *à posteriori* iz prvotnih zapiskov s kraja dogajanja. Kljub temu je dajala vtis, da gre za postopno odkrivanje realnosti in da so članki napisani v toku dogajanja ter skoraj istočasno objavljeni. Nekaj redkih velikih reportaž je bilo res napisanih in objavljenih v toku samega dogajanja, saj je bilo to dogajanje preveč nepredvidljivo in aktualno, da bi jih lahko objavili kasneje (Boucharenc 2004, 150).

Včasih so reporterji uporabili sedanjik, da so reportažo umesti v trenutek pisanja, prihodnjik pa jim je služil za napoved nadaljevanja. Dnevno objavljane nadaljevanje reportaže je dajalo vtis, da jih avtor piše istočasno, kot se dogajanje v resnici odvija. Tak način objavljanja je med obema svetovnima vojnoma zelo pogost (prav tam).

⁹³ »V primerjavi z norimi ženskami se nam zazdijo nori moški čisto normalni«.

⁹⁴ »Zdelo se je, da moja pot ne bo posuta z biseri«.

⁹⁵ »Poglejte, skupaj bomo preživeli ta dan«.

⁹⁶ »Francoski delavec, tebe nagovarjam. Na vas se obračam, delavci Evrope«.

⁹⁷ »V tem trenutku, ko tole pišem ... vidim, kako se sprehajata, oblečena v belo in s panamskimi slamniki na glavi, na trgu Katedrale«.

S stilističnega vidika velike reportaže lahko umestimo v dva različna koncepta. Nekateri velike reportaže so zelo podobne reporterjevimi zapiski s poti. S tem, ko je reporter objavil skoraj nespremenjene zapiske, je dajal vtis, da poročanje poteka simultano z dogajanjem in da je ažurno. Tako pisanje Myriam Boucharenc poimenuje pisanje »v živo«, koncept, na katerem temelji, pa poimenuje **estetika malomarnosti** (Boucharenc 2004, 124). Na drugi strani so nekateri reporterji popolnoma predelali zapiske pred objavo reportaže. Koncept, na katerem temeljijo ti teksti, Boucharenceva poimenuje **estetika kompozicije**.

Reporterja brata Tharaud sta včasih priporočala za pisanje reportaže direkten, konkreten, hiter in domač stil pisanja, ki nikakor ne sme dajati vtisa, da je avtor pisal tekst v miru svoje delovne sobe; včasih pa sta opisovala reportažo kot klasično umetnost, ki temelji na logičnem povezovanju, na redu in harmoniji (Boucharenc 2004, 151).

Pisanje »v živo« pa je včasih doseglo ravno nasprotni učinek od zelenega. Takim reportažam je včasih manjka živahnost, neobdelani zapiski s poti so bili lahko za bralca dolgočasni. Pripoved se je pogosto zdela veliko bolj avtentična, če je šla skozi filter spomina in ponovne kompozicije. Ne glede na uporabljeno metodo pa je bilo najpomembnejše, da je bralec dobil vtis, da bere o nečem resničnem, kar mu je bilo sporočeno direktno s kraja dogajanja. Skratka, velika reportaža je morala vsebovati literarne elemente, obenem pa dajati vtis, da z literaturo nima veliko skupnega (Boucharenc 2004, 153).

8.3 Proces nastajanja reportaže kot ustaljen proces

Žanri reportažne vrste poustvarjajo realnost nekega dogodka ali situacije in so pogosto strukturirani v obliki zgodbe, ki jo avtor pripoveduje bralcu. Tako imajo v sebi vedno **kanček dramaturgije in ustrezen scenarij**, ki predstavlja avtorjevo doživljanje dogodka (Agnès 2002, 246).

Poleg tega, da reportaža prinaša informacije o nekem dogajanju ali stanju, torej prinaša še opis avtorjevega doživljanja tega dogajanja ali stanja. To doživljanje je del širšega početja – raziskave gradiva, ogleda terena, intervjujev s pričami... S tem se izraz »reportaža« bolj uveljavlja za **celoten proces nastajanja besedila**, kot pa za samo besedilo. Dominique Maingueneau, avtor številnih del, ki obravnavajo analizo

diskurza, ta proces poimenuje »*scénographie de la reportage*« (1993, 121-127), mi pa ga bomo poimenovali z izrazom »**reportažni proces**«.

Glede na to, da Francija nima uveljavljene teorije novinarske reportažne vrste in da o veliki reportaži novinarski priročniki sploh redko govorijo, Myriam Boucharenc poskuša določiti njene osnovne značilnosti na podlagi tega procesa (Boucharenc 2004, 121).

Od procesa nastajanja reportaže je odvisna legitimnost reportaže, saj ravno s svojo prisotnostjo na kraju dogajanja avtor jamči za resničnost opisanega. S poudarjanjem tega procesa se reportaža poskuša tudi ločiti od literarnih besedil, s katerimi bi jo lahko zamenjali (Maingeneau 1993, 121). V naslednjih poglavjih bomo pregledali glavne elemente tega procesa, njegov začetek in konec, uporabljene tehnike in sodelujoče v procesu.

8.3.1 Začetek podviga in razkrivanje skrivnosti

Prvo poglavje velike reportaže je bilo ponavadi posvečeno vsem oviram, s katerimi se je moral reporter spopasti, preden je lahko predstavil dogajanje, situacijo. To so bile formalnosti, kot na primer potovalne vize in potni listi, cepljenja, različni predsodki okolice, nesposobnost potovalnih agencij...

V naslednjih poglavjih je reporter predstavil stereotipe in splošno razširjena mnenja o situaciji in jih soočil s svojimi opažanji. Tako je soočil stereotipe s tem, kar je sam videl kot realno stanje oziroma je soočil zunanji videz in bistvo. Realnosti namreč pogosto ne moremo takoj definirati. »*Ce qui se passe à notre porte, et que chacun croit voir, peut cacher bien des choses*«⁹⁸ (Béraud v Boucharenc 2004, 129).

Kessel je v reportaži o Hollywoodu opisal svoj prehod od svojega prvega vtisa o mestu do realnega stanja, ki ga je odkrival v toku preiskave: »*Trompeuse douceur, apparences de calme: il faut quelque temps pour pénétrer Hollywood, mais quand on a conquis sa clé, tout s'éclaire de la lumière la plus limpide*«⁹⁹ (v Boucharenc 2004, 128).

Simenon je v reportaži »*L'Afrique qu'on dit mystérieuse*« (Afrika, ki ji pravimo skrivnostna) razkrival predsodke o Afriki, obenem pa je že gradil nove stereotipe:

⁹⁸ »Kar se dogaja pred našimi vrati in kar naj bi videl prav vsak, lahko skriva veliko stvari«.

⁹⁹ »Lažna milina, mirno vzdušje: potrebno je nekaj časa, da prodremo v Hollywood, ko pa odkrijemo ključ njegovih vrat, vse razsvetli najbolj jasna svetloba«.

»L'Afrique mystérieuse? Peut-être! Mais pas du tout à la façon des romans d'aventures. Mystérieuse parce qu'elle est comme le dernier témoin d'un autre monde que nous avons oublié«¹⁰⁰ (v Boucharenc 2004, 130).

Vsakič znova je moral reporter ovrednotiti svoja odkritja in jih zoperstaviti starim prepričanjem, ki so jih ta odkritja spodbijala. Kessel je v reportaži o Hollywoodu povedal: »*Toutes mes vues étaient fausses et puériles. La ville que j'imaginai avant d'y aborder avait existé peut-être... Mais, en ce printemps de 1936, il n'en restait pas la moindre trace*«¹⁰¹ (v Boucharenc 132).

Reporter je soočal stare teze z novimi s pomočjo znanstvenega modela dokazovanja, tako da je poskušal potrditi hipoteze, ali pa na retoričen način, tako da je poudarjal kontrast med naučenim in videnim. Ta proces spominja na dialoško strukturo, ki je sicer običajna za polemične tekste. Reporterji so pogosto poudarjali svojo objektivnost in svet predstavljali kot utopično transparenten. Prav pod krinko te transparentnosti pa so uveljavljali svoj pogled na realnost (Boucharenc 2004, 130).

Veliki reporterji so dajali prednost neverjetnemu, a resničnemu, pred verjetnim in neresničnim. Kessel je razlagal, zakaj čuti potrebo, da v uvodu reportaže poudari avtentičnost zapisanega: » ... *comment pourrais-je faire autrement, lorsque moi-même, au souvenir des lieux que j'ai traversés, des hommes que j'ai côtoyés, des lois qui les régissent, je doute de mes sens et de ma raison?*«¹⁰² (v Boucharenc, 132).

8.3.2 Akterji reportaže

Struktura reportaže je pogosto temeljila na kronološki strukturi reporterjevega odkrivanja situacije ali dogodka, o katerem je pisal. Reporter je iskal »resnico« in pri tem so mu pomagali znanci, vodiči, prevajalci, fotografi, sopotniki na potovanjih in gostitelji v tujih deželah.

Kar najboljše je poskušal izkoristiti svoja poznanstva za to, da je pridobil čim več informacij. Kessel je uspel videti »podzemlje« Hollywooda le s pomočjo znancev. Mac Orlan je v eni izmed reportaž zapisal, da je v Berlinu po čistem naključju srečal

¹⁰⁰ »Skrivnostna Afrika? Že mogoče. Vendar sigurno ni skrivnostna na tak način kot jo prikazujejo pustolovski romani. Skrivnostna je zato, ker je kot priča nekega drugega sveta, na katerega smo že pozabili«.

¹⁰¹ »Vse moje predstave so bile zgrešene in naivne. Mesto, ki sem si ga predstavljal, preden sem prišel tja, je mogoče kdaj obstajalo... Ampak v tej pomladi leta 1936 od njega ni ostalo najmanjše sledi«.

¹⁰² »Le kako bi se lahko izognil temu, če še jaz sam ob spominu na kraje, ki sem jih prečkal, na ljudi s katerimi sem bil v stiku, na zakone, ki so jih vodili, dvomim v svoje čute in razum«.

prijatelja; v resnici je ves čas računal na to srečanje. Predstavljanje predvidenih dogodkov, kot da so čista naključja, je še ena izmed pogostih potez velike reportaže (Boucharenc 2004, 137). Menimo, da ta besedila že mejijo na leposlovje (*angl. fiction*), saj nekateri njihovi deli ne spadajo več v stvarnost, ampak so umišljeni.

Vse prepreke, ki so jih reporterji srečali pri izvajanju svojih preiskav, so dodatno prispevale k dinamiki reportaže. Največkrat so naleteli na težave, ko so raziskovali področje socialne pravičnosti in reda. Eden izmed znanih velikih reporterjev, Francis Carco, se je moral pretvarjati, da je odvetnik, da je lahko napisal reportažo o ženskih zaporih; v vlogi novinarja nikoli ne bi videl realne situacije v zaporu. Še več preprek so srečevali reporterji v tujini. Albert Londres je med intervjujem z Ibnom Seoudom, ki je vladal arabskemu svetu, dobil isti odgovor na vsako vprašanje: »*Sa Majesté a dit que vous les trouviez dans le Coran*«¹⁰³.

8.3.3 Tehnike preiskovanja

Velikega reporterja je ločil od navadnega popotnika specifičen način opazovanja okolice. Njegov pogled je bil selektiven in je včasih tudi zanemaril okolico, da se je bolje osredotočil na predmet preiskave. Popotnik pa se prepušča vsem detajlom na poti. »*Musardons dans Moscou, c'est le bon moyen de faire connaissance avec une ville*«¹⁰⁴ svetuje Béraud v svoji reportaži *Ce que j'ai vu à Moscou* (v Boucharenc 2004, 138). Veliki reporter je bil pravo nasprotje turista, saj je bil njegov pogled »gol« (*regard nu*) – osvobojen vseh ideoloških ali estetskih predsodkov.

V trenutku, ko si je reporter ustvarjal prvi vtis o neki situaciji, deželi ali instituciji, se je njegova predstava o tej situaciji soočila z resničnostjo. Ta prvi vtis je bil le poenostavljena vizija tega, kar je preiskava kasneje še razkrila. Dorgelès je opisal ta prvi pogled, ki je predstave o stvareh nadomestil s stvarmi samimi: »*On absorbe tout, d'un seul regard. C'est comme instantané qu'on prend d'un déclic, et qui vient brusquement s'appliquer sur cette photo ... que nous possédons tous dans notre esprit. Un seul coup d'œil et c'est fini*«¹⁰⁵ (v Boucharenc 2004, 140).

Prvemu vtisu so se pridružili novi in v nekem trenutku jih je bilo dovolj, da so reporterju prikazali resničnost. Albert Londres je sredi reportaže o zaporih vzkliknil:

¹⁰³ »Njihovo veličanstvo pravi, da boste odgovor našli v Koranu«.

¹⁰⁴ »Pohajkujmo po Moskvi, to je dober način, da spoznaš mesto«.

¹⁰⁵ »V enem samem pogledu absorbiramo vse. Kot bi se v trenutku zgodil preklon, ki se nanaša na tisto sliko... , ki je v naših predstavah. En sam pogled in konec je«.

»*Et pour la première fois je vois la baigne*«¹⁰⁶ (prav tam). Prehod iz zunanjšega fokusa na notranjšega predstavlja prehod iz videnega na razumljeno, iz zunanjšega videza k resničnosti. »*Allons regarder. Interrogeons la vie. Il sera toujours temps de généraliser, de bâtir des raisonnements, de tirer des conclusions*«¹⁰⁷ pravi Béraud v reportaži »*Ce que j'ai vu à Rome*« (Kar sem videl v Rimu) (prav tam).

Srečanje z realnostjo pa ni bilo enostransko. Ko je reporter gledal okrog sebe, je bil tudi sam opažen. Albert Londres je opisal srečanje z zapornikom: »*Je le regardai avec effarement, il me regarda avec commisération et lui se demanda d'où je sortais*«¹⁰⁸ (v Boucharenc 2004, 141). Ko si je reporter ustvaril sliko situacije ali kraja, ki ga je preiskoval, je opazoval tudi, kako »domačini« vidijo njega. Reportaža je pokazala na relativnost resnice in presoje, ko je soočila ta dva pogleda oziroma zorna kota.

Tematika pogleda je včasih tudi simbolična. Londres je začel pripoved tako, da je odprl oči in zagledal zapor, končal pa jo je z opisom zapornikov, ki so počasi drug za drugim zapirali oči in umirali. Veliko zapornikov je bilo slepih in tudi to ima simboličen pomen. Kajti videti tistega, ki sam ne vidi, pomeni videti toliko bolj intenzivno (Boucharenc 2004, 142).

Če je gledanje ena metoda preiskovanja velikih reporterjev, je poslušanje prav tako pomembno. Dober reporter je v reportažo vedno vključil izjave drugih ljudi, ki se jih je reportaža dotikala.

Reporterjeva kredibilnost je temeljila na tem, da je ves čas soočal nasprotna mnenja in nasprotujoča si pričevanja. Reportaža Alberta Londresa »*Au baigne*« sploh ni govorila o konkretnem dogajanju v zaporu. Vsebovala je le osebnostna, človeška pričevanja, katerih seštevek je povedal vse tudi o sistemu kot celoti. V reportažo je Londres vključil korespondenco zapornikov, dele uradne dokumentacije, celo napise iz tetovaž zapornikov. Vse to je dajalo vtis, da je reporter pustil, da so dejstva govorila sama zase.

Nekateri avtorji dokumentov niso vključevali v reportaže, ampak so jih reportažam dodali kot prilogo. Béraud je poudarjal tudi pomembnost števil: »*Je n'aime pas des statistiques, les lecteurs de cette enquête me l'accorderont. Mais le*

¹⁰⁶ »In prvič sem zares videl zapor«.

¹⁰⁷ »Pojdimo gledat. Preiskujmo življenje. Kasneje bo čas za posploševanje, za urejanje dokazov, za sklepanje«.

¹⁰⁸ »Jaz sem ga gledal z osuplostjo, on me je gledal s pomilovanjem in se spraševal, od kod sem se vzeml«.

nombre a, parfois, une éloquence terrible. De ce qu'il se trouve, en pays de dictature prolétarienne, un militant pour dix travailleurs, c'est un de ces faits en pur granit contre lesquels s'épuise vainement le flot des explications»¹⁰⁹ (v Boucharenc 2004, 143).

Končni cilj vseh teh sredstev pa je bil vključiti različne zorne kote in poglede v reportažo ter tako dajati vtis objektivnosti.

8.3.4 Na koncu potovanja

Konec reportaže je bil prav tako pomenljiv kot je njen začetek. Reporter je ponavadi povedal, da je njegova naloga končana in da je odgovoril na vprašanja, ki si jih je zastavil ob začetku preiskave. Kessel je zatrdil v eni izmed reportaž: *»Je me crois en mesure d'affirmer que, malgré ces lacunes, j'ai pénétré les principaux secrets et les ressorts profonds de l'Unterwelt«¹¹⁰ (v Boucharenc 2004, 144).*

Kljub uspehu preiskave pa je moral reporter pustiti v bralcu željo po nadaljevanju. Tako je Andrée Violis ob odhodu iz Rusije povedala: *»En la quittant je n'ai qu'un regret: ne pas l'avoir mieux pénétrée, un espoir: y revenir...«¹¹¹ (Violis v Boucharenc 2004, 144).*

Reportaže so se največkrat končale na dva načina: prvi je bil narativen in je odgovarjal tradicionalnim pravilom gradnje romana, drugi je bil argumentativen in je pregledoval dejstva, ki so bila izpostavljena v reportaži. Po tem, ko je reporter celo reportažo posvetil objektivnosti, si je lahko na koncu dovoli malo subjektivnosti. *»Notre devoir n'est pas de nous débarrasser du fou mais de débarrasser le fou de sa folie«¹¹² pravi Londres na koncu reportaže.*

¹⁰⁹ »Ne maram statistike, bralci te preiskave mi bodo verjeli. Ampak številke so včasih grozno zgovorne. Dejstvo, da je v deželi z diktaturo proletariata en vojak na deset delavcev, je trdno kot granit in se ne more kosati z množico razlag«.

¹¹⁰ »Menim, da lahko potrdim, da sem kljub nekaterim pomanjkljivostim prodril do glavnih skrivnosti in najglobljih vzmeti Unterwelta«.

¹¹¹ »Ko jo zapuščam, obžalujem eno samo stvar: da je nisem bolje spoznala in eno samo željo: vrniti se«.

¹¹² »Naša naloga ni, da se znebimo norcev, naša naloga je pomagati norcem, da se znebijo svoje norosti«.

9 Poskus teorije francoske velike reportaže

Beseda »reportage« izvira iz angleškega glagola »to report«. Prvič jo je v francoščini uporabil Stendhal leta 1829 v poševnem tisku, torej kot izposojenko. Slovar Larousse še leta 1875 uradno ni potrdil te besede in s tem je poudaril slabo mnenje o reportaži, ki je prevladovalo v tistem času. Omenil pa je reporterje: »*Le reporter est en général mal vu du public sérieux qui regrette de voir la nouvelle prendre une importance exagérée et chasser du journal l'article sérieux, historique ou critique*«¹¹³ (v Ferenczi 1996, 31).

Francoska akademija je šele leta 1934 potrdila besedo »reportage« in ji pripisala pomen: »dejanje zbiranja informacij« in »članek, kjer so informacije predstavljene« (prav tam).

9.1 Sodobna francoska reportaža

Da bi lahko predstavili specifičnost francoske velike reportaže, se moramo najprej ustaviti pri sodobni francoski reportaži. Sodobna izdaja slovarja Larousse (1985) pri besedi »reportage« podaja razlago: »*Ensemble des informations écrits, photographies ou filmées, recueillies par un journaliste sur le lieu même de l'événement*«. »Reportage« torej pomeni skupek zapisanih, fotografiranih ali posnetih informacij, ki jih je novinar zbral na samem kraju dogajanja.

Sodobni slovar francoskega jezika *Le Petit Robert* pa reportažo definira kot: »*article ou ensemble d'articles dans lequel un journaliste relate de manière vivante ce qu'il a vu ou entendu*«¹¹⁴ (v Agnès 2002, 244). Ta definicija povzame osnovne značilnosti reportaže: to je novinarski prispevek, ki prikaže realnost na pristen način, tako da lahko bralec to realnost podoživi.

V nasprotju z drugimi teoretiki francoske reportaže, kot sta Myriam Boucharenc in Marc Martin, sodoben francoski novinarski priročnik »*Manuel de journalisme*« (Agnès 2002, 243) trdi, da velika in mala reportaža ne obstajata, ampak obstaja en sam novinarski žanr, ki ima značilnosti novinarskega pisanja in svoja pravila, kot jih imajo vsi ostali novinarski žanri.

¹¹³ »Resni bralci imajo o reporterjih slabo mnenje, saj menijo, da novicam dajejo preveliko težo in da iz časopisov preganjajo resne zgodovinske prispevke in kritiko«.

¹¹⁴ »prispevek ali zbirka prispevkov, v katerih novinar na živ način posreduje, kar je videl in slišal«

Yves Agnès (2002) opredeljuje reportažo kot žanr oziroma tip časopisnega prispevka. Obenem poudarja, da ima nastajanje reportaže veliko skupnega z nastajanjem portreta in preiskovalno-novinarskih besedil. *»Le journalisme c'est la vie et donc les gens qui vivent la réalité comme acteurs, participants, spectateurs, témoins... Ce qu'ils savent, pensent, voient est encore plus important que l'événement ou la situation auxquels ils se sont mêlés«*¹¹⁵ (Agnès 2002, 244).

Agnès meni, da velika oddaljenost in pomembnost dogodka nista nujni sestavini za dobro reportažo. *»La matière à un bon reportage est souvent au coin de la rue, sous nos yeux, hors de toute l'exotisme à faire rêver. Il [le reportage] donne à l'écriture de presse sa plus belle fonction: décrire la vie sous toutes ses formes, sous toutes les latitudes, dans toutes les circonstances«*¹¹⁶ (prav tam).

Reportaža v zanimivi obliki podaja iste informacije kot poročilo. Obenem pa dogajanje predstavi na tak način, da se bralec čuti udeleženega v dogajanju, kot pri branju romana ali gledanju televizije. Tak pristop omogoča tudi boljše razumevanje zapletenih in včasih dolgočasnih tem. Reportaže so napisane z več iskrenosti kot poročila, ki največkrat poudarijo le en pogled na dogajanje. *»Le reportage ne remplace pas le papier d'analyse mais il a cette supériorité de rendre tangible, sensible, plus proche du lecteur«*¹¹⁷ (Agnès 2002, 245).

Glede na uporabljene stilistične figure Agnès (2002) deli sodobne francoske reportaže na štiri kategorije:

- 1) Reportaža je zgrajena kot **pripoved**: Novinar pripoveduje zgodbo, kot jo pripoveduje gledališko delo ali roman. Prikaže okolico, nastopajoče osebe, njihova dejanja in medsebojne odnose in končno bralca pripelje do razpleta zgodbe.
- 2) Reportaža je zgrajena kot **zaporedje slik**: Zaporedje prizorov, ki vsak po svoje razkrivajo aspekt realnosti, povezuje pa jih skupna tema, ki je rdeča nit reportaže.
- 3) Reportaža situacijo opisuje z **analogijo**: Reportažo z nogometne tekme lahko pripovedujemo kot šahovski spopad, vaški spor lahko predstavimo kot kavbojko...

¹¹⁵ »Novinarstvo je življenje in so ljudje, ki živijo realnost kot igralci, udeleženci, gledalci, priče... To, kar vedo, kar mislijo in vidijo je še veliko bolj pomembno kot dogodek ali situacija v kateri so se znašli«.

¹¹⁶ »Snov za dobro reportažo pogosto najdemo na uličnem vogalu, pred našimi očmi, stran od vsega eksotičnega, kar bi nas lahko popeljalo v sanjski svet. Reportaža predstavlja najlepšo funkcijo časopisnega pisanja: opisati življenje v vseh njegovih oblikah, v vseh njegovih razsežnostih, v vseh okoliščinah...«

¹¹⁷ »Reportaža ne more nadomestiti analiz, ima pa to prednost, da lahko stvari tako približa bralcu, da se jih ta skoraj lahko dotakne, jih začuti«.

4) Reportaža je zgrajena okoli **ključne osebnosti**: Rdeča nit reportaže je lahko oseba, ki je ključna za nek dogodek ali posebej idejo, ki jo hoče novinar predstaviti. To je lahko denimo učenec šole, ki jo hočemo predstaviti. Včasih lahko uporabimo tudi fiktivno osebo, ki pripoveduje zgodbo.

Stil reportaže je živahen, saj odseva doživeto resničnost, stavki pa kratki in enostavni. Abstraktni koncepti v reportažah niso pogosti. Namesto njih so pogostejši kratki citati, dialogi, kratki opisi, primerjave, pridevniki, ki obarvajo tekst, ne da bi ga otežili. Pojavljajo se tudi citati v narečjih. Pogoste so menjave kratkih in daljših stavkov, opisov in citatov, direktnega in indirektnega govora. Dobra reportaža ne vsebuje vulgarizmov in zasmehovanja. Najučinkovitejši slovnični čas v reportaži je sedanjik, saj bralca potegne v dogajanje. Osnova vsake reportaže pa je novinarjevo prisostvovanje dogodku, o katerem piše (Agnès 2000, 255).

9.2 Poskus tipologije sodobne francoske reportaže

Agnès (2002, 248) meni, da reportažo lahko napišemo skoraj ob kateremkoli dogodku ali katerikoli situaciji. Način pisanja reportaže je prav tako skoraj popolnoma poljuben. Zato je težko postavljati kakršnokoli tipologijo tega novinarskega žanra. Kljub vsemu razdeli reportaže na štiri skupine:

PRVA SKUPINA so reportaže, ki izhajajo iz aktualnega dogajanja:

Vsi dogodki, ki jim lahko prisostvujemo, so možne teme reportaže. Lahko so predvidljivi (športni dogodki, napovedane demonstracije...) ali nepredvidljivi (železniška nesreča, izlitje nafte iz tankerja, nepričakovana stavka...). Če dogajanje traja dalj časa (oboroženi spopadi, predvolilna kampanja...), lahko o njem napišemo zaporedje reportaž, s katerimi sledimo spremembam dogajanja.

DRUGA SKUPINA reportaž predstavlja širše dogajanje s pomočjo manjšega dogodka:

Nekateri dogodki niso dovolj pomembni, da bi predstavljali časopisno novico. Lahko pa jih uporabimo, da bralcem predstavimo neko dalj časa trajajoče stanje. Demonstracije organizacije, ki se bori za pravico ljudi do dostojnega prebivališča, lahko uporabimo za predstavitev splošne problematike družin brez primerne prebivališča.

TRETJA SKUPINA reportaž vključuje večno aktualne teme:

Te reportaže se začnejo z vprašanjem, ki si ga zastavi novinarska ekipa ali z željo novinarja, da bi predstavil nek vidik življenja družbe. Končajo se s predstavitvijo neke večno aktualne teme. Začetek olimpijskih iger v Avstraliji je lahko povod za serijo reportaž o življenju v Avstraliji.

ČETRТА SKUPINA reportaž temelji na predstavitvi določenega kraja:

Tako kot dokumentarni film lahko tudi časopisna reportaža predstavlja kraje, potovanja. Pri tem vedno vključuje ljudi, ki tam živijo. Časopis *Le Monde* je na primer objavil serijo reportaž o velikih svetovnih rekah.

9.3 Poskus tipologije velike reportaže

Smiselno tipologijo velike reportaže je težko postaviti zaradi raznovrstnosti prispevkov, ki so jih poimenovali s tem imenom. Pri pisanju velike reportaže so si pisci vzeli skoraj popolno svobodo kompozicije. Poleg tega pa se je pridevnik »velika« nanašal obenem na predmet reportaže, na metodo preiskave, način pisanja in na način objavljanja (Boucharenc 2004, 63).

Zaradi različnih lastnosti, ki so jih pripisovali veliki reportaži v času njenega razcveta, je njena definicija še bolj problematična. Včasih je časopis oglaševal prihajajočo reportažo kot subjektivno pričanje reporterja, včasih so poudarjali dokumentarno objektivnost reportaže. K zmedi so prispevali tudi naslovi časopisnih rubrik, kjer so bile reportaže objavljene. To so bili: »zadnje novice«, »resnične zgodbe«, »avantura«, »neobjavljeno« in podobno (Boucharenc 2004, 78).

Kot sopomenko velike reportaže (*»grand reportage«*) so v francoščini pogosto napačno uporabljali izraz *»enquête«* (preiskava). Ta izraz se je večkrat pojavljal v resnejših časopisih, z njim pa so želeli poudariti, da je bila predpriprava na pisanje reportaže resna in dolgotrajna (Folliet 1961, 110). Včasih so izraz *»enquête«* uporabljali tudi za soočenja, v katerih je bilo udeleženih več strokovnjakov.

La littearture art-deco Michela Collomba (1987) je eno redkih del, ki veliko reportažo obravnava kot uveljavljen žanr in jo tudi poskuša definirati na podlagi **treh notranjih značilnosti**:

1. ZNAČILNOST:

V veliki reportaži opisane osebe, objekti in dogodki so resnični. Avtorjeva želja po dokazovanju resničnosti navedenih dejstev ima velik vpliv na besedilo. V reportaži najdemo veliko opisov, avtorji pogosto uporabljajo specifično besedišče za določeno področje, tuje besede, tehnične izraze. Po Jakobsonu (1963) je torej primarna funkcija, ki opravičuje obstoj reportaže, **referenčna funkcija**.

2. ZNAČILNOST:

Sam avtor se v besedilu pojavlja kot legitimna priča, ki zagotavlja avtentičnost opisanega. Ta avtorjeva vloga je namenoma poudarjena, kar ustvari vtis, da je avtor nekakšen heroj, ki se je s težavo prebil do težko dostopnih informacij, kot to počnejo junaki pustolovskih romanov. Vsi avtorjevi komentarji, s katerimi želi potrditi, da so informacije avtentične in da je dogodka videl s svojimi lastnimi očmi, po Jakobsonu (1963) predstavljajo **konotivno funkcijo** besedila. Tudi bralec je v veliki reportaži ves čas prisoten kot prejemnik avtorjevih zadržanj o avtentičnosti dejstev.

3. ZNAČILNOST:

Med reporterjem in bralci je vzpostavljen nekakšen impliciten dogovor. Reporter se namreč obrača k znanju in prepričanjih bralcev, s čimer potrjuje avtentičnost svoje pripovedi. Imaginarni diskurz med reporterjem in bralcem služi tudi v komercialne namene. Bralca mora reporter namreč zabavati, saj je reportaža namenjena objavi v časopisu, ta pa se mora prilagajati tržni logiki. Posledica tega komercialnega cilja reportaže pa je specifična retorika, ki jo je Paul Valery poimenoval »retorika šoka«. Myriam Boucharenc (2004, 73) poudarja, da reportaža ne more obstajati brez tega diskurza med reporterjem in bralci. Reporter je vendarle novinar in novinarjev cilj je na določen način delovati na bralce.

Posledica dvojne narave reportaže, ki informira in zabava bralce, je močna »poetizacija« pripovedi. Reporter se redko zadovolji s hladnim podajanjem dejstev. Da bi reportažo naredil čim bolj živo, se zateka k raznim retoričnim sredstvom: slikam, elipsam, psevdo-dialogom... (Collomb 1987, 215). Po Jakobsonu torej lahko reportaži pripišemo še tretjo funkcijo, to je **poetična funkcija**.

Tem trem notranjim kriterijem Myriam Boucharenc (2004, 74) pridruži še dve **zunanjji značilnosti**, ki kažeta na odvisnost teksta od načina objavljanja tega teksta.

4. ZNAČILNOST:

Tisto, kar loči reportažo od sorodnih literarnih žanrov je naročilo časopisa. Reporter gre na pot z določeno nalogo, pri pisatelju pa je potovanje bolj ali manj samo sebi namen in napiše knjigo kasneje kot stranski produkt potovanja oziroma je potovanje le del priprav na pisanje knjige. Čeprav se končni deli na prvi pogled zdita zelo podobni, je pisateljev izdelek daleč od novinarskega. Pisatelja ne vežejo časovne omejitve, časopisni format, usmeritev časopisa in zahteve bralcev.

Velja pa tudi recipročno: samo naročilo časopisa novinarju, da naj napiše reportažo, še ne zagotavlja avtentičnosti reportaže. V tridesetih letih dvajsetega stoletja izide veliko del, ki posnemajo reportaže, pa v strogem pomenu besede niso reportaže. Za mnoge velike reportaže se je že vnaprej vedelo, da bodo na koncu izšle tudi v knjižni obliki, pa vendar zaradi pobude časopisa, ki jim je omogočila nastanek, ostajajo trdno med novinarskimi in ne literarnimi žanri.

5. ZNAČILNOST:

Zadnja značilnost, ki loči reportažo od literature, je »pisanje v živo«. Reporter praviloma reportažo piše med samim dogajanjem in jo skorajda istočasno že pošilja časopisu v objavo. *»Avant tout, on doit s'entendre sur la signification du mot reportage. Sa vogue l'a entraîné dans bien des domaines où il n'a rien à faire ... alors qu'il faudrait presque revenir à l'origine américaine du mot qui suppose, au service d'une actualité vorace, la mise en branle de télégraphe...«*¹¹⁸ (Blanchard v Boucharenc 2004, 76).

10 Analiza primerov

V empiričnem delu diplomskega dela bomo analizirali pet besedil, ki so v času prve objave veljala za velike reportaže in ki jih tudi Myriam Boucharenc umešča med velike reportaže. Vseh pet besedil je bilo po prvi objavi v časopisu izdanih tudi v knjižni obliki. Omeniti velja, da smo v knjigarnah našli ponatise zbirk velikih reportaž Josepha Kessla in Alberta Londresca, ostale velike reportaže pa je večinoma moč najti le v frankofonih knjižnicah.

¹¹⁸ »Predvsem je treba razumeti pomen besede reportaža. Njena priljubljenost jo je pripeljala na mnogo področij, kjer nima kaj početi ... medtem, ko bi se bilo treba skoraj vrniti k ameriškemu izvoru besede, ki predpostavlja uporabo telegrafa v službi neke žgoče aktualnosti...«

10.1 Izbor avtorjev in besedil

Poskušali smo zajeti čim širši krog avtorjev:

► Na eni strani je **Albert Londres**, svetovno znan reporter, najvidnejši predstavnik francoske velike reportaže. Poskušal se je tudi na področju literature (poezije), vendar je bil precej neuspešen.

► Na drugi strani je **Jean Cocteau**, predvsem pesnik, pisatelj in režiser, ki pa med drugim napiše tudi serijo reportaž z naslovom *Mon premier voyage, Tour du monde en 80 jours* (Moje prvo popotovanje, Okrog sveta v 80 dneh). To je tudi edino njegovo delo, ki ne sodi v leposlovje, ampak temelji na dejstvih.

► Med obema skrajnostma se nahajajo **Joseph Kessel, Henri Béraud in Blaise Cendrars**, ki so bili zelo uspešni na področju novinarstva in na področju literature. Joseph Kessel, prav tako kot Albert Londres, poseblja veliko reportažo.

Za analizo smo izbrali naslednja besedila:

- **Albert Londres: *Vers la Guyane (Proti Gvajani)***: serija reportaž z naslovom *Au Bagne* (V kaznilnici)
- **Henri Béraud: *L'invitation au voyage (Povabilo na potovanje)***: serija reportaž z naslovom *Ce que j'ai vu à Rome* (Vse, kar sem videl v Rimu)
- **Joseph Kessel: *La ville enchantée (Začarano mesto)***: serija reportaž z naslovom *Hollywood, ville mirage* (Hollywood, mesto prividov)
- **Blaise Cendrars: *Champs-Élysées 1935***: serija reportaž z naslovom *Panorama de la pègre* (Življenje sodrge)
- **Jean Cocteau: *Athenes, 31 mars (Atene, 31. marca)***: serija reportaž z naslovom *Mon premier voyage* (Moje prvo popotovanje)

10.2 Kratka predstavitev izbranih avtorjev in reportažnih zbirk

- Albert Londres je začel svojo kariero novinarja pri časopisu *Le Matin* leta 1906. Ker mu tu niso dovolili poročati iz Bližnjega vzhoda, je prestopil k časopisu *Le Petit Journal*, kasneje pa se je pridružil časopisu *Excelsior*. Med prvo svetovno vojno je bil vojni dopisnik in je poročal iz Srbije, Grčije, Turčije in Italije, po vojni pa je pisal o stanju v Sovjetski zvezi v času boljše vizma. Naslikal je portrete Lenina in Trotskija, pisal o delovanju Nehruja in Gandhija v Indiji. Reportaže je delal tudi na Kitajskem in

Japonskem. Leta 1923 je šel poročat v Francosko Gvajano, kamor so francoske oblasti pošiljale zapornike na prisilno delo. Serija reportaž, ki je sledila, je bila tako odmevna, da je posledično privedla do ukinitve teh kaznilnic. Londres je v njih opisal nečloveško ravnanje z zaporniki (glej Mousset, 1972).

- Henriju Béraudu je prijateljstvo z Albertom Londresom pomagalo pri uveljavljanju med reporterji. V začetku kariere je pisal polemične politične članke in kratke zgodbe. Kasneje je poročal za časopise *Le Petit Parisien*, *Le Journal* in *Le Paris-Soir*. Tako kot Londresove reportaže o kaznilnicah, so Béraudove serije reportaž *Ce que j'ai vu à Rome*, *Ce que j'ai vu à Berlin*, *Ce que j'ai vu à Moscou* (Vse, kar sem videl v Rimu, Berlinu, Moskvi) prvi »best-sellerji« med velikimi reportažami. Serija reportaž z naslovom *Ce que j'ai vu à Rome* opisuje stanje v Italiji pod Mussolinijevo vladavino (glej Béraud, 1926).

- Joseph Kessel, svetovni popotnik, je svojo kariero začel kot prostovoljec v letalstvu med prvo svetovno vojno. Po vojni je delal kot reporter pri časopisih *Le Journal des débats*, *Le Figaro* in *Le Paris-Soir*. Pisal je o revoluciji na Irskem, o začetku Izraela, o boljševistični revoluciji v Rusiji. Konec druge svetovne vojne je dočakal ponovno v letalstvu, kjer je pomagal francoskemu odporniškem gibanju. Po vojni je nadaljeval z reporterskim delom, zelo uspešen pa je bil tudi kot romanopisec. V seriji reportaž z naslovom *Hollywood*, mesto prividov opisuje življenje in delo igralcev, režiserjev, scenaristov in producentov kot naporno, skoraj obsesivno gnanje za novimi idejami, za uspehom, slavo in denarjem (glej Kessel, 2006).

- Blaise Cendrars je znan tudi kot »*écrivain de la main gauche*« (pisatelj-levičar), saj je med prvo svetovno vojno izgubil desno roko. Bil je pesnik in romanopisec, z novinarskim delom pa se je začel ukvarjati šele pri štiridesetih. Razlogi so bili predvsem finančni, kljub temu pa je postal eden izmed velikih reporterjev. Pisal je za časopise *Excelsior* in *Paris-soir*. V seriji reportaž z naslovom *Življenje* sodrge je opisal pariško mafijo v letu 1935 (glej Boucharenc, 2006).

- Jean Cocteau je bil predvsem pesnik, dramatik, režiser in slikar. Precej pozno v svoji karieri se je odpravil po poti Julesa Verna z namenom, da obkroži svet v 80 dneh. S potovanja je pošiljal reportaže, ki so bile kasneje objavljene tudi v knjižni

obliki. Sicer se z novinarskim delom ni ukvarjal in tudi večina biografij zbirko reportaž z naslovom *Moje prvo potovanje* pozabi omeniti (glej Arnaud, 2003).

10.3 Kriteriji za analizo besedil

Z analizo bomo preverjali hipotezo, da lahko izbrana besedila umestimo:

- ▶ med besedila **reportažnega žanra** (reportažna novinarska vrsta) ali
- ▶ k besedilom **žanra literarna reportaža** (novinarska vrsta literarno novinarstvo) ali
- ▶ med literarna besedila, natančneje **neleposlovje** (*angl. non-fiction*).

Naše diplomsko delo nima namena preverjati vseh zgodovinskih dejstev, ki so omenjena v izbranih besedilih. Zato se bomo zanesli na razdelitev Myriam Boucharenc, ki na koncu monografije *L'écrivain-reporter au cœur des années trente* uporabljene vire razdeli na različne kategorije. Na podlagi te razdelitve sklepamo, da **nobeno izmed izbranih besedil ni leposlovno besedilo** (*angl. fiction*).

Prav tako se bomo zanesli na vire (Myriam Boucharenc, 2004) pri domnevi, da so bila vsa besedila najprej objavljena v časopisih. Z analizo besedil pa bomo poskušali ugotoviti, ali je njihova dominantna funkcija referencialna ali je enakovredna poetični funkciji.

Vsako izmed petih besedil je del velike reportaže v nadaljevanju. Celotna serija besedil, ki so del ene velike reportaže je po obsegu ponavadi enakovredna krajšemu romanu. Zato se bomo pri analizi forme osredotočili na posamezna besedila. Analiza forme celotne velike reportaže bi namreč preseгла okvire diplomske naloge.

TABELA 10.1: Albert Londres, *Vers la Guyane* (Proti Gvajani)

serija reportaž z naslovom *Au Bagne* (V kaznilnici)

Predmet besedila	Transport pobeglih zapornikov nazaj v kaznilnico.
Aktualno dnevno dogajanje ali izjemni dogodki	Izjemen dogodek.
Nova tema ali že poznana tema, obdelana na nov način	Temo je prvič v reportažni obliki obdelal Londres.

Je vključenih več dogodkov in več ljudi?	Dogodki: spor v pristanišču in pogovor na ladji; prisoten je avtor, zaporniki, pazniki, ostali potniki.
Je predmet aktualen ali celo ažuren?	Aktualen je (v tistem času se v Franciji razpravlja o usodi zaporov na oddaljenih otokih), ažuren pa ne.
Kraj (oddaljenost od Francije)	Pristanišče <i>Port d'Espagne</i> in ladja <i>Biskra</i> , ki je na poti iz pristanišča proti Francoski Gvajani.
Čas dogajanja	Ni omenjen.
Čas in kraj prve objave	Leta 1923 v časopisu <i>Le Petit Parisien</i> .
Konativna funkcija (prisotnost avtorja)	Je prisoten.
Se avtor obrača na bralce, da bi dokazal avtentičnost besedila ali je pripovedovalec brezosebni?	Na bralce se ne obrača.
Se avtor vživlja v situacijo, osebe?	Da. Opiše svoje občutke ob pogledu na zapornike: »Vsi so vzbujali občutek sočutja. Skoraj bi si želel, da bi jim uspelo pobegniti«.
Je avtor prisoten s svojimi mnenji ali so dejstva sama po sebi komentar?	Neposredno ne podaja mnenj; svoje videnje zapornikov pa opiše tako poetično, da je njegovo mnenje očitno.
Prikazuje besedilo privatno, posameznikovo resnico dogodka?	Da. V dialogu z zaporniki izve njihovo zgodbo pobega.
Ali obstajajo implicitni dogovori med avtorjem in bralci?	Da. »Od enajstih zapornikov sta samo dva kazala zunanja znamenja inteligence«.
Je besedilo informativnega značaja in izstopa referencialna funkcija (poudarjena fakticiteta) ali razvedrilnega značaja in izstopa poetična funkcija (je prisotna retorika šoka, retorika neznanega)?	Poudarjena je poetična funkcija, o stanju zapornikov avtor ne govori direktno, kljub temu nas informira posredno, z opisi situacije in preko dialogov z zaporniki.
Je struktura besedila dramatična ,	Da. Najprej avtor predstavi situacijo,

tridelna z ekspozicijo, zapletom, vrhom in razpletom?	zaplet predstavlja nepričakovano vkrcavanje zapornikov, vrh dramatično pripoved zapornika o pobegu, razplet pa končni rezultat pobega, ponovno ujetje.
So prisotne značilnosti pisanja »v živo« (je besedilo podobno zapiskom s kraja poročanja) ali je sestava besedila dovršena , estetsko dodelana?	Sestava besedila je premišljena in dovršena.
Se besedilo bere kot roman?	Da.
Je distanca med naslovnikom in predmetom upovedovanja ukinjena?	Da. Na naslovnika besedilo učinkuje kot dramatična pripoved. Opisi so tako živi, da ima naslovnik občutek, da je sam videl dogajanje.
So prisotni dialogi, monologi?	Monologov ni, dialogi sestavljajo polovico besedila.
So prisotni poetični opisi?	Da. Opisi so zelo doživeti, na primer: »Zaporniki so gledali ladjo z očmi, polnimi tragične nemoči«.
Je jezik hladen in telegrafski ali literaren z umetniško komponento (je subjektiven, odkritosrčen, duhovit, neformalen, ironičen, intimen in zaupen) ?	Jezik je literaren, avtor subjektivno opisuje svoje doživljanje, je odkrit, duhovit in zaupen. Vsebuje žive opise oseb in dogajanja.
So prisotne aktualizacije?	Da. Avtor da pazniku vzdevek: »Zlati gobec.«
So prisotne besedne igre, klišeji in reference, ki se nanašajo na popularno kulturo?	Da. Kliše: »Prodati svobodo enajstih ljudi za trintrideset dolarjev; tega ne vidiš drugje kot v tej ušivi deželi«.
Ima avtor svoj prepoznaven slog pisanja ?	Da. Ima tekoč jezik in naslovnika drži v napetosti. Prisotna je močna empatija.

Menimo, da besedilo Alberta Londresa Proti Gvajani lahko umestimo med literarne reportaže. Avtor namreč opisuje izjemno dogajanje, ki je sestavljeno iz več

manjših dogodkov, vključenih je tudi več ljudi. Te teme do tedaj ni v tej obliki predstavil francoskim bralcem še nihče. Avtor je v besedilu močno prisoten, predstavlja svoj pogled na dogajanje, vendar pa direktno ne podaja svojih mnenj. Njegovo vživljanje v situacijo in ljudi, vključeni dialogi ter poetični opisi dogajanja potrjujejo prisotnost literarne komponente.

TABELA: 10.2: Henri Béraud: *L'invitation au voyage* (Povabilo na potovanje)
serija reportaž z naslovom *Ce que j'ai vu à Rome* (Vse, kar sem videl v Rimu)

Predmet besedila	Avtorjev obisk pri Mussoliniju.
Aktualno dnevno dogajanje ali izjemni dogodki	Izjemen dogodek.
Nova tema ali že poznana tema, obdelana na nov način	Poznana tema, obdelana na nov način.
Je vključenih več dogodkov in več ljudi?	En dogodek (pogovor z Mussolinijem). Prisotna sta avtor in Mussolini.
Je predmet aktualen ali celo ažuren?	Aktualen je, ažuren pa ne.
Kraj (oddaljenost od Francije)	Rim (relativno blizu Francije).
Čas dogajanja	Ni natančno določen, razume se, da med Mussolinijevo vladavino v Italiji.
Čas in kraj prve objave	Leta 1929 v časopisu <i>Le Petit Parisien</i> .
Konativna funkcija (prisotnost avtorja)	Avtor je prisoten.
Se avtor obrača na bralce, da bi dokazal avtentičnost besedila ali je pripovedovalec brezosebni?	Na bralce se avtor direktno ne obrača. Posredno se na njih obrača s svojimi domnevami, da vedo nekatere stvari (implicitni dogovor).
Se avtor vživlja v situacijo, osebe?	Da. Avtor se vživi v sogovornika: »Brez dvoma tako kot jaz misli, da je boljša groba odkritost, kot pa nesporazum, ki se zaradi vpljudnostnih fraz po nepotrebnem podaljšuje«.

Je avtor prisoten s svojimi mnenji ali so dejstva sama po sebi komentar?	Direktnih avtorjevih mnenj ni, je pa močno izraženo njegovo videnje situacije.
Prikazuje besedilo privatno, posameznikovo resnico dogodka?	Ne.
Ali obstajajo implicitni dogovori med avtorjem in bralci?	Da. Avtor zapiše: »Tisti Francozi, ki so v zadnjih letih obiskali Italijo, me bodo razumeli. Vedo namreč, da je zaradi naših pripomb ... italijansko samoljubje hitreje prizadeto kot zaradi pripomb drugih narodov«.
Je besedilo informativnega značaja in izstopa referencialna funkcija (poudarjena fakticiteta) ali razvedrilnega značaja in izstopa poetična funkcija (je prisotna retorika šoka, retorika neznanega)?	Besedilo je predvsem razvedrilnega značaja, podaja pa tudi nekaj informacij o Mussoliniju in o stanju v Italiji.
Je struktura besedila dramatična , tridelna z ekspozicijo, zapletom, vrhom in razpletom?	Da. Ekspozicijo predstavlja opis prostorov, zaplet in vrh sta del pogovora z Mussolinijem, razplet je Mussolinijevo dovoljenje, da avtor napiše reportažo o stanju v Italiji.
So prisotne značilnosti pisanja »v živo« (je besedilo podobno zapiskom s kraja poročanja) ali je sestava besedila dovršena , estetsko dodelana?	Sestava besedila je estetsko dovršena.
Se besedilo bere kot roman?	Da.
Je distanca med naslovnikom in predmetom upovedovanja ukinjena?	Da. Živi opisi in dialogi naslovniku dajejo vtis, da sam prisostvuje pogovoru.

So prisotni dialogi, monologi?	Monologi so prisotni, avtor se vpraša: »Bom lahko ustregel tem temačnim duhovom«. Nekaj dialogov je, večinoma pa avtor posredno opisuje pogovor. Kratek dialog v italijanščini.
So prisotni poetični opisi?	Da. Mussoliniju »se v očeh prižge črn plamen«. Avtor ga opiše kot: »močno in jasno inteligenco, človeka brez prijateljev, molčečnega, ki se ga vsi bojijo, nesvetovljana...«
Je jezik hladen, telegrafski ali literaren z umetniško komponento (je subjektiven, odkritosrčen, duhovit, neformalen, ironičen, intimen in zaupen) ?	Jezik je literaren: subjektiven, odkritosrčen, duhovit, neformalen in zaupen.
So prisotne aktualizacije?	Da. Ko govori o Franciji, uporabi izraz <i>Au Gallo</i> (v Galiji).
So prisotne besedne igre, klišeji in reference, ki se nanašajo na popularno kulturo?	Da. Mussolini je »plebejski vladar«. Avtor omeni italijanske grafite: » <i>Abasso la Francia</i> « (dol s Francijo).
Ima avtor svoj prepoznavni slog pisanja ?	Da. Jezik je tekoč, poln opisov, vendar ne pretežek.

Menimo, da besedilo Henryja Bérauda Povabilo na potovanje sodi med literarne portrete. Celotna serija besedil Vse, kar sem videl v Rimu morda deluje kot reportaža, to samo besedilo pa ne. Osrednja tema je namreč pogovor z znano osebo. Avtor predstavlja med drugim situacijo v Italiji pod Mussolinijevo vladavino, vendar pa je poudarek na sami osebnosti Mussolinija. Avtor ne podaja direktno svojih mnenj, jih pa podaja indirektno, preko opisov situacije v Italiji. Monologi, dialogi, doživeti, poetični opisi, aktualizacije in besedne igre pa dokazujejo prisotnost literarne komponente v besedilu.

TABELA 10.3: Joseph Kessel: *La ville enchantée* (Začarano mesto)serija reportaž z naslovom *Hollywood, ville mirage* (Hollywood, mesto prividov)

Predmet besedila	Hollywood.
Aktualno dnevno dogajanje ali izjemni dogodki	Ni dogajanja, le opisi!
Nova tema ali že poznana tema, obdelana na nov način	Stara tema, obdelana na nov način.
Je vključenih več dogodkov in več ljudi?	Nobenega dogodka niti človeka ni vključenega, le opisi mesta.
Je predmet aktualen ali celo ažuren?	Predmet ni niti aktualen niti ažuren.
Kraj (oddaljenost od Francije)	Hollywood, ZDA.
Čas dogajanja	Petindvajset let po začetku obstoja Hollywooda.
Čas in kraj prve objave	Leto 1937.
Konativna funkcija (prisotnost avtorja)	Avtor je prisoten samo v enem odstavku.
Se avtor obrača na bralce, da bi dokazal avtentičnost besedila ali je pripovedovalec brezosebni?	Avtor se ne obrača na bralce.
Se avtor vživlja v situacijo, osebe?	Ne. Avtor le poetično opisuje mesto in svoje vtise o njem.
Je avtor prisoten s svojimi mnenji ali so dejstva sama po sebi komentar?	Da. Avtor poimenuje studije kot: »orjaške utrdbe ponarejanja in financ«.
Prikazuje besedilo privatno, posameznikovo resnico dogodka?	Ne.
Ali obstajajo implicitni dogovori med avtorjem in bralci?	Da. Avtor začne besedilo tako: »Katoličani imajo Vatikan«. »Muslimani imajo Meko«. »Komunisti Moskvo«. »Ženske Pariz«.

Je besedilo informativnega značaja in izstopa referencialna funkcija (poudarjena fakticiteta) ali razvedrilnega značaja in izstopa poetična funkcija (je prisotna retorika šoka, retorika neznanega)?	Izstopa razvedrilni značaj, obenem pa nas avtor tudi informira o Hollywoodu.
Je struktura besedila dramatična , tridelna z ekspozicijo, zapletom, vrhom in razpletom?	Ne. Struktura je dvodelna – v prvem delu opisuje avtor blišč mesta, v drugem pa povzame, da je vse le navidezno, iluzija.
So prisotne značilnosti pisanja »v živo« (je besedilo podobno zapiskom s kraja poročanja) ali je sestava besedila dovršena , estetsko dodelana?	Prisotne so značilnosti pisanja v živo. Besedilo daje vtis, da sledi avtorjevemu toku razmišljanja.
Se besedilo bere kot roman?	Da.
Je distanca med naslovnikom in predmetom upovedovanja ukinjena?	Da. Živi opisi naslovniku dajo vtis, da je sam v Hollywoodu.
So prisotni dialogi, monologi?	Ne.
So prisotni poetični opisi?	Da.
Je jezik hladen, telegrafski ali literaren z umetniško komponento (je subjektiven, odkritosrčen, duhovit, neformalen, ironičen, intimen in zaupen) ?	Jezik je literaren (subjektiven, duhovit in ironičen).
So prisotne aktualizacije?	Da. Avtor uporabi angleške besede: »movieland, filmland, starland«.
So prisotne besedne igre, klišeji in reference, ki se nanašajo na popularno kulturo?	Da. »Tu se izdeluje sanje, smeh, strast, grozo in solze, ki so namenjeni celemu svetu«.
Ima avtor svoj prepoznavni slog pisanja ?	Da. Slog je rahlo svečan, avtor precej pretirava, kopiči pridevnike.

Pri klasifikaciji besedila Josepha Kessla Začarano mesto smo imeli največ težav, saj analiza kaže, da sploh ne gre za novinarsko besedilo. Ne vključuje nikakršnega dogajanja, nobenega elementa aktualnosti nismo našli. Menimo torej, da gre za popolnoma literarno besedilo, natančneje neleposlovje, ki pa je bilo objavljeno v

časopisu. Avtor le v enem stavku bralcem da vedeti, da je bil v Hollywoodu, sicer pa ni v besedilu prisoten niti on niti noben drug človek. Klišeji, aktualizacije in poetični opisi le še potrjujejo literarnost besedila.

TABELA 10.4: Blaise Cendrars: *Champs-Elysées* 1935

serija reportaž z naslovom *Panorama de la pègre* (Življenje sodrge)

Predmet besedila	Pariška avenija <i>Champs-Elysées</i> in stanje moderne zahodne družbe.
Aktualno dnevno dogajanje ali izjemni dogodki	Avtor opisuje aktualno dogajanje – spreminjanje podobe pariške avenije <i>Champs-Elysées</i> .
Nova tema ali že poznana tema, obdelana na nov način	Že poznana tema, obdelana na nov način.
Je vključenih več dogodkov in več ljudi?	Vključenih več dogodkov, ki so del spreminjanja podobe avenije <i>Champs-Elysées</i> .
Je predmet aktualen ali celo ažuren?	Aktualen je, ažuren pa ne, ker gre za dogajanje, ki se odvija skozi daljše časovno obdobje.
Kraj (oddaljenost od Francije)	Pariz.
Čas dogajanja	Po naslovu sodeč v letih pred 1935 letom.
Čas in kraj prve objave	Leto 1934, časopis Excelsior.
Konativna funkcija (prisotnost avtorja)	Avtor je prisoten v dveh odstavkih: »Odkar je Stavisky naredil samomor, se s strahom sprašujem, kdo izmed ljudi, ki jih bežno poznam, sanja in se tiho pripravlja, da bi prevzel njegovo mesto«.
Se avtor obrača na bralce, da bi dokazal avtentičnost besedila ali je pripovedovalec brezosebni?	Avtor se ne obrača na bralce.
Se avtor vživlja v situacijo, osebe?	Da, avtor se vživi v stanje moderne zahodne družbe.

Je avtor prisoten s svojimi mnenji ali so dejstva sama po sebi komentar?	Avtor je močno prisoten s svojimi mnenji: »Še nikoli do sedaj človeški možgani niso bili soočeni s tako visoko napetostjo pretoka idej«.
Prikazuje besedilo privatno, posameznikovo resnico dogodka?	Besedilo predstavlja avtorjevo resnico dogajanja, njegov pogled na dogajanje.
Ali obstajajo implicitni dogovori med avtorjem in bralci?	Da: »Finance, politika, revolucija, nič ni stabilno, vse se podira«.
Je besedilo informativnega značaja in izstopa referencialna funkcija (poudarjena fakticiteta) ali razvedrilnega značaja in izstopa poetična funkcija (je prisotna retorika šoka, retorika neznanega)?	Besedilo je bolj razvedrilnega značaja kot informativnega. Avtor podaja svojo razlago že znanih dogodkov: »...naša družba je postala anonimna družba«.
Je struktura besedila dramatična , tridelna z ekspozicijo, zapletom, vrhom in razpletom?	Ne, besedilo ima sicer svojo dinamiko, vendar ni dramatično. Je dvodelno: prvi del predstavlja dolg opis in komentarji moderne družbe, drugi del pa opis spreminjanja avenije v katerem celo zaznamo nekakšen vrh.
So prisotne značilnosti pisanja »v živo« (je besedilo podobno zapiskom s kraja poročanja) ali je sestava besedila dovršena , estetsko dodelana?	Sestava besedila je dobro premišljena in dovršena.
Se besedilo bere kot roman?	Da.
Je distanca med naslovnikom in predmetom upovedovanja je ukinjena?	Da.
So prisotni dialogi, monologi?	En kratek dialog.
So prisotni poetični opisi?	Da: »Krizo. O njej se govori in govori znova in znova. Po celem svetu. Revščina, hiranje poslov, vrhunci in zlomi. Odmevni škandali...«
Je jezik hladen, telegrafski ali literaren z umetniško komponento (je subjektiven,	Jezik je literaren (subjektiven, odkritosrčen, duhovit in neformalen).

odkritosrčen, duhovit, neformalen, ironičen, intimen in zaupen) ?	
So prisotne aktualizacije?	Da: Angleške besede: »gang, gangland«.
So prisotne besedne igre, klišeji in reference, ki se nanašajo na popularno kulturo?	Da: »Levo-ročni samomor«.
Ima avtor svoj prepoznavni slog pisanja ?	Da, jezik je tekoč, ne preveč obtežen, rahlo filozofski.

Menimo, da besedilo z naslovom *Champs-Elysées 1935* še najlažje umestimo med literarne reportaže, čeprav ni tipično za ta žanr. Opisuje namreč aktualno dogajanje, prisotnih je veliko literarnih elementov – besedne igre, aktualizacije in poetični opisi in avtorjevo vživljanje v opisano. Manjkata pa mu dramatična struktura in predhodni večji dogodek. Kljub vsemu menimo, da gre še vedno za novinarsko besedilo, saj obravnava aktualno dogajanje.

TABELA 10.5: Jean Cocteau: *Athenes, 31 mars* (Atene, 31. marca)

serija reportaž z naslovom *Mon premier voyage, Tour du monde en 80 jours* (Moje prvo potovanje, Okoli sveta v 80 dneh)

Predmet besedila	Postanek v Atenah.
Aktualno dnevno dogajanje ali izjemni dogodki	Niti aktualno dogajanje niti izjemni dogodek.
Nova tema ali že poznana tema, obdelana na nov način	Stara tema, obdelana na nov način.
Je vključenih več dogodkov in več ljudi?	Ne. Avtor opisuje dogodke na svoji poti po Atenah, vendar to niso dogodki v novinarskem pomenu besede. Prisotni so: avtor, njegov sopotnik, atenski policaj.
Je predmet aktualen ali celo ažuren?	Predmet ni aktualen niti ažuren.
Kraj (oddaljenost od Francije)	Atene.
Čas dogajanja	Iz naslova je razvidno, da gre za 31. marec, ni pa jasno katerega leta.

Čas in kraj prve objave	1936, časopis <i>Paris-Soir</i> .
Konativna funkcija (prisotnost avtorja)	Avtor je prisoten.
Se avtor obrača na bralce, da bi dokazal avtentičnost besedila ali je pripovedovalec brezosebni?	Ne.
Se avtor vživlja v situacijo, osebe?	Avtor se vživlja v situacije: »Poskušam se izogniti sramoti, da bi padel v jok. Ni čutiti miru ruševin. Namesto njega občutimo grozo nesreče...«.
Je avtor prisoten s svojimi mnenji ali so dejstva sama po sebi komentar?	Avtor ni direktno prisoten s svojimi mnenji, vseeno pa so njegovi opisi zelo subjektivni.
Prikazuje besedilo privatno , posameznikovo resnico dogodka?	Besedilo prikazuje avtorjevo videnje stvari, ne prikazuje pa stvari skozi oči nekoga drugega.
Ali obstajajo implicitni dogovori med avtorjem in bralci?	Da: »Pozabljam, da jih (Atencev) Akropola ne prevzame nič bolj kot nas Eifflov stolp«.
Je besedilo informativnega značaja in izstopa referencialna funkcija (poudarjena fakticiteta) ali razvedrilnega značaja in izstopa poetična funkcija (je prisotna retorika šoka, retorika neznanega)?	Besedilo je razvedrilnega značaja. Avtor opisuje svoje doživljanje Aten in ne podaja novih informacij bralcem.
Je struktura besedila dramatična , tridelna z ekspozicijo, zapletom, vrhom in razpletom?	Ne, besedilo ni dramatično, podobno je umirjeni pripovedi.
So prisotne značilnosti pisanja »v živo« (je besedilo podobno zapiskom s kraja poročanja) ali je sestava besedila dovršena , estetsko dodelana?	Sestava besedila je dovršena.
Se besedilo bere kot roman?	Da.
Je distanca med naslovnikom in predmetom upovedovanja ukinjena?	Da.

So prisotni dialogi, monologi?	Monologi so prisotni: »...vidim majhno kletko, dolgo in nizko, kot tiste, ki jih otroci spletejo iz trav, da zapirajo kobilice. Kaj? Moje srce začne razbijati. Ta majhna kletka... bi to lahko bil...? Seveda, to je to, to je Partenon«. Dialogov ni.
So prisotni poetični opisi?	Da: »Rim, težko mesto. Atene, lahko mesto. Rim se pogreza. Atene poletijo«.
Je jezik hladen, telegrafski ali literaren z umetniško komponento (je subjektiven, odkritosrčen, duhovit, neformalen, ironičen, intimen in zaupen) ?	Jezik je literaren (subjektiven, odkritosrčen, duhovit, neformalen, intimen in zaupen).
So prisotne aktualizacije?	Da. Avtor opisuje svoj način opazovanja: »Komaj kaj pogledam. Le registriram. Tlačim v svojo temnico. Razvijal bom doma«.
So prisotne besedne igre, klišeji in reference, ki se nanašajo na popularno kulturo?	Da: »Množica se veseli, ko prepozna. Pesniki se veselijo, ko spoznajo. V nasprotju z refleksom, ki turiste vodi k objektom, poznanim iz slik, nas privlačijo nepoznani objekti, ki jih nismo videli še nikoli«.
Ima avtor svoj prepoznavni slog pisanja ?	Da. Avtor se močno vživi v to, kar gleda. Jezik je tekoč, bogat, a ne pretežek.

Besedilo Blaisa Cendrarsa z naslovom Atene, 31. marca, po našem mnenju sodi med literarne potopise, prav tako kot celotna serija besedil. Avtor namreč opisuje dan, ki ga je s sopotnikom preživel v Atenah in svoje doživljanje mesta. V reportaži o Atenah bi namreč pričakovali nek velik dogodek ali opis stanja po takem dogodku. Analizirano besedilo pa nima dramatične strukture, manjkajo mu dialogi, več oseb. Besedne igre, aktualizacije in poetični opisi potrjujejo literarno komponento besedila.

V nasprotju z Začaranim mestom je vseeno prisotnih več dogodkov in ljudi, tako da besedilo še vedno sodi med novinarska besedila.

10.4 Rezultati analize

Klasifikacija velikih reportaž po analizi je sledeča:

- Albert Londres: Proti Gvajani: **literarna reportaža**
- Henri Béraud: Povabilo na potovanje: **literarni portret**
- Joseph Kessel: Začarano mesto: **neleposlovje (angl. non-fiction), literatura**
- Blaise Cendrars: *Champs-Élysées 1935*: **literarna reportaža**
- Jean Cocteau: Atene, 31. marca: **literarni potopis**

Izmed petih analiziranih besedil, ki so jih sodobniki poimenovali velika reportaža, sta se samo dve izkazali za literarni reportaži. Eno besedilo smo umestili v literaturo, saj po našem mnenju sploh ne sodi med novinarske žanre. Dve besedili pa smo umestili med žanre, ki so sorodni literarni reportaži, torej k literarnim portretom in literarnim potopisom.

11 Sklep

Razvoj velike reportaže je od vsega začetka zvesto odražal spremembe v francoskem novinarstvu. Ko so napredni uredniki in novinarji dali prednost informacijskim časopisom pred mnenjskimi, so omogočili razcvet veliki reportaži. Zahteve po bolj življenjskem slogu pisanja so se prvič v zgodovini francoskega novinarstva manifestirale prav v veliki reportaži.

Njena popularnost je bila deloma posledica prodiranja ameriških konceptov v francosko novinarstvo. Po drugi strani je k tej popularnosti veliko prispevala tudi umetniška komponenta velikih reportaž. Literarnega načina izražanja iz francoskega novinarstva popolnoma ni mogel pregnati noben napreden koncept. In očitno je bilo to francoskim bralcem prav všeč.

V pričujočem diplomskem delu nas je zanimalo predvsem, kakšna je bila narava besedil, ki so jih sodobniki poimenovali velika reportaža. Pri raziskovanju smo se

oprli na sodobne klasifikacije novinarskih in literarnih žanrov. Domnevali smo, da bo med njimi največ literarnonovinarskih besedil.

Naša analiza je potrdila, da razen *Začaranega mesta* vsa izbrana besedila res sodijo v novinarsko vrsto literarno novinarstvo. Za napačno pa se je pokazala hipoteza, da bomo med velikimi reportažami našli tudi »navadne« reportaže – take, ki ne bi bile literarne. Menimo, da je temu botrovala naša izbira besedil, saj so vsa izšla v času vrhunca velike reportaže – v dvajsetih in tridesetih letih dvajsetega stoletja.

Domnevamo, da so pred tem obdobjem včasih označili kot veliko reportažo tudi kakšno besedilo, ki je ustrezalo žanru reportaža; vendar je bilo to le prehodno obdobje razvoja od reporterske zgodbe, preko reportaže, do literarne reportaže. V dvajsetih in tridesetih letih pa »navadnih« reportaž ne najdemo več med velikimi reportažami.

Z izrazom velika reportaža so torej v prvi polovici dvajsetega stoletja v Franciji poimenovali predvsem literarnonovinarska besedila: literarno reportažo, literarni potopis in literarni portret. To so žanri, ki izhajajo iz reportažne novinarske vrste (reportaža, potopis in portret), zaradi poudarjene umetnostne komponente pa jih po Sonji Merljak Zdovc umeščamo v literarnonovinarsko vrsto.

Poleg literarnonovinarskih besedil pa so z izrazom velika reportaža poimenovali tudi nekatera čisto literarna besedila. Kadar je šlo za močno pretiravanje ali celo prirejanje dejstev, je bilo to leposlovje (fikcija). Kadar je šlo za resničnostna besedila brez novinarskih elementov, je bilo to neleposlovje (nefikcijska literatura). Kot tako se je izkazalo Kesslovo besedilo *Začarano mesto*.

Pomisleki, kam umestiti veliko reportažo, k novinarstvu ali literaturi, so se izkazali za čisto upravičene. Naša analiza je pokazala, da vse velike reportaže lahko opredelimo tudi kot literarna dela. Pri neleposlovju je to očitno, saj je del literature. Literarno novinarstvo pa smo tudi opredelili kot presek dveh množic: novinarstva in literature. Vseh velikih reportaž pa ni moč umestiti v novinarstvo.

Glede na to, da večina velikih reportaž sodi v literarno novinarstvo, menimo, da je izraz »velika reportaža« označeval podobna besedila, kot so jih v ZDA označevali z izrazom »novi žurnalizem«. Naša analiza je pokazala, da je jezik velikih reportaž prav takšen, kot ga opisuje Merljak Zdovčeva v zvezi z novim žurnalizmom. Je subjektiven, odkritosrčen, duhovit, neformalen, ironičen, intimen in zaupanja vreden.

John Hellmann (v Merljak Zdovc 2008, 15) o novožurnalistih meni, da je ne glede na to, kako temeljito je njihovo poročevalsko delo, njihov najpomembnejši cilj umetniški dosežek. Pravi, da novožurnalisti dajejo bralcu, kar so besedni umetniki od

nekdaj dajali; prikazujejo mu umetnikovo občutenje realnosti, vendar to delajo z novicami, ki so postale skupna izkušnja v dobi, ki jo zaznamujejo mediji. »Bralec ne bere Mailerja, ker bi ga toliko zanimal njegov politični novinarski pogled, ampak ker želi sodelovati v njegovem intenzivnem meditativnem potovanju skozi sodobnost«. Dela novožurnalistov »so estetska izkušnja, ki uteleša rezultate soočenja človekovega uma z zunanjimi dogodki« (Hellmann v Merljak Zdovc 2008, 15).

Do podobnih ugotovitev smo prišli pri analizi velikih reportaž. Njihovi avtorji sicer strukturirajo svoja dela na podlagi resničnih dogodkov, vendar je poudarek na njihovem videnju in občutenju teh dogodkov. Domnevamo, da bi suhoparno poročilo o teh istih dogodkih ostalo popolnoma neopaženo. Največji učinek ne bralce je imela ravno umetniška komponenta, ki so jo veliki reporterji dodali tem dogodkom.

Po drugi strani pa je novinarski značaj literarnonovinarskih besedil zelo močen. Ta besedila so kljub vsemu namenjena sporočanju o aktualnih dogodkih in jih pišejo novinarji (tudi ko jih pišejo pisatelji, to počnejo na novinarski način). Zaradi resničnostne vsebine in ker temeljijo na dejstvih, so to novinarska besedila (glej Merljak Zdovc, 2008, 25-26). Po pregledu teoretičnih del s tega področja in po izpeljavi naše analize, smo torej potrdili domnevo, da je literarno novinarstvo istočasno novinarstvo in literatura oziroma presek obojega.

Ugotovili smo, da v sodobnih francoskih klasifikacijah dela literarnega novinarstva nimajo svojega imena. Francoski teoretiki ne ločijo med reportažo in literarno reportažo, obema vrstama besedil rečejo enostavno reportaža. Sam izraz »velika reportaža« glede na sodobne koncepte literarnih in novinarskih žanrov predstavlja toliko različnih vrst besedil, da v smislu klasifikacije besedil danes ni več uporaben. Uporaben je le še kot zgodovinska oznaka nekega obdobja in besedil, ki so nastala v tem obdobju.

V francoski novinarski terminologiji se je do danes ohranil le še izraz veliki reporter (*grand reporter*), ki pa ne predstavlja pisca literarnonovinarskega besedila. Predstavlja najvišje mesto v hierarhiji novinarskih delovnih mest, tako kot ga v Sloveniji predstavlja novinar komentator¹¹⁹.

Diplomsko delo zaključujemo z mislijo, da francoska velika reportaža v mnogih pogledih spominja na ameriški novi žurnalizem. Dva podobna pojava torej najdemo v dvajsetem stoletju na dveh različnih kontinentih – v Evropi in v Severni Ameriki.

¹¹⁹ Za slovensko razvrstitev novinarskih delovnih mest glej spletno stran Sindikata novinarjev Slovenije (2008): http://sindikat.novinar.com/?m=15&id_clanek=362

Nadaljnjim razpravam pa prepuščamo ugotavljanje, ali obstajajo kakšne podobnosti med okoliščinami, ki so v posameznih primerih pripeljale do teh dveh pojavov.

12 Povzetek v francoščini:

Le grand reportage français entre le journalisme et la littérature

Ce mémoire traite le grand reportage français. Nous essayons de le présenter aux lecteurs slovènes, qui ne le connaissent pas très bien. Entre les deux guerres mondiales, le grand reportage est devenu un véritable phénomène socioculturel. Pendant la période de sa plus grande popularité le grand reportage a parfois augmenté le tirage des journaux pour des centaines des milliers dans une nuit. L'enthousiasme soudain pour le grand reportage était dû à plusieurs facteurs: le progrès technique dans le domaine de la presse, le progrès de mass media, la baisse de l'intérêt pour la fiction et l'influence des concepts journalistiques américains sur la presse française. Les textes que les contemporains ont dénommé le grand reportage sont très divers. C'est pourquoi il est difficile de les définir selon les classifications des genres journalistiques modernes. Souvent il s'agit des textes de journalisme littéraire; parfois il s'agit des textes purement littéraires. Le grand reportage est devenu très populaire assez rapidement; mais il est tombé dans l'oubli également vite après la deuxième guerre mondiale. C'est que dans ce temps-là les medias électroniques ont commencé à supprimer les medias écrits.

Les mots clés: le grand reportage, le reportage français, l'histoire de journalisme français, le journalisme littéraire, les genres journalistiques

13 Seznam tabel

Tabela 2.1: Razdelitev novinarstva in literature ter njun preseki	15
Tabela 3.1: Razdelitev informativnih in komentatorskih novinarskih žanrov	19
Tabela 10.1: Albert Londres, <i>Vers la Guyane</i> (Proti Gvajani)	76
Tabela 10.2: Henri Béraud: <i>L'invitation au voyage</i> (Povabilo na potovanje).	79
Tabela 10.3: Joseph Kessel: <i>La ville enchantée</i> (Začarano mesto)	81
Tabela 10.4: Blaise Cendrars: <i>Champs-Élysées 1935</i>	83
Tabela 10.5: Jean Cocteau: <i>Athènes, 31 mars</i> (Atene, 31. marca).	86

14 Primarna literatura

- Londres, Albert. 1998. *Au Bagne*. Paris: Le Serpent à plumes.
- Béraud, Henri. 1929. *Ce que j'ai vu à Rome*. Paris: Les Editions de France
- Kessel, Joseph. 1937. *Hollywood, ville mirage*. Paris: Librairie Gallimard
- Cendrars, Blaise. 1960/2006. *Panorama de la pègre*. V *Nouvelle Edition des œuvres de Blaise Cendrars*, ur. Claude Leroy, 1-143. Paris, Editions Denoël.
- Cocteau, Jean. 1936. *Mon premier voyage. Tour du monde en 80 jours*. Paris: Librairie Gallimard

15 Sekundarna literatura

- Adam, Jean-Michel. 2001. Genres de la presse écrite et analyse de discours. *Semen (13)*. Dostopno prek:
<http://semen.revues.org/document2597.html> (22. julij 2008).
- Adam, Jean-Michel. 1997. Unités rédactionnelles et genres discursifs: cadre général pour une approche de la presse écrite. *Pratiques (94)*. Dostopno prek:
http://pagesperso-orange.fr/assocresef/p094_ad1.pdf (22. julij 2008).
- Agnès, Yves. 2002. *Manuel de journalisme: écrire pour le journal*. Paris: La Découverte (Manuels Repères).

- Albert, Pierre. 1970. *Histoire de la presse*. Paris: Presses universitaires de la France.
- Arnaud, Claude. 2003. *Jean Cocteau*. Paris: Gallimard.
- Balle, Francis. 1987. *Et si la presse n'existait pas*. Paris: Jean-Claude Lattès.
- Béraud, Henri. 1926. *Une heure de ma carrière : souvenirs et interviews*. Paris: Editions Baudinière.
- Boucharenc, Myriam in Joëlle Deluche, ur. 2001. *Littérature et reportage*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- Boucharenc, Myriam. 2004. *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*. Villeneuve d'Ascq Cédex: Presses Universitaires du Septentrion.
- Boucharenc, Myriam. 2006. *Préface de Panorama de la pègre*. Paris: Editions Denoël.
- Broucker, de José. 1995. *Pratique de l'information et écritures journalistiques. Pour des journaux de journalistes*. Paris : Editions du CFPJ (Centre de formation et de perfectionnement des journalistes).
- Collomb, Michel. 1987. *La littérature art-déco*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Combe, Dominique. 1992. *Les genres littéraires*. Paris: Hachette Livre.
- Delporte, Christian. 1995. *Histoire du journalisme et des journalistes en France*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Eveno, Patrick. 2003. *L'argent de la presse française des années 1820 à nos jours*. Paris: Editions du CTHS.
- Ferenczi, Thomas. 1996. *L'invention du journalisme en France*. Paris: Editions Payot & Rivages.
- Folliet, Joseph. 1961. *Tu seras journaliste : petits et grands secrets du quatrième pouvoir*. Lyon: Editions de la Chronique sociale de France.
- Feyel, Gilles. 1999. *La presse en France des origines à 1944*. Paris: Editions Ellipses.
- Grosse, Ernst-Ulrich. 2001. Evolution et typologie des genres journalistiques. Genres de la presse écrite et analyse de discours. *Semen (13)*. Dostopno prek: <http://semen.revues.org/document2615.html> (22. julij 2008).
- Hartsock, John C. 2007. It was a dark and stormy night: Newspaper reporters rediscover the art of narrative literary journalism and their own epistemological heritage. *Prose Studies* 29(2): 257–284.

- Hamburger, Käte. 1986. *La logique des genres littéraires*. Paris: Editions du seuil.
- Janvier, Alexandre. 2007. *Les grands reporters. Du mythe à la (parfois) triste réalité...* Paris: L'Harmattan.
- Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris: Les Editions de minuit.
- Jarrety, Michel. 2001. *Lexique des termes littéraires*. Paris: Librairie Générale Française.
- Jouvenel, de Robert. 1920. *Le journalisme en vingt leçons*. Paris: Payot & Cie.
- Kessel, Joseph. 2006. *Ami entends-tu...* Paris: Editions de La Table Ronde.
- Korošec, Tomo. 1998. *Stilistika poročevalstva*. Ljubljana: Kmečki glas.
- Košir, Manca. 1988. *Nastavki za teorijo novinarskih vrst*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- *Larousse: Grand dictionnaire encyclopédique*. 1985. Paris: Librairie Larousse.
- *Le nouveau Petit Robert de la langue française*. 2008. Paris: Dictionnaires Le Robert: Nouvelle édition millésime 2008.
- Levraut, Léon. 1930. *Le journalisme*. Librairie Mellottée: Paris.
- Martin, Marc. 2005. *Les grands reporters – Les débuts du journalisme moderne*. Paris: Editions Louis Audibert.
- Martin-Lagardette, Jean-Luc. 2003. *Le guide de l'écriture journalistique*. Paris: La Découverte
- Maingueneau, Dominique. 1993. *Le contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod.
- Merljak Zdovc, Sonja. 2008. *Literarno novinarstvo. Pojav in raba nove novinarske vrste v ZDA in Sloveniji*. Ljubljana: Modrijan.
- Merljak Zdovc, Sonja. 2007. Use of Novelistic Techniques in Slovene Journalism: The Case of Magazine Tovariš. *Journalism Studies* 8(2): 248–263.
- Merljak Zdovc, Sonja. 2005. Novinarsko poročanje in pisanje: Reportaža in portret. V *Uvod v novinarske študije*, ur. Melita Poler Kovačič in Karmen Erjavec, 299-367. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Meyer, Arthur. 1912. *Ce que mes yeux ont vu*. Paris: Plon
- Milosavljevič, Marko. 2003. *Novinarska zgodba*. Ljubljana: FDV

- Mousset, Paul. 1972. *Albert Londres; ou l'aventure du grand reportage*. Paris: B. Grasset.
- Ricketson, Matthew. 2004. *Writing Feature Stories*. Crows Nest: Allen&Unwin.
- Ringoot, Roselyne et Yvon Rochard. 2005. Proximité éditoriale: normes et usages des genres journalistiques. *Mots. Les langages du politique. Proximité (77)*. Dostopno prek:
<http://mots.revues.org/index162.html> (22. julij 2008)
- Sindikat novinarjev Slovenije. 2008. Aneks h Kolektivni pogodbi za poklicne novinarje. Ljubljana: Sindikat novinarjev Slovenije. Dostopno prek:
http://sindikat.novinar.com/?m=15&id_clanek=362
- Tharaud, Jérôme. 1946. *Grands reportages*. Paris: Editions Corrêa.
- Tzara, Tristan. 1963. *Les manifestes Dada*. Paris: Editions Jean-Jacques Pauvert
- Žižek, Katja. 2006. *Med novinarskim in literarnim pisanjem – analiza portreta in reportaže*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.