

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Sara Hrovatin

Ustaljevanje pomenov v televizijski informativni oddaji
Primorska kronika: razmerje med tehničnimi kodi in govorno
informacijo

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Sara Hrovatin

Mentor: Doc. dr. Igor Vobič

Somentorica: Red. prof. dr. Monika Kalin Golob

Ustaljevanje pomenov v televizijski informativni oddaji
Primorska kronika: razmerje med tehničnimi kodi in govorno
informacijo

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

ZAHVALA

Zahvaljujem se mentorju doc. dr. Igorju Vobiču in somentorici red. prof. dr. Moniki Kalin Golob za dragoceno pomoč pri pisanju diplomskega dela. Zahvaljujem se tudi vsem najdražjim, ki so mi stali ob strani in me spodbujali.

Ustaljevanje pomenov v televizijski informativni oddaji Primorska kronika: razmerje med tehničnimi kodi in govorno informacijo

Diplomsko delo se ukvarja z diskurzivnimi prvinami upovedovanja televizijskih novinarskih prispevkov osrednje dnevnoinformativne oddaje Primorska kronika regionalnega centra TV Koper in načini upomenjanja skozi njihovo artikulacijo. Glavni cilj dela je z analizo vizualne, govorne in zvočne informacije, predvsem pa njihovega medsebojnega delovanja in ugotavljanjem razmerja, ki se pri tem ustvari, izluščiti tiste tehnične kode in jezikovna sredstva, ki pripomorejo k ustaljevanju pomenov in omejevanju njihove mnogoterosti. V procesu tvorjenja televizijskih novinarskih prispevkov snovalci uporabljajo konvencionalne upovedne tehnike in sredstva, ki težijo k standardizaciji zgradbe in vsebine tekstov ter enoumnemu poročanju. Poleg njih se v tekstih pojavljajo subjektivizirane prvine, ki s svojim večjim ali manjšim odstopanjem od žanrske norme ustvarjajo posebne učinke in zaznamujejo sporočano. Analiza je pokazala, da v vodilnih prispevkih Primorske kronike med diskurzivnimi prvinami prevladujejo razmerja, ki odločilno vplivajo na omejevanje polisemičnosti tekstov, kot tudi take tehnike uporabe kodov snemanja in montaže ter jezikovnih sredstev (predvsem sklicevalnosti in drugih vrst avtomatizmov), ki pripomorejo k ustaljevanju sporočanih pomenov. Poleg tega izsledki kažejo na to, da so se subjektivizirani elementi utrdili kot običajen pojav in tako preoblikovali nekatere osnovne značilnosti televizijskega poročila.

Ključne besede: tehnični kodi, jezikovna sredstva, televizijsko novinarstvo, razmerje diskurzivnih prvin, ustaljevanje pomenov.

Establishing meaning in Primorska Kronika news programme: Relationship between technical codes and speech information

The thesis deals with discourse elements of narration in television news reports of the main daily newscast Primorska Kronika (Chronicle of Primorska) broadcast by the TV Koper regional centre, and the ways of producing meaning through their articulation. The goal is to pinpoint the technical codes and linguistic means contributing to the fixation of meanings and limiting them through the analysis of visual, speech and auditory information, especially their interaction and the resulting relationship. News report creators use conventional narration techniques and means, which tend to favour standardised construction and content of texts and unambiguous reporting. However, subjectivised elements with minor or marked deviations from the genre's norms help create special effects and stylistically mark the conveyed text. The analysis showed that the main news reports of Primorska Kronika mainly feature discourse elements that strongly limit the polysemy of the texts and also the use of filming and editing techniques and linguistic means (especially referencing and other types of automatisms) that help fix the conveyed meanings. In addition, research results show that subjectivised elements gradually became normal and consequently altered some of the basic characteristics of television reporting.

Keywords: technical codes, linguistic means, television journalism, relationship between discourse elements, fixation of meanings.

KAZALO

1	UVOD	9
2	ZNAČILNOSTI TELEVIZIJE.....	14
2.1	Ustvarjanje in razbiranje pomenov	15
2.2	Resničnost televizijske novinarske reprezentacije.....	18
3	TELEVIZIJSKE NOVINARSKE DISKURZIVNE PRVINE UPOVEDOVANJA	22
3.1	Vizualne podobe	24
3.1.1	Tehnični kodi snemanja in montaže.....	26
3.1.2	Grafični prikazi	35
3.2	Zvok	36
3.3	Verbalna informacija	38
3.3.1	Novinarjevo govorjeno besedilo	39
3.3.2	Neposredni nagovor	43
3.3.3	Odlomki pogovorov	45
3.4	Razmerja med verbalno in vizualno informacijo.....	47
4	STANDARDIZACIJA IN HIBRIDIZACIJA – KONVENCIONALNO NASPROTI NEOBIČAJNEMU	53
4.1	Standardizacijain rutinizacija televizijskega poročanja	53
4.2	Avtomatizmi v televizijskem poročevalstvu.....	55
4.2.1	Jezikovna sredstva sklicevalnosti v televizijskih prispevkih	56
4.2.2	Drugi avtomatizmi televizijskega poročanja.....	59
4.3	Elementi hibridizacije v televizijskem novinarskem diskurzu	59
5	GRADIVO ZA RAZISKAVO IN METODE DELA	64
5.1	Predstavitev gradiva.....	64
5.1.1	Regionalni center tv koper kot javni servis.....	64
5.2	Glavni cilji in hipoteze.....	66
5.3	Semiotika	67
5.3.1	Socialna semiotika.....	69
5.4	Jezikovnostilna metoda.....	71
6	REZULTATI.....	73
6.1	Razmerja med verbalno in vizualno informacijo ter njihovo omejevanje mnogoterosti pomenov	73
6.2	Standardizacija oblike in vsebine vizualne prvine.....	91

6.3	Avtomatizmi in dopnila sliki kot ustaljevalci pomenov	93
6.3.1	Avtomatizmi sklicevanja.....	93
6.3.2	Drugi avtomatizmi.....	98
6.3.2.1	Avtomatizmi televizijskega poročevalstva.....	99
6.3.2.2	Splošni poročevalski avtomatizmi	100
6.4	Sredstva subjektivizacije in njihov vpliv na sporočila tekstov	101
7	RAZPRAVA	123
8	ZAKLJUČEK.....	128
9	LITERATURA.....	136

KAZALO TABEL

Tabela 2.1: Stopnje delovanja kodov	16
Tabela 3.1: Načini kombinacije vizualnih, govornih in zvočnih prvin v televizijskem novinarskem diskurzu.....	48
Tabela 6.1: Primer 1	74
Tabela 6.2: Primer 2	75
Tabela 6.3: Primer 3.....	75
Tabela 6.4: Primer 4.....	75
Tabela 6.5: Primer 5.....	76
Tabela 6.6: Primer 6.....	76
Tabela 6.7: Podvajanje: avtentifikacija povedanega z vizualno podobo	77
Tabela 6.8: Podvajanje: navezovanje in pojasnjevanje slike v govorjenem besedilu	79
Tabela 6.9: Sonanašanje: asociativne podobe oz. fizična analogija s povedanim	79
Tabela 6.10: Sonanašanje: nanašajnske podobe z ubesedenim.....	81
Tabela 6.11: Sonanašanje: konceptualna analogija povedanega.....	82
Tabela 6.12: Sonanašanje: simbolna vizualna ponazoritev verbalnega	85
Tabela 6.13: Sonanašanje: vizualna prvina podaja več informacij kot govor.....	86
Tabela 6.14: Neskladnost	89
Tabela 6.15: Nasprotovanje, primer 1	90
Tabela 6.16: Nasprotovanje, primer 2	91
Tabela 6.17: Nasprotovanje, primer 3	91
Tabela 6.18: Vrednotenje z izbiro tonskih izsekov, primer 1	104
Tabela 6.19: Vrednotenje z izbiro tonskih izsekov, primer 2	104
Tabela 6.20: Primer 1	107
Tabela 6.21: Vrednotenje v sliki, primer 1.....	108
Tabela 6.22: Vrednotenje v sliki, primer 2.....	109
Tabela 6.23: Vrednotenje v sliki, primer 3.....	109
Tabela 6.24: Vrednotenje v sliki, primer 4.....	110
Tabela 6.25: Vrednotenje v sliki, primer 5.....	110
Tabela 6.26: Vrednotenje v sliki, primer 6.....	111
Tabela 6.27: Dramatizacija, primer 1	113
Tabela 6.28: Dramatizacija, primer 2.....	113
Tabela 6.29: Dramatizacija, primer 3.....	114

Tabela 6.30: Dramatizacija, primer 4.....	114
Tabela 6.31: Dramatizacija, primer 5.....	115
Tabela 6.32: Dramatizacija, primer 6.....	116
Tabela 6.33: Personifikacija, primer1	120
Tabela 6.34: Personifikacija, primer 2	120
Tabela 6.35: Personifikacija, primer3	121
Tabela 6.36: Personifikacija, primer 4	121
Tabela 6.37: Personifikacija, primer 5	121
Tabela 6.38: Personifikacija, primer 6	122

1 UVOD

Funkcionalna pismenost ob koncu 20. stoletja /.../ pomeni znati brati in razumeti besedila množičnih občil, ki so dominantno čtivo vseh generacij. /.../ Učiti učence brati, denimo, Cankarjevo Skodelico kave, zanemariti pa televizijske podobe, je podobno uvajanju učenja vožnje s kolesom v avtošolah, kjer naj bi se naučili voziti avtomobil. Brez znanja gledanja televizije, /.../ postajamo Slovenci analfabeti prvega reda. (Košir 1998, 12)

Znati »brati« in razumeti tekste televizijskega medija pomeni obvladovati dešifriranje njenih kodov. Ker se televizija ponuja naslovniku v svoji večplastni obliki, kjer dotok sporočil poteka na treh ravneh – govorno, zvočno in vizualno – sta procesa podajanja in razbiranja pomenov kompleksni dejanji. Po Hallu (2012) sta to dve odločilni prvini komunikacijskega kroga, imenuje ju »ukodiranje« in »razkodiranje«. Snovalci v procesu ustvarjanja sporočila uporabijo kode pripadajočega diskurza, nato pa občinstvo prevzame pomen s pomočjo razkodiranja. Čeprav ukodiranje sporočila ne more določiti ali zagotoviti njegovega razkodiranja, pa postavi meje in parametre znotraj nabora pomenov, v katerih deluje. Tudi Dahlgren (1995) meni, da so pomeni televizijskih tekstov nepredvidljivi in do določene mere nestabilni, vendar je polisemičnost pomenov omejena na račun ponavljajoče in formulaične narave večine televizijskih izdelkov, relativne stabilnosti družbenih okvirov percepcije ter kulturne domačnosti s televizijskimi diskurzi in žanri. Čeprav ne moremo zajeti vseh pomenov, ki jih nek televizijski tekst ponuja občinstvu, lahko osvetlimo tendence in verjetnosti ter določimo različne registre in diskurzivne strategije na delu.

V diplomskem delu bom analizirala diskurzivne prvine televizijskih novinarskih prispevkov (govorno in vizualno informacijo ter zvok) in način, kako s sočasnim delovanjem tvorijo, pa tudi omejujejo mnogoterost pomenov tekstov, v katerih se udejanjajo. Po Labanovi (2007) se v televizijskih novinarskih prispevkih med vizualno in govorno prvino ustvarijo različni tipi razmerij, ki močno vplivajo na tvorbo pomena in gledalčevo razumevanje sporočila; ta razmerja so podvajanje, sonanašanje, neskladnost in nasprotovanje. Analiza bo potekala na tej podlagi, saj podobno kot Lury (2005) menim, da (pomenskosti) diskurzivnih prvin ne moremo analizirati ločeno kot vsake sebi namenjene, ampak v njihovem sočasnem delovanju, saj lahko samo tako izostrimo kompleksnost sporočil televizijskih avdiovizualnih tekstov (kot naj jih ne bi sprejemalo ločeno tudi občinstvo, če želi zaobjeti celotno sporočilo in s tem

»obvladovati« branje televizijskega medija). Pri tem se bom osredotočila še posebej na tista sredstva upovedovanja, ki so najbolj podvržena standardizaciji in rutinizaciji televizijskega novinarskega dela in lahko pripeljejo do klišejskega upovedovanja novic (Fiske in Hartley 2003). Mednje štejemo tehnične kode – ustaljene konvencije televizijskega novinarskega diskurza (Hartley 1989). Temeljne zapovedi oblikovanja tehničnih kodov v celoto vodijo do določene mere v shematizirano in ustaljeno zgradbo prispevkov (Bennett 1996; Petrone 2004), v katero snovalci »vstavljajo« vsebino. V analizi bom skušala ugotoviti, ali v izbranih tekstih obstaja tak osnovni model, v primeru potrditve bom izluščila njegove značilnosti. V televizijskem novinarskem diskurzu pa najdemo tudi take tvorbenne tehnike, ki (bolj ali manj) odstopajo od tradicionalnih norm oz. povzročajo hibridizacijo televizijskega novinarskega diskurza (in lahko pripomorejo k ustvarjanju in ustaljevanju novih kodov in žanrov), te so dramatizacija (tako verbalna, vizualna kot v pripovednem toku oz. naraciji), zabavnost (kot poglavitni dejavnik objavne vrednosti ali v smislu razvedrilne vsebine), personifikacija, pristranskost – vključevanje mnenj oz. nenazorno ločevanje med informacijo in komentarjem ter populistični verbalni diskurz (Laban 2007). Gre za elemente, ki izhajajo iz nefaktičnih žanrov (interpretativnih, komuniciranja z javnostjo, oglaševalskih, zabavnih fikcijskih žanrov) in pomenijo subjektivizirano pripovedovanje novic, s svojim odstopanjem od vrednotno nevtralnega podajanja informacij (Splichal 2000) pa prispevku dodajajo dinamičnost ter tako vzbujajo pozornost in privabljajo občinstvo. Pozorna bom tudi na njihovo uporabo; pri tem bom ocenjevala, ali pripomorejo k zaježitvi pomena in obratno ter kako vplivajo na ostali del teksta oz. njegove pomene (denimo, ko je ob »objektivno« informacijo postavljena stilno zaznamovana beseda, mnenje ali vizualne podobe z očitnim čustvenim nabojem ipd., se lahko tudi pomen prve prevesi v prid zaznamovanega sredstva). K standardizaciji televizijskih novinarskih prispevkov poleg tehničnih kodov pripomore tudi verbalna informacija, in sicer s specializiranimi jezikovnimi sredstvi, tj. avtomatizmi, in takimi sredstvi, ki so nastali kot dopolnilo sliki (Kalin Golob 2003). Ker gre tudi v tem primeru za vrsto rutinske in konvencionalne uporabe, predpostavljam, da omenjena jezikovna sredstva vplivajo na omejevanje pomenske polisemičnosti tekstov.

Glavni cilj diplomskega dela je na vzorcu prispevkov poiskati tista novinarska diskurzivna sredstva, ki najbolj omejujejo dvoumnost in nestabilnost pomenov, in ugotoviti, kako se pomeni gradijo skozi artikulacijo tehničnih in verbalnih kodov. S semiotično (ter socialnosemiotično) analizo bom skušala razložiti pomene, ki jih podaja vizualna informacija z zvokom, ter v zgoraj vzpostavljenem okviru oceniti, ali so pomeni zaradi uporabe tipičnih in

ponavljajočih se televizijskih novinarskih sredstev bolj ustaljeni, na drugi strani pa, kako na pomene in njihovo stabilizacijo vplivajo hibridni diskurzivni elementi. Ker metoda socialne semiotike »lastno bralno pozicijo« analitika, ki vpliva na interpretacijo besedila, vidi prej prednost kot slabost (Iedema 2001), se v nalogi ne bom obremenjevala z nedosegljivim ciljem, ki predvideva nabor vseh pomenov teksta. To tudi zato, ker bi morala v tem primeru uporabiti percepcijsko metodo in ugotavljati prejem sporočil pri vzorcu naslovnikov, kar bi povzročilo preobsežnost diplomskega dela. S pomočjo jezikovnostilne metode pa bom raziskala, kako jezikovni znaki opravljajo svojo vlogo glede na soobstoje vizualnega. V rezultatih analize bom izpostavila tista tehnična in jezikovna sredstva ter pomene, ki so zaradi rutinske narave priprave prispevkov najbolj očitni in lahko dojemljivi ter skušala dokazati, da v prispevkih prevladujejo. Za raziskavo je osrednjega pomena razmerje, ki se iz kadra v kader, prizora v prizor vzpostavlja med vizualno in verbalno prvino, saj čeprav je televizijski avdiovizualni medij zelo kompleksen in mnogoterih pomenov, pa je ravno sočasno delovanje obeh prvin največkrat tisto, ki zaokroži pomen besedila (Lury 2005) – predvsem v primerih, ko se ti dve sonanašata ali podvajata ter tako druga drugi začrtata jasnejše meje sporočila. Predvidevam, da v primerih, ko obe prvini popolnoma sovpadata, ne puščata veliko dvoma, za kakšen pomen gre v prispevku, ko pa se dopolnjujeta oz. sonanašata, prav tako ne veliko, saj ena od prvin največkrat poskrbi za zaježitev pomena druge. Drugače je v primeru neskladja in nasprotovanja, ki na gledalca ponavadi vplivata tako, da ga zmedeta (Corner 1999, Laban 2007). Pri tem se poraja tudi vprašanje, ali katera od prvin s konkretnjšimi in manj abstraktnimi informacijami prevladuje v zamejevanju pomena druge. Če je odgovor pritrdilen, ali lahko sklepamo, da je ena od prvin nosilka višje stopnje sporočilnosti? Nekateri avtorji (Ellis 1997, Luthar 1992) menijo, da so vizualne podobe drugotnega pomena ali na mestu celo brezpredmetne glede na verbalno informacijo, vendar mislim, podobno kot trdi Hall (2012), da slika venomer doda novo razsežnost pomena in tako prispeva k dodatnemu oz. (bolj) definiranimu sporočilu – stvar je le v tem, ali so podane informacije ključne za boljše razumevanje dogajanja na zaslonu oz. ali so zares relevantne za sporočanje želenega (na tem mestu pomislimo na tisto vrsto posnetkov, ki so zelo splošni, njihova funkcija je zgolj »pokrivanje« besede, ali pa na take vizualne podobe, ki zaradi slabe umestitve v kontekst ali drugih razlogov, dajejo občutek, da ne spadajo v prispevek). Menim, da nekaj *videti* (pa čeprav še tako konstruirano preko tehničnih kodov), pomeni pridobiti točno vizualno predstavo o nečem (v nasprotju z radiom na primer, kjer si poslušalec povedano le zamišlja). »Točnost predstave« oz. zaupanje v resničnost vizualnih podob pa je podvrženo diskurzivnemu statusu resničnosti, ki pripada televizijskemu mediju (McNair 1998).

Za analizo sem izbrala prispevke Primorske kronike, osrednje dnevnoinformativne oddaje regionalnega centra RTV Slovenija, TV Koper-Capodistria. Primorska kronika kot oddaja lokalnega pečata je zanimiva za analizo zato, ker nastaja za specifično občinstvo, ki mu je skupno precej strnjeno geografsko območje, v katerem biva in ga bolj ali manj dobro pozna. Snovalci oddaje, ki tudi sami večinoma prihajajo iz primorske regije, na svoj način izbirajo in upovedujejo dogodke. Večino tekstov v celoti ustvarjajo snovalci TV Kopra, za razliko od nacionalnih oddaj, kjer veliko prispevkov (predvsem nekateri mednarodni dogodki) vključuje posnetke tujih agencij in pridejo tako do novinarja že obdelani. Lastno dobro poznavanje okolja mi bo pomagalo pri analizi značilnosti lokalne oddaje, sploh vizualnega dela – pripomoglo bo k celovitejšemu razumevanju prispevkov. Oddajo bom spremljala mesec dni, in sicer junija 2016, in pri tem izbirala nosilne prispevke oddaje, take z najbolj »udarnimi« in tehničnimi dogodki dneva, o katerih novinarji skorajda »morajo« poročati.¹ Gre za prvi novinarski prispevek oddaje, največkrat gre za običajno novinarsko poročilo. Iz analize izključujem druge vrste žanrov kot sta vest in intervju, ki ju opravi voditelj v studiu in sta ponavadi avdiovizualno manj kompleksna (kljub temu, da se nekajkrat pojavita pred prvim prispevkom novinarja). Poleg tega gre pri vodilnih prispevkih za bolj ali manj »televizične« dogodke, zato me zanima, kako se snovalci s tem spoprijemajo in iščejo ravnovesje med »golim« predstavljanjem informacij ter bolj kreativnim, privlačnejšim načinom ustvarjanja tekstov.

Diplomsko delo je zgrajeno iz uvoda, osrednjega dela, ki se deli na teoretični in metodološki del, ter zaključnega dela, kjer se nahajata razprava in rezultati. V teoretičnem delu bom opisala tiste osnovne pojme, ki so ključnega pomena za zastavljeno analizo: osnovni značilnosti televizije, kot sta ustvarjanje in razbiranje pomenov, ter resničnost televizijske (novinarske) reprezentacije; v tretjem poglavju bom nadaljevala s televizijskim novinarskim diskurzom, kjer se bom dotaknila nekaj splošnih značilnosti televizijskega novinarstva, nato pa bom podrobno opisala vse tri prvine televizijskega novinarskega diskurza – vizualno in govorno informacijo ter zvok – kot tudi njihova razmerja. Nadalje bom v četrtem poglavju razpravljala o standardiziranih in rutinskih vizualnih in govornih kodih, med drugim o avtomatizmih, nato pa o elementih hibridizacije televizijskega novinarskega diskurza. V metodološkem delu bom predstavila gradivo analize, glavne cilje in hipoteze diplomskega

¹ Veliko takih prispevkov je predvajanih tudi v okviru nacionalnega programa, saj koprsko uredništvo opravlja tudi dopisniško funkcijo za nacionalno televizijo in je med drugim kot regionalni center odgovoren matični Tv Slovenija.

dela ter uporabljeni semiotični/socialnosemiotični in jezikovnostilni metodi. V rezultatih bom nanizala ugotovitve analize in jih nato v za to namenjenemu poglavju razpravljala in ovrednotila. V zaključku bom povzela cilje diplomskega dela in sklenila, ali so bili doseženi.

2 ZNAČILNOSTI TELEVIZIJE

Iznajdba televizije sega v 20-ta leta 20. stoletja, ko je takratni tehnološki napredek dovolil njen razvoj. Tehnološko je razvoj televizije povezan s telegrafijo, fotografijo in predvsem radiom. Prvi javni televizijski sistemi so se pojavili v 30-ih letih (Williams 1998, 274). Večina televizijskih oddaj je v 60-ih letih prejšnjega stoletja uporabljala radijsko shemo oddaje, kateri so dodali podobe. Prvi televizijski novinarji in uredniki so se v nov medij preselili iz radia, brez da bi se izobrazili o značilnostih in posebnostih novega medija. Starejši medij je sprejel televizijo pod svojo streho in ves program je v začetku nastajal znotraj prostorov radia. Televizija je tam dobila denar, ustvarjalce programov, voditelje in tehnično ekipo (Prpič 2008, 96). In prav zato, ker je tehnični, zgodovinski in analitični vpliv radia na razvoj televizijskega medija nesporen, ga nekateri avtorji (Butler 2002; Scanell v Laban 2007, Bliss in Hoyt v Laban 2007) definirajo kot radio s sliko. V resnici pa ima televizija svoje specifične lastnosti, ki zaradi združitve govora, slike in zvoka zahteva poseben način sporočanja in uporabe jezikovnih sredstev (Laban 2007, 21). Prvi pravi in na moč gledljivi Dnevnik so nastajali od sredine 80-ih let naprej. K temu je v veliki meri pripomogla barvna tehnika. Slovenski televizijski dnevnoinformativni program je od leta 1968, ko se je na zaslonih prvič pojavil TV Dnevnik, pa do danes, naredil dolgo pot v izboljševanju televizijskega novinarskega jezika in sčasoma je televizija postala slika z zvokom in ni bila več radio s sliko (Pengov v Laban 2007, 23). Tako se je v drugi polovici 20. stoletja televizija uveljavila kot poglavitni množični medij (Reuters Institute), ki je s svojo široko paleto informacij odpiral ljudem nova obzorja ter jih posredno vedno znova umeščal v središče lokalnih in globalnih dogajanj ter posameznikom omogočal, da postanejo soudeleženci univerzalnega dogajanja (Perovič in Šipek 1998, 16). V povojnem času je bila televizija umeščena v središče civilne družbe, privatnega življenja in vsakdanje kulture, in tako zavzela osrednje mesto v javni sferi. Njena avdiovizualna sporočila, predvsem poročevalske vrste, so postala ključnega pomena za reprezentativno plat javne sfere in dimenzijo družbenokulturne interakcije. Televizija je bila »prostor« in sredstvo, preko katerega je občinstvo pridobivalo informacije o ljudeh, pomembnih javnih dogodkih in problematikah ter mesto, preko katere so nastala najpomembnejša politična gibanja (Dahlgren 1995, 25; Fiske in Hartley 2003, xv). Z nastopom dobe nove generacije medijev, so televizijske informativne oddaje še vedno pomemben akter demokratičnega procesa in kot nekoč tudi zdaj za javnost eden glavnih virov črpanja informacij (Schaap 2009, 2), vendar je linearni program televizije v digitalnem okolju izgubil primat dominantne platforme, preko katere gledalci segajo po informacijah in

razvedrilu (Reuters Institute). Postmoderni gledalec preko različnih naprav, povezanih na medmrežje, dostopa do najrazličnejših vsebin (v obliki videov, kot tudi v drugih oblikah), med drugim tudi večine televizijskih informativnih oddaj (Lotz 2014, 7–8) (kar pa je še posebej priročno za njihovo analiziranje – tudi sama sem prispevke za analizo našla na MMC multimedijem portalu RTV Slovenije).

Tradicionalne, »klasične« dnevnoinformativne oddaje so tako še vedno vredne pozornosti in analize, saj predstavljajo temeljni in avtoritativni način, na katerega novinarji posredujejo javnosti dogodke v avdiovizualni obliki. Večznakovno novinarsko upovedovanje, značilno za televizijski medij, predpostavlja specifičen in kompleksen proces tvorjenja sporočila, posledično pa morajo naslovniki biti »usposobljeni« razbiranja pomenov, ki jih gradijo televizijski vizualni, verbalni in zvočni kodi v medsebojnem razmerju in delovanju. Novinarji to, da sporočilo pride do naslovnika karseda razumljivo oz. razberljivo na način, kot želijo, da bi bilo sprejeto, najlažje dosegajo s standardiziranimi, s konvencijami utrjenimi pripovednimi tehnikami in stili. Ti na eni strani olajšujejo razumevanje sporočila in razbiranje pomenov gledalcem, na drugi pa poenostavijo delo snovalcem. Pri tem so že sami televizijski kodi upovedovanja kot taki »domači« tako snovalcem kot naslovníkom, saj se zgledujejo po delovanju družbenih in kulturnih kodov, ki jih ljudje ponotranjimo v procesu spoznavanja (realnega) sveta in socializacije. Tako je prepustnost televizijskega sporočila podkrepljena z realističnostjo njenih znakov, vendar kot je podrobneje predstavljeno v pričujočem poglavju, je njen neposredovani odnos do realnosti le navidezen.

2.1 Ustvarjanje in razbiranje pomenov

Televizija je kulturno sredstvo, svoj odnos do občinstva pa vzpostavlja preko izdelkov in sporočil, ki jih posreduje naslovníkom (Fiske 1991, 1). Sporočila in pomeni so organizirani skozi delovanje kodov znotraj sintagmatske verige diskurza. Aparati, odnosi in prakse v procesu tvorbe in cirkulacije izidejo v obliki simbolnih prenosnikov, konstruiranih znotraj pravil diskurza ter so posredovani občinstvom v diskurzivni obliki. Dogodki namreč ne morejo biti predvajani preko televizijske oddaje kot taki, najprej morajo biti označeni znotraj zvočno-slikovnih oblik televizijskega novinarskega diskurza. Ko pride zgodovinski dogodek pod znak diskurza, postane podvržen formalnim »pravilom«, s katerimi jezik označuje (Hall 2012, 400).

Televizija ustvarja in razpošilja pomena preko kodov na treh stopnjah (glej Tabelo 2.1): »realnost« (socialni kodi), reprezentacija (tehnični in konvencionalni kodi reprezentacije) in ideologija (ideološki kodi). Kodi so povezava med snovalci, tekstom in občinstvom ter posredniki intertekstualnosti, preko katerih teksti vzpostavljajo interakcije v mreži pomenov, ki konstituirajo našo kulturo. Ti kodi operirajo v kompleksni hierarhični strukturi, kjer je njihova klasifikacija v posamezno stopnjo (kot tudi sama kategorizacija kodov) poljubna in izmuzljiva (Fiske 1991, 4–6).

Tabela 2.1: Stopnje delovanja kodov

Dogodek, ki ga bo televizija »predvajala«, je že ukodiran s socialnimi kodi. Saj način, na katerega osmišljamo svet, je prav preko kodov naše kulture.
1. Stopnja: Realnost.
Izgled, obleka, make-up, okolje, obnašanje, govor, gestikulacija, izraznost (ekspresija), zvok, itd. Ti kodi so elektronsko ukodirani v tehnične kode reprezentacije.
2. Stopnja: Reprezentacija.
Snemanje, osvetlitev, montaža, glasba, zvok. Ti posredujejo konvencionalne reprezentacijske kode, ki na primer prezentirajo: naracijo, konflikt, karakter, akcijo, pogovor, kasting, snemalno okolje idr.
3. Stopnja: Ideologija.
Tehnični kodi so organizirani v koherentnost in družbeno sprejetost preko ideoloških kodov, kot so: individualizem, patriarhalnost, rasa, razred, materializem, kapitalizem, itd.
Ideološki kodi organizirajo ostale kode na način, da producirajo smisel in koherenten niz pomenov, ki so konstitutivni del družbenega »zdravega razuma«.

Vir: Fiske (1991, 6).

Med procesom ustvarjanja pomenov se kodi ne nahajajo fiksno v eni od navedenih stopenj (glej Tabelo 2.1), ampak se kombinirajo na različne načine za to, da se povežejo v koherentno celoto, ki daje vtis »naravnosti« delovanja. Ta »naravnost« pa je ideološki konstrukt (prav tam). Fiske pravi (1991, 1), da so televizijske oddaje polne potencialnih pomenov, katere skušajo nadzorovati in tako napeljati na priljubljene pomena, ki izražajo dominantno ideologijo. Dahlgren (1995, 32) ideološke kode raje imenuje integrativni kodi, saj je mnenja, da ne služijo le reproduciranju družbenih odnosov dominantne ideologije, kot tudi vsi pomeni

ne služijo a priori interesom moči. Zanj je ideološka dimenzija potencialna, velikokrat tudi aktualna, vendar vso kulturo, in s tem tudi televizijsko, ne zreducira na ideologijo. Dodaja (prav tam), da tudi ideologija ni edina in enotna, ampak prav kakor televizijski teksti in razbiranje pomenov s strani občinstva, večglasna in fragmentirana (Dahlgren 1995, 44).

Hall (2012, 400–403, 409) določujoča momenta komunikacijskega kroga tvorbe in prejema sporočil imenuje »ukodiranje« in »razkodiranje«, saj za to, da struktura ustvari sporočilo, uporabi kode pripadajočega diskurza in tako sporočilo ukodira, nato pa občinstvo pomen prevzame in ga skozi razkodiranje ponovno prenese v strukturo družbenih praks, kjer ta doseže svoj namen. Kodi ukodiranja in razkodiranja niso (nujno) identični, zato se sporočilo in njegovi pomeni, kot jih razume prejemnik, velikokrat ne ujemajo popolnoma s tistimi, mišljenimi s strani snovalcev med oblikovanjem. Snovalec tako, kljub temu, da oblikuje tekst, ki mu je »imanentna intendirana odsotnost večpomenskosti, »transparentnost« prikazane predmetnosti, da bi bila čim lažje »prepustna« intencija akta bralčeve (op. gledalčeve) zavesti o predmetnosti sporočila« (Košir 1988, 19), pa ne more docela določiti ali zagotoviti pomene, ki jih bo naslovnik prevzel. Vseeno pa sporočilu postavi meje in parametre, znotraj katerih poteka naslovnikovo razkodiranje. Podobno piše tudi Hartley (1989, 36) o sporočilih, ki se ustvarjajo tudi s pomočjo konteksta, v katerem nastajajo in v katerem so sprejeta. Njegov pomen je rezultat interakcije z naslovnikom, ki mu podeli končni pomen. Pomen ni poljuben, ampak obstajajo vzorci pomenov in priljubljeni pomeni, med katerimi naslovnik izbira. Besedilo je v stalni napetosti med silami zaprtosti in silami odprtosti. Prve skušajo omejiti potencialne pomene v prid priljubljenih, preferiranih pomenov, druge pa obratno odpirajo besedilo občinstvu in dovoljujejo proces negociacije za ustrezno raznolikost pomenov. Televizija je zato tako polisemična kot fleksibilna (Fiske 1991, 84). Zaradi obeh značilnosti so pomeni nepredvidljivi in do določene meje tudi nestabilni. Vendar je polisemičnost pomenov omejena na račun ponavljajoče se in formulaične narave večine televizijskih izdelkov, relativne stabilnosti večine družbenih okvirov percepcije ter kulturne domačnosti s televizijskimi diskurzi in žanri. Ko pride tekst v stik z občinstvom, se njegov pomen oblikuje v celoti, sporočilo »zaživi« kot tako. In čeprav ne moremo s popolno gotovostjo zajeti vseh pomenov, ki jih nek televizijski tekst ponuja svojemu občinstvu, lahko vseeno osvetlimo tendence in verjetnosti ter določimo različne registre in diskurzivne strategije na delu (Dahlgren 1995, 31) ter tako poskušamo identificirati, kaj vir informacij želi sporočiti (Poler Kovačič 2004, 691) ali kot se izrazi McNair (1998, 45) z analizo izluščiti »sporočevalčevo preferenčno interpretacijo«.

2.2 Resničnost televizijske novinarske reprezentacije

Eden od pogojev za to, da naslovnik prevzema pomene novinarskih (televizijskih) sporočil, je ta, da zaupa v njihovo »resničnost«. Pojem resnice oz. resničnosti je večrazsežnosten in izmuzljiv, ko ga postavimo ob bok pojmu televizijsko novinarstvo pa še toliko bolj, saj lahko »resničnost« televizijske novinarske reprezentacije obravnavamo na dveh ravneh: na ravni upovedenih informacij ter na ravni vsebine in oblike predvajanih vizualnih podob in zvoka (posledično pa tudi razmerja med govorom, zvokom in sliko). Prav na ti dve temeljni različici upravljanja z »resnico« oz. dejanskostjo opozarja Corner (v Dahlgren 1995, 33): govoriti (pisati) o realnosti v nasprotju z biti kot realnost. Slednja vodi v tisto značilnost, za katero pravimo, da je nekaj realistično. Televizijsko novinarstvo kot eno najbolj kompleksnih oblik novinarskega diskurza, ki do naslovnika pride v večznakovni obliki (govor, zvok in vizualne podobe) (Laban 2007, 31) je še posebej prepričljivo »realistično«, saj o realnosti ne le govori, ampak jo preko tehničnih kodov imitira (Dahlgren 1995, 33). Pri tem je televizijska gibljiva slika (z zvokom) tako učinkovita, da se ne gre čuditi, da so v začetku 20. stoletja ena prvih predvajanj gibljive slike bratov Lumiere v takratnem neizkušenemu občinstvu povzročila rahel preplah ob gledanju posnetkov vlaka, ki se pripelje na železniško postajo, češ da bo skočil s platna naravnost vanje. Poleg tega tehnični kodi in verbalna informacija predpostavljajo sočasno uporabo več čutil, prav kakor jih človek uporablja tudi v resničnem, izkustvenem svetu za zaznavanje okolice (seveda za gledanje televizije ne uporablja vseh čutil, ampak sočasno več kot recimo za branje časopisa ali poslušanje radia) ter lahko tako z govorom, zvokom in vizualnimi podobami zelo nazorno ustreza predstavam in priključuje v delovanje še druga čutila (denimo voh ob pogledu podobe neke jedi ali dima, ki se vali iz nekega dimnika). Dahlgren (1995, 32–33) trdi, da ugodje in gratifikacijo, ki ju gledalec čuti ob gledanju televizije ter njena priljubljenost in privlačnost izhajajo prav iz (učinkovite) imitacije realnosti.

Tudi Nichols (2010, 42) meni, da je moč gibljive slike v »indeksikalnosti«, tj. lastnosti ponujanja podob ali opisov sveta, ki vsebujejo prepoznavno podobnost z resničnim svetom. S pomočjo naprav za snemanje zvoka in slike lahko snovalci² posnamejo dogajanje zelo verodostojno, in to prav tisto, ki mu je lahko priča kdorkoli (sploh kadar gre za javno

² Avtor se nanaša na snovanje dokumentarnih filmov, toda ker meni, da so televizijske dnevnoinformativne oddaje zelo sorodne eni od vrst dokumentarnega filma (Nichols 2010), sem v nalogi uporabila nekatere njegove koncepte in teoretične argumentacije.

dogajanje). Poudari (prav tam), da pa ne gre za natančen odsev realnosti iz več razlogov: v posnetek ne more biti zajeto vse, kar se je zgodilo (že zaradi tehnoloških omejitev imanentnih kameri); slika je lahko prikrojena tako med snemanjem kot po njem s konvencionalnimi ali digitalnimi tehnikami; preverljiva, avtentična slika ni nujno jamstvo, da to, kar reprezentira, velja tudi za širše trditve o njenem pomenu (Nichols 2010, 42–43). Kljub temu, specifična uporaba kombinacije kodov snemanja in montaže zvoka, govora in vizualnih podob občinstvo pripelje do tega, da tehnične kode oz. televizijske oddaje asociira z upodabljanjem realnosti, saj kodi že delujejo znotraj njihovih pričakovanj. So tako domači, da sploh (ali skoraj) ni videti njihovega delovanja. Realističnost televizije pa je rezultat stalno potekajočega procesa negociacije med občinstvom in sporočilom znotraj meja, vzpostavljenih s strani televizije kot medija in kulture na splošno (Dahlgren 1995, 35). Tudi Ellis (1997, 9) meni, da je pojem televizijskega realizma kompleksna mreža konvencij prikazovanja in konvencij pričakovanj občinstva ter da je ideja o realizmu še zmeraj močno aktualen režim tolmačenja zvoka in gibljive slike.

Po Fiskeju (1991, 21) je televizija zelo realističen medij zaradi njegove sposobnosti prenašanja družbeno prepričljivega smisla realnosti, dominantnega v neki kulturi. Zanj televizijski realizem ni stvar zvestobe empirični dejanskosti, marveč diskurzivnim konvencijam, s katerimi in zaradi katerih se smisel realnosti konstruira. Najbolj očitna je ravno konvencija, s katero se televizija predstavlja kot neposredna slika realnosti. Metaforično izraženo naj bi televizija bila »transparentno okno v svet« ali »ogledalo, ki natančno odseva realnost« (Fiske 1991, 21). Preko svojega odnosa do »resničnosti« se televizija legitimizira in izkazuje svoj manipulativni karakter. Navidezen neposredovan dostop do realnega sveta s prenašanjem dogodkov v živo, »kot so se zgodili«, je rezultat snemalne tehnike, kjer so dogodki znotraj enega segmenta snemani v realnem času. To zmanjšuje distanco med gledalcem in podobo, kot bi dogodke doživljali skupaj in ne le kot priča od zunaj. Televizija konverzacijsko, neposredno naslavlja gledalce, kar je eno najmočnejših sredstev televizijske konstrukcije neposrednosti, takojšnjosti, vzpostavljanja občutka izenačenosti časa gledanja in dogajanja na ekranu (Luthar 1992, 17, 26). Strategija realističnosti se izvaja preko naturaliziranih kodov, s katerimi poteka proces signifikacije, ki je znotraj kulture tako močno razširjen in asimiliran s strani občinstva v že zelo mladih letih, da zavedanje o njihovem umetnem izvoru praktično izgine. Delovanje naturaliziranih kodov ne izraža transparentnosti in »naravnosti« televizijskega jezika, temveč globino, privajenost in skorajda univerzalnost uporabljenih kodov (Hall 2012, 404). Tudi Fiske (1991, 21) meni, da

je posredovanje človeka in kulture v televiziji prikrit in zato končni rezultat – reprezentacija, naturaliziran. Poudari pa tudi, da že sama realnost ni univerzalna in le nek predmet, ki ga ljudje opazujemo od zunaj, temveč ustvarjena prav s strani ljudi. In televizija reprezentira ravno to »našo«, subjektivno realnost. Barker (1988, 44) pa meni, da je realističnost le ena od pojavljajočih se oblik reprezentiranja realnosti, ki je v televizijskem diskurzu (trenutno) najbolj priljubljen, dominanten.

Realizem se ne odraža le v vsebini, ampak tudi v obliki televizijskih izdelkov. Televizija ne zgolj reprezentira realnosti v sliki in zvoku, temveč ji podeljuje tudi smisel – preko takih oblik, ki pripomorejo k temu, da je realnost lahko razumljiva. To počne predvsem z zagotavljanjem, da so vsi njeni elementi ter povezave in odnosi med njimi jasni in logični, da narativna pripoved sledi osnovnim zakonom vzroka in posledice ter da je vsak njen element tam z namenom, da ustvarja smisel, pomen – nič ni naključno in nenamensko (Fiske 1991, 24).

Druga raven aplikacije pojma resnice se nanaša na »resničnost« sporočil oz. informacij, katere upovedujejo in posredujejo (televizijski) novinarski teksti, ta pa je močno povezan s pojmom objektivnosti in (ne)pristranskosti (o tem natančneje razpravljam v naslednjem poglavju).

Za uspešno branje (in analiziranje) novinarskih televizijskih tekstov je zelo pomembno zavedanje, da se v njih udejanjajo človeško, umetno ustvarjeni kodi, ki se zgledujejo po mehanizmi in odnosih v realnem izkustvu, poleg tega da je tudi njihov lastni obstoj pogojen oz. sestavljen iz vsebine, ki se nahaja v empiričnem svetu. Poznavanje osnovnih tvorbenih načel tekstov, kjer »realnost« pride do gledalca večkratno »filtrirana« – najprej z izborom dogodkov in dejstev, nato pa še z izborom načinov (govorne in tehnične) obdelave, ki omogočajo posredovanje teksta občinstvu (poleg tega pa jo še prej vsak posameznik dojema na svoj, kulturno pogojeni način) – ter procesov, preko katerih se v njih tvorijo pomeni, gledalcu in analitiku omogoča izostren vpogled v delovanje in nastajanje sporočil in pomenov.

V naslednjem poglavju se podrobneje osredotočam na televizijski novinarski diskurz oz. na temeljne konstitutivne prvine televizijskih novinarskih prispevkov preko katerih se tvorijo pomeni – vizualna, zvočna in govorna informacija ter njihova razmerja. Najprej se še dotaknem pojma (televizijsko) novinarstvo, s katerim dokončno umestim pojem

resnice/resničnosti in njemu sorodna pojma objektivnosti in nepristranskosti, načeli, ki pomembno zaznamujejo (televizijsko) novinarsko udejstvovanje.

3 TELEVIZIJSKE NOVINARSKE DISKURZIVNE PRVINE UPOVEDOVANJA

Novinarstvo kot posebna vrsta tvorjenja in razširjanja védenja označuje zbiranje, pisanje, urejanje in razširjanje informacij o pojavih in dogodkih preko različnih vrst medijev, med drugim televizijskega. Novinarsko delo je simbolna manipulacija in ustvarjanje smisla in ne mehanično ali tehnično ustvarjanje (Splichal 2000, 48). V primeru, da želijo novinarji dobro in kakovostno poročati, naj bi stremeli h korektnim, uravnoteženim tekstom, točnosti, preverjenosti s strani več virov informacij, pravilnosti, »skratka resnici« (Perovič in Šipek 1998, 20). Ideologija novinarske objektivnosti je globoko zakoreninjena v predstavi profesionalnega, kakovostnega novinarstva demokratičnih medijskih okolij, kljub raznolikosti teoretskih razlag in nekaterim kritičnim pogledom (Laban in Poler Kovačič 2007, 65) ter dejstvu, da ne obstaja nek skupni, univerzalni standard pojmovanja »objektivnosti« (Splichal 2000, 51).

Nekateri avtorji (npr. Košir 1988, 12) predlagajo, naj se v novinarskem diskurzu raje uporabljata izraza resnicoljubnost in približevanje objektivnosti, ki naj se zasidrata kot trdni etični načeli, kategoriji resnice in objektivnosti pa naj bosta ideala, h katerima je vredno stremeti (Vobič 2006, 14). McNair (1998, 65) pa meni, da gre pri zahtevi po objektivnosti pravzaprav za poziv k zaupanju. Za novinarstvo pravi (McNair 1998, 5, 57), da ima sposobnost mobilizirati verjetje in strinjanje (aktivno ali pasivno) v svoje izdelke in od svojih naslovnikov terjati, da ga sprejme (vsaj) kot približevanje resnici, vsekakor pa kot diskurz, ki je dovolj blizu resnici, da je vreden zaupanja v njegovo integriteto. Kredibilnost novinarskega dela in diskurzivni status resničnosti njegovih prispevkov se vzpostavljata (znova in znova, saj ju ne gre jemati za samoumevna) preko kodov in konvencij, ki pomenijo »resnico« in verodostojnost (McNair 1998, 57). Če so ti kodi in konvencije dovolj izpolnjeni oz. upoštevani, naslovnik novinarskemu diskurzu zaupa (Laban in Poler Kovačič 2007, 66).

Še manj oprijemljivi (in do neke mere morda brezpredmetni) so pojmi objektivnosti, resnice in nepristranskosti, ko gre za vizualno informacijo televizijskih novinarskih tekstov. Vobič (2006, 41, 46) poudarja, da podobe kot zdravorazumske projekcije »realnosti«, same po sebi niso poroki resnice, ampak to postanejo z vpetostjo v novinarski diskurz. »Novinarskost«, ki pri naslovniki uživa diskurzivni status zaupanja šele z ujemanjem podob in novinarjeve ali voditeljeve besede, dobi svoj diskurzivni značaj, ki se z vsakodnevnim reproduciranjem ohranja kot verodostojen. Tudi Corner (v Dahlgren 1995, 33) postavi v ospredje pojem

verodostojnosti, saj meni (prav tam), da je v televizijskih dnevnoinformativnih oddajah osrednjega pomena verodostojnost virov, ki se posledično preslika v verodostojnost slike in besede. Piše (prav tam), da je verodostojnost nekega novinarskega sporočila mogoče do določene mere celo empirično raziskovati – s pretehtanjem dokazil in ocenjevanjem, v kolikšni meri se neka informacija približa »resnici«. Nichols (2010, 36) pa opozarja, da gre sicer pri posnetkih prizorov dogajanja, njemu pripadajočega zvoka in/ali govorjene besede ljudi, ki so prisotni v sliki, resda za dokumentaristični dokaz realnosti (kar predpostavlja indeksikalnost zvoka in slike), vendar meni (prav tam), da to posledično ne velja za celoten tekst. Pri njegovi stvaritvi gre namreč za kreativno ravnanje z dejanskostjo, kjer je »dokazno gradivo« uporabljeno z namenom konstruiranja subjektivnega pogleda na svet. Posamezni kadri in zvok, morda tudi cele sekvence, vsebujejo visoko indeksikalno povezanost z dogodki, ki jih reprezentirajo (in se na tak način približujejo »resnici«), ampak celoten sklop po zaključenem procesu oblikovanja ni več le dokument ali zapis dogodka, temveč občinstvu ponuja lastni zorni kot. Od občinstva pa se pričakuje tako to, da zaupa v indeksikalno povezanost med tem, kar je vidno na ekranu in tem, kar se je v resnici dogajalo pred kamero, kot to, da oceni preoblikovanje te povezave v subjektivni pogled na svet. Gledalec niha med prepoznavanjem historične realnosti in prepoznavanjem njene reprezentacije. Petrone (2004, 34) meni, da zgolj opisovalni, najbolj nepristranski in nevtralni način snemanja ni primeren za televizijske novinarske prispevke, saj je njegov rezultat – (preveč) splošno prikazovanje dogajanja – za gledalca težko razumljiv. Še bolj neprimerno je po njegovem mnenju (prav tam) namensko podaljševati dolžino posnetkov, ki dajejo novinarju popolno svobodo, da nanje nasname kakršnokoli govorjeno besedilo. Trdi (prav tam), da gledalci najlažje razbirajo prav tista sporočila in pomene, ki vsebujejo subjektivni pogled kamere in so rezultat globoko usidranih konvencij in standardiziranih (tehničnih) kodov.

Poleg pripovedovanja z vizualnimi podobami, ki je v televizijskem novinarstvu podvrženo nekaterim subjektivnim dejavnikom, se v zadnjih letih v (televizijskem) novinarstvu pojavlja nagnjenje k subjektiviziranemu ubesedovanju prispevkov. Subjektivno pripovedovanje zgodb (prepletanje dejstev z mnenji, resničnih dogodkov s trivialnimi in izmišljenimi, novic z zabavo) in objektivnega poročanja (klasična funkcija novinarstva odbiranja dejstvenih in

zanesljivih poročil o dnevnikih, zlasti politično relevantnih dogodkih) se ne (več) izključujeta,³ temveč se prepletata kot glavni strategiji poročanja (Splichal 2000, 51). Hall (2004b, 207) celo meni, da ideologija objektivnosti izhaja iz enega najbolj nedoumljivih mitov liberalne ideologije, ki na absoluten način razlikuje med dejstvom in vrednostjo ter med dejstvom in interpretacijo, »kot da bi šlo za zdravorazumsko pravilo novinarske prakse«. Toda pri objektivnem in »zvestem« reproduciranju dogodka kot se je »dejansko« zgodil, novinarski teksti tajijo svojo selektivno/interpretativno/ideološko funkcijo, kar utemeljujejo s sklicevanjem na nevtralno strukturo, tj. »realni svet«, ki je onkraj interpretacij.

Subjektivizirani diskurz tako v verbalni kot vizualni prvini natančneje razčlenim v četrtem poglavju, kjer ga postavim ob bok standardizaciji novinarskega tvorbenega procesa in avtomatizmom novinarskih besedil, z namenom ugotavljanja načinov njihovega vplivanja na sporočila in pomene televizijskih novinarskih tekstov. V tem poglavju pa se nadalje osredotočam na vizualne in govorne pripovedne prvine kot temeljne tehnike sporočanja in gradnje pomenov v televizijskih novinarskih prispevkih.

3.1 Vizualne podobe

Slikovitost je ena pglavitnih značilnosti, ki televizijski novinarski tekst loči od drugih vrst poročanja. Malce obrabljena fraza, ki pa še kako drži, pravi, da dobra, nazorna slika pove več kot tisoč besed. Nekateri dogodki so zato bolj televizični kot drugi (Perovič in Šipek 1998). Hartley (1989, 109) vizualne podobe označi za hrbtenico televizijskih informativnih oddaj, Petrone (2004, 19) pa prav tako meni, da so vizualne podobe temelj pripovedi in sporočila v televizijskih novinarskih besedilih. Podobe služijo ilustraciji, osvetlitvi, priklicu predstav ali kot kontrapunkt povedanemu (Nichols, 2010, 167). Televizijske podobe fascinirajo in privlačijo, »učinkovitost« televizijskega diskurza pa izhaja iz kombinacije ugodja in ideološkosti, ki jih povzroča in vsebuje slika (Corner 1999, 24). V. Laban (2007, 36) pa opominja, da informacija, ki jo gledalec pridobi iz vizualnih podob, ni neodvisna, saj je pod

³ Splichal in Sparks (v Vobič 2006, 7) sta v proučevanju definicij samih novinarjev, definicij političnih strank in drugih centrov moči v državi ter znanstvenih definicij novinarstva, izluščila dve temeljni smeri: 1. Strožja smer, ki se je razvila v ameriški akademski tradiciji, se utemeljuje na novinarjevi vlogi zbiranja, proizvajanja oziroma širjenja novičarskih vsebin množičnih medijev, iz definicije pa izključuje zabavo. 2. Liberalnejša smer, ki je vplivnejša v Evropi, se zavzema za širšo opredelitev novinarstva, ki obsega tudi zabavne oziroma razvedrilne vsebine.

velikim vplivom govornega besedila. In ker slika največkrat potrjuje besedilo, vzbujata vtis, da oba sporočata enako. Ta iluzija nastane takrat, ko je slika nekonkretna in zato v manjši meri vpliva na gledalčevo tolmačenje vizualne informacije.

Luryjeva (2005, 15–20) deli vizualne podobe televizijskega diskurza v dve kategoriji glede na njihovo funkcijo: tiste, ki »dramatizirajo« in tiste, ki »dokazujejo«. Slika televizijskih novinarskih prispevkov spada predvsem v drugo kategorijo, meni (prav tam). Taka vrsta slike predstavlja in prikazuje, je vrsta vizualnega dokazila, ki občinstvo spodbuja k opazovanju in ga postavi v vlogo »priče«, pripravi pa ga tudi k sojenju ljudi, situacij in vsega, kar je prikazano. Velikokrat interpretacijo slike vodi, vendar ne v celoti determinira, ustni komentar (ang. voice-over). Podobno delitev uporabi tudi Corner (1999, 29), ki ocenjuje, da se v televizijskih novinarskih tekstih mešajo »opazovalne« in »dramatične« tehnike snemanja in montaže. Dokazovalna uporaba vizualnega zavzema vrsto funkcij v podpiranju nekega argumenta oz. celotnega pogleda prispevka, ki predvsem s pomočjo montaže, variirajo od neposredno ilustrativnega do visoko nakazovanega pomena.

Ellis (1997, 130–131) in B. Luthar (1992, 25–26) menita, da je televizijska slika vizualno skopa, gola, saj detajli akcijo upočasnijo. Poudarja bližnje posnetke ljudi in nadomestek za enostavnost njenih podob predstavlja tehnika hitrega reza, uporaba več kamer in možnost menjave med njimi. Ker je televiziji namenjena prekinjena pozornost s strani gledalcev, slika tako cilja na tem bolj očiten, hitro razberljiv pomen. Luryjeva (2005, 15–17) pa meni, da so televizijske podobe, kljub temu da niso posebej kompleksne in ne vsebujejo veliko podrobnosti, zelo učinkovite, intenzivne in uspešne v dramatizaciji. Tudi Corner (1999, 26) trdi, da je število detajlov, ki jih vsebuje slika na televiziji, omejena, to pa tudi zaradi same velikosti njenega formata.⁴ Vendar poudarja (prav tam), da zaradi tega (v nasprotju s kinematografijo) ni v izgubi, saj preko tipične domestične recepcije, značilne za ta medij, skupaj z govornim naslavljanjem voditeljev in novinarjev, prinaša »sproščeno socialnost«, ki je odraz tega, da televizijska naprava omogoča časovni in prostorski »soobstoj« gledalčevega doma in studia oz. doma in zunanjega sveta. Poleg tega je Corner (1999, 32) mnenja, da je televizijska slika, v primeru, da vsebuje veliko količino asociativnih elementov, težje razumljiva ter zato »težka« in nadležna, ker ovira sproščenost razpoloženja, ki ga predpostavlja domestična »uporaba« televizijskega medija. Simbolične asociacije, ki jih

⁴ Televizijski format je (bil) v večini primerov 4:3 (Lury 2005, 23), danes pa je referenčni format za širokozaslonsko digitalno televizijo slikovno razmerje 16:9 (European Union Law).

proizvedejo vizualne podobe, lahko občinstvo v informativnih oddajah obravnava kot implicitne predloge pomenov, zato so taka sporočila predmet obtožb kontroverznosti ali pristranskosti. Televizijski novinarski diskurz simbolizem uporablja le na sekundarni stopnji, primarna pa mu je opisovalna stopnja.

Televizijski novinarski prispevki v vizualni prvini prikazujejo več vrst vizualnih podob, ki so lahko nepremične ali gibljive. Nekatere pridobijo sami snovalci, druge ne. Vizualna informacija je tako lahko sestavljena iz posnetkov s »terena«, arhivske slike, slikovnega gradiva poročevalskih agencij in grafičnih prikazov.

3.1.1 Tehnični kodi snemanja in montaže

Kodi so »pravila« kombiniranja znaka v neko smiselno celoto. Med prejemniki in ustvarjalci novinarskih tekstov obstaja družbeni konsenz tako o pomenu kot o stilu in načinu naslavljanja prejemnika. Televizijski kodi so nastali na podlagi takega »tihega dogovora« – konvencije, vendar nekateri izvirajo iz kulture na splošno, drugi iz drugih medijev kot je na primer film, ostali pa so specifično televizijski (Hartley 1989, 32). Kodi niso statični, ampak so dinamični in se prav kakor jezik razvijajo ter obnavljajo. Fiske in Hartley (2003, 41) obravnavata logične in estetske kode, ki uporabljajo ikonične znake in delujejo tako na denotativni kot konotativni ravni (več o znakih in ravneh pomena v metodološkem delu v za to namenjenemu poglavju). Logične kode na televiziji najdemo stežka, saj so arbitrarne in statične narave, medtem ko so estetski kodi prevladujoči. So manj konvencionalni in zato tudi v manjši meri kodificirani kot logični kodi. Vseeno pa so »dogovorjeni« in pričakovati gre, da bolj kot je nek kod konvencionalen, bolj je popularen oz. lažje dekodiran in podobno razumljen s strani velikega števila prejemnikov. Ker pa niso tako rigidno, fiksno ustaljeni (kot logični kodi), je mogoče njihovo konvencijo »razbiti«, razrahljati in iskati nove razsežnosti koda (kar je tipično za umetniško izražanje). Televizijski ustvarjalci v takih odstopanjih od ustaljenih norm niso (in ne morejo biti) ravno »drzni«, saj morajo upoštevati dejstvo, da sta tako televizijski medij, kot tudi pričakovanja občinstva, zelo konvencionalna in pričakovana. Izbire kadrov in druge vrste televizijskega izražanja so tako omejeni predvsem na ustaljena pravila televizijske kodifikacije. Kodifikacija (in dekodifikacija) znaka sta neprekinjena procesa, nek znak pa se lahko ustali do te mere, da se »obraabi« in postane kliše. Velikokrat isti znak pripada več kot enemu estetskemu kodu, zato se kodi v mreži signifikacije med seboj prekrivajo in povezujejo, pri tem pa vsak znak s seboj prinaša kontekstualne asociacije, ki

izhajajo iz uporabe v drugem kodu. To značilnost lahko televizijski medij »izkoristi« na način, da nek kod prenese v zanj neznačilen žanr in tako ustvari nov, hibriden pomen (Fiske in Hartley 2003, 41–46).

Kodi delujejo na hierarhičen način, na dnu verige je njegova najmanjša enota, Fiske in Hartley (2003, 47) jo imenujeta »seme«. Določanje najmanjše enote je pomembno za ugotavljanje, »kje se končuje resnično(st) življenja in pričenja televizija« (prav tam). Meja je namreč precej zamegljena, saj sta načina, na katerega »gledamo« (zatorej razumljamo) televizijo in na katerega dojemamo realnost, v svoji osnovi zelo podobna – oba sta determinirana s konvencijami in kodi. Televizijski kodi se zgledujejo po kulturno pogojenih kodih, ki se uporabljajo za zaznavanje realnosti in prav to postavlja televizijski medij na osrednje mesto v zahodni kulturi.

Proizvajanje (vizualnega) sporočila je družbena praksa, vizualne podobe pa interpretacije stvarnosti oz. rezultat procesa pridobivanja idej in osmišljanja doživljanj sveta. V sliki so artikulirani pomen, ugodje in moč (Lister in Wells 2001, 62–64). Posnetki gibljivih podob so kompleksen odsev odnosa med snovalcem in subjektom, v katerem oba akterja igrata vlogo v oblikovanju karakterja in vsebine izdelka. Snemalčev izbor subjekta je pod vplivom njegove identitete in namena, prav tako pa je izbira odvisna od njegovega odnosa do subjekta. Med gledanjem televizije snemalčev pogled postane gledalčev pogled – kar je »videla« kamera na snemalni lokaciji (in v studiu idr.), nato gledalec vidi na televizijskem zaslonu. Vendar, ker je kamera tehnološka naprava, videnega ne posname na nevtralen način, saj vsakršna podoba, reproducirana s kamero, vsebuje vse optično vidne vidike tega sveta znotraj meja kadra in kapacitete leče (Collier 2001, 35). Butler (2002, 115–117) snemalni proces osvetli z metaforo prevajanja iz enega jezika v drugega – kamera tridimenzionalno realnost prevede v dvodimenzionalni »jezik« televizijske slike. Vseeno pa je leča kamere, z uporabo v času Renesanse razvitih zakonitosti perspektive, sposobna ustvariti iluzijo globine.

Osnovna enota filmske in televizijske tehnike, kjer so fotogrami⁵ sestavljeni v homogeno sekvenco, se imenuje kader. Kader je vidno polje, zaokrožena celota, ki jo vidimo preko objektiv. Odvisno od vrste kamere, leče in luči, kadri variirajo glede na širino polja, globino

⁵ Fotogram je osnovna enota gibljive slike – posamezna fotografija. Z določeno hitrostjo prikazovanja sekvenčnih fotogramov se ustvari iluzija gibanja slike. Za to, da oko zaznava skupek fotografij kot neprekinjeno gibanje, se mora v eni sekundi zvrstiti vsaj 24 fotogramov.

in snemalni kot. Kader je rezultat temeljne izbire, kaj bo snovalec pokazal gledalcu o nekem dogajanju, okolju (Petrone 2004, 22). Zelo pomemben vidik kadra je njegova kompozicija – način razvrstitve posameznih elementov v kader. Kompozicija kadra sledi pravilom pravilne, simetrične zapolnitve⁶ vidnega polja ter se (pri zamenjavi kadrov) ozira na logičnost sosledja gibanja subjektov, da to ne bi izpadlo nenaravno. S sledenjem estetskim kanonom in zakonitostim harmonične kompozicije je gledalcu omogočen tem bolj jasen vpogled v sporočilnost gibljive slike (Perovič in Šipek 1998, 28–29). S kompozicijo v kader (kadriranje), snovalec oblikuje določena sporočila in pomene, in si po možnosti pri tem že zamišlja pripovedni tok prispevka, z namenom zadovoljiti potrebo po vseh kadrih, potrebnih za načrtani potek zgodbe, s posebnim ozirom na kadre, ki bodo služili prehodu med prizori in sekvencami (Petrone 2004, 31). Med kadriranjem poteka tudi že prva vrsta montaže – montaža kadra – postopek ustvarjanja enotnega časa in prostora v posameznem kadru. Elementi izražanja kadra so velikost plana, snemalni kot, vrsta uporabljenega objektiv, dolžina, premiki, barva in zvok (Čučkov 2007, 28).

Čučkov (2007, 16) se poigra s popularno frazo, ko se vpraša o dveh osnovnih elementih pripovedovanja s sliko: »Kaj je bilo prej, kader ali plan?«. Na začetku so bili kadri tudi hkrati (kratki) filmi, plan pa se lahko spremeni tudi znotraj istega kadra. Plani so temeljno sredstvo filmskega in televizijskega jezika. So spremenljive razdalje snemanja dogodkov. Dogajanje zajamejo v kader širše ali ožje, od bližje ali bolj od daleč. Širši kadri so načeloma bolj »narrativni«, opisujejo dogajanje, medtem ko so ožji, bližnji plani bolj »psihološke narave«, saj se osredotočajo na stanje duha in čustva oseb (Petrone 2004, 23).

⁶ Kompozicija kadra po t. i. pravilu tretjin, kjer mora biti glavni subjekt v kadru oddaljen eno tretjino od (namišljenih) diagonal, horizont (v primeru zunanjih posnetkov) pa eno ali dve tretjini od zgornjega roba kadra (Selby in Cowdery 1995, 56).

Poznamo vrsto snemalnih planov ali izrezov:

- Total: je informativnega značaja – s hkratnim prikazovanjem celotnega okolja omogoča, da z enim samim pogledom ugotovimo, kje se razvija zgodba. Pogled je splošen, človeški liki so podrejeni okolju. Ljudje so snemani od daleč, a dovolj od blizu, da jih prepoznamo. Velikokrat se prispevki pričnejo prav s tem planom, saj nam poda vse splošne informacije o lokaciji, definira odnose med ljudmi ter med ljudmi in okoljem. Uporablja se velikokrat tudi v primeru, ko snemani subjekt opravi velik premik znotraj kadra, saj tako ni potrebno premikati kamere.
- Splošni plan: človeški lik je posnet v svoji polni velikosti, od glave do peta, ozadje ima še vedno pomembno vlogo, ne pa tudi osrednje. Lahko bi ga imenovali tudi »naravni« plan. Ponuja najbolj pomembne podatke dogajanja, zato mora tekst obsegati zadovoljivo število splošnih planov za umeščanje in dobro razumevanje toka zgodbe, služi osvetlitvi prehodov teksta v prostoru in času.
- Daljni plan ali ameriken: človek, viden od kolen navzgor, začne dominirati v zgodbi. Teža je z (že poznanega) ozadja odločno prenešana na človeka.
- Srednji plan: človek od pasu navzgor. Subjekt lahko pogledamo od bliže, izvzeto pa je vse, kar ni tesno povezano z dogajanjem. Primeren predvsem za snemanje dveh oseb hkrati, t. i. dvojni plan, zelo značilen za televizijski jezik v prizorih pogovorov.
- Srednji bližnji plan: človek pod prsmi navzgor. Zelo značilen za televizijske informativne oddaje, tipičen plan za prikazovanje napovedovalca v studiu.
- Bližnji plan: človek nad prsmi navzgor, ozadje skorajda ni več vidno. Daje poudarek na subjektov izgled in njegovo izraznost, reakcije, čustva in ima zato veliko psihološko moč. Primeren je za razvijanje zgodbe. Težko se uporabi, kadar se subjekt giblje. Vedno bolj se uporablja v »emocionalni« televiziji, teži k deformiranju realnosti in pretiravanju.
- Veliki plan: človeški obraz zaseda večji del ekrana. Je skrajno sredstvo izražanja, pa tudi svečano in patetično. Pretirana uporaba tega plana lahko pripelje do razvrednotenja vsebine.
- Detajl: del človeškega telesa ali predmeta (Petrone 2004, 24–25; Čučkov 2007, 17–20).

Z izbiro različnih vrst planov se navidezno vzpostavi tudi večja ali manjša fizična razdalja med gledalcem in dogajanjem ter prikazanimi osebami, ki odslikava pravila medosebne interakcije vsakdanjih odnosov. Bližji kot je plan, bolj je gledalec postavljen v navidezen

intimni stik z osebo na zaslonu, tak plan gledalcu nakazuje, da sta (ali bi morala biti) z osebo z ekrana iste pripadnosti (Jewitt in Oyama 2001, 146), daje občutek enakosti. Bližnji posnetki oseb pogosto odvrnejo gledalca od vsebine spremnega govora (Ellis 1997 131, 143), saj se slednji osredotoči na vpogledovanje podrobnosti, čustev, značaja in razpoloženja identificirane osebe. Obratno pa bolj oddaljeni plani označujejo neosebno razmerje in manjšo vključenost gledalca v dogajanje na zaslonu. Poleg tega si z večjo razdaljo med kamero (gledalcem) in snemanim subjektom televizija prizadeva doseči učinek nepristranskosti (Laban 2007, 38–39).

Posameznemu planu »pripada« njegov kontraplan, tj. plan, ki ima nasprotni snemalni kot. V novinarskih prispevkih se taka načina snemanja in montaže uporabljata predvsem v intervjujih, na način, da se oba sogovornika snema od spredaj, v obraz, največkrat pa sočasno delno tudi od zadaj (oba subjekta v kadru). Tako je v montaži mogoče za isti del pogovora izbirati prednji posnetek tako intervjuvanca kot intervjuvanega in sestaviti vizualne podobe tako, da medtem ko eden od njiju govori (vprašuje ali odgovarja), so v sliki prikazani početje in reakcije drugega, ki posluša. Ta tehnika ustvarja videz dinamičnega, živega pogovora, kljub temu da gre velikokrat za naknadne posnetke – predvsem tiste, kjer novinar postavlja vprašanja. Novinarji in snemalci imajo namreč »na terenu« le izjemoma na voljo dve kameri (za prispevke osrednjih dnevnoinformativnih oddaj praktično nikoli, saj morajo prispevki biti narejeni »hitro in poceni«), ki omogočajo snemanje pogovora z obeh zornih oz. snemalnih kotov.

V določanju kadra snemalec izbira tudi zorni kot oz. rakurz. Točka, na kateri je pozicionirana kamera, ustvari določen zorni kot. Najpogosteje je kamera postavljena v višini oči subjekta (in snema naravnost; v primeru otrok in manjših oseb zato snemalec kamero nastavi niže kot ponavadi). Tak rakurz daje vtis enakopravnosti med gledalcem in subjektom. Obstaja pa še nekaj drugih možnih kotov snemanja in zanje značilnimi konotacijami:

- Zgornji rakurz: črta horizonta je v zgornjem delu kadra ali nad zgornjim robom. Ta snemalni kot zmanjšuje človeka, ga naredi osamljenega, podrejenega tuji oblasti, nemočnega in ubogega. Subjekt je označen za nepomembnega.
- Spodnji rakurz: črta horizonta je v spodnjem delu kadra ali pod spodnjim robom. Ta snemalni kot povečuje in povzdiguje, izraža zmagovitost, subjektu podeljuje avtoritativnost in oblast.

- Kamera premaknjena od vertikale: črta horizonta ni vzporedna s spodnjim robom kadra.
- Posebni snemalni koti: nedostopne točke udeležencev dogodka (Petrone 2004, 32; Čučkov 2007, 24–25).

Snemalni zorni koti vzpostavljajo simboličen odnos med subjektom in gledalcem, ti pa lahko nakazujejo različne pomene: moč, »oddaljenost«, vpletenost, enakovrednost in druge ter vse njihove vmesne različice. Simbolični odnosi ne odslikavajo nujno resnično naravo odnosa, slika nam lahko na primer nakazuje enakopravni odnos s posneto osebo, ki pa ima v resnici veliko moč nad našimi življenji (politiki in drugi nosilci moči), ali obratno, nas oddalji od človeka-subjekta, s katerim smo sicer v bližnjem odnosu (Jewitt in Oyama 2001, 135). Kamera lahko tako na prefinjen in subtilen način zavaja gledalca.

Tehnični kodi snemanja in montaže označujejo pomene tudi z več vrstami premika: gibanje snemanega subjekta (znotraj kadra); gibanje kamere med snemanjem (premik kadra); gibanje vizualnih (tudi negibnih) podob (v postopku montaže) (Čučkov 2007, 25). Z vidika jezika vsak premik kamere predstavlja določen način snemanja, ta način pa neposredno in natančno določa pomen, ki ga dobi posnetek in je posledično vsebovan v sporočilu. Načini premika kamere in pomeni, ki jih z njimi nakazujejo, so naslednji:

- Premik v levo ali desno/navzgor ali navzdol, v televizijskem žargonu t. i. »švenk«: premestitev kadra na nov subjekt, odkrivanje novega dela prizorišča ali prostora/okolja, opis subjekta, prizorišča ali prostora/okolja. Premik zavezuje novinarja, da tudi v besedi sledi takemu vrstnemu redu.
- Primik (angl. zoom-in): zaključiti, zožiti kader. Prenaša pozornost na en sam element kadra in tako izključi vse, kar je bilo okrog njega. Hitrost primika mora biti skladen z ritmom naracije (Petrone 2004, 34–35). Je bolj preprost ter hitrejši in cenejši kot premik kamere, se uporablja predvsem za poudarjanje akterjevih čustev in povečuje čutno vpetost naslovnika v tekst (Grabe in dr. v Laban 2007, 39). S počasnim približevanjem obrazu govorca, ki deluje kot postopno oklepanje in lovljenje sogovorca, lahko kamera doseže zelo dramatičen učinek (Laban 2007, 39).
- Odmik (angl. zoom-out): odpreti, razširiti kader. Razkrije kontekst, v katerem se nahaja subjekt snemanja. Tudi v tem primeru mora biti hitrost skladna z ritmom naracije.

- Gibanje snemalne naprave (snemalec med hojo ali na premikajočem vozilu): deluje na podoben način kot primik/odmik, vendar je posnetek bolj intenziven, poleg tega omogoča več odtenkov izražanja. Medtem ko primik objektiva pripelje subjekt/dogodek do gledalca, ga približevanje snemalne naprave simbolično zapelje naravnost v dogajanje.
- Snemalni žerjav: omogoča, da se gledalčev pogled premika znotraj prizorišča z različnih perspektiv in (tudi nenavadnih) kotov (Petrone 2004, 35).

Petrone (2004, 37–39) poda natančen opis, kakšna naj bi bila tehnika snemanja za televizijske novinarske prispevke. Ker so prispevki časovno zelo omejeni, snovalci pa želijo posredovati čim več informacij v najkrajšem možnem času, mora snemalec slediti določenim standardom za pridobitev kvalitetnega slikovnega gradiva. Ta predstavlja temelj za nadaljnje usklajeno sodelovanje vseh snovalcev (novinarja, montažerja, grafika, produkcije). Kamerman mora tako snemati na način, kot da bodo vsi posnetki tudi predvajani – velja zapoved kvalitete pred kvantiteto. Priskrbeti mora najrazličnejše kadre in plane, kot tudi »premostitvene posnetke« (Perovič in Šipek 1998, 32), ki »prekrijejo« reze montaže, in tako omogočajo doseganje razgibanosti, ritmičnega tempa in tekočo pripoved ter usklajenost podob z govorjenim besedilom. Prevladovati mora enostavna snemalna tehnika s statičnimi posnetki, kjer se gibljejo predvsem snemani subjekti, v manjši meri pa posnetki s premiki objektiva (primiki, odmiki) ter gibanjem same snemalne naprave skupaj s snemalcem (Petrone 2004, 39).

Pomeni, ki jih ustvarjajo tehnični kodi snemanja in montaže se v prispevku dokončno oblikujejo s slednjo – posnetke in ostale prvine vizualne informacije snovalci s pomočjo tehnik montaže spravijo v obliko, primerno za oddajanje. Montaža je zahteven ustvarjalno-tehnološki postopek, ki vključuje izbor, razvrščanje, sestavljanje ter ritmizacijo slike in zvoka v smiselno celoto. Kadri so med seboj povezani tako, da se zadnja slika prvega kadra povezuje s prvo sliko naslednjega. Osnovni enoti, ki jih dobimo s spajanjem kadrov, sta scena ali prizor in sekvenca. Scena je narativna celota, sestavljena iz najmanj dveh kadrov, v kateri je vzpostavljena enotnost akcije, prostora in časa. Za sekvenco pa nasprotno ni značilna enotnost akcije, časa in prostora. Je večja in kompleksnejša pripovedna celota, sestavljena iz več kadrov in prizorov. Proces montaže pa ni le tehnični postopek sestavljanja in lepljenja kosov traku, temveč način izražanja. Montaža zahteva določene odločitve, ki so odvisne od nadarjenosti, znanja in veščin, ki jih premore montažer. V ustvarjalnem smislu je montaža organiziranje posnetega gradiva z razvrščanjem (na papirju ali montažni mizi) kadrov po

določeni pripovedno-časovni (dramaturška montaža) ali vzročni (asociativna montaža) osi, kot tudi dodajanje tempa in ritma (tehnična montaža) (Čučkov 2007, 26–28).

Televizijski novinarski teksti so povzetki časa in prostora – prikazano je le toliko, kolikor je po mnenju snovalcev potrebno (Iedema 2001, 187) in upošteva časovne omejitve, ki jih dirigira informativna oddaja. Hartley (2004, 182) prispevke označi za diegetični svet, zamišljen znotraj poročanja. Diegezo se ustvari z uporabo specifičnih tehnik, ena od teh je kontinuiranost, oziroma kontinuirana montaža. Slednja funkcionalno podpira potek zgodbe in kadre zmontira v sekvence na način, da izgledajo bolj »naravne« (Iedema 2001, 187–188). Tudi Fiske (1991, 28) piše o montaži, da s svojimi konvencionalnimi, planiranimi posegi pripomore k temu, da izdelek daje vtis »naravnosti«. Stili montaže in način snemanja so v tekstu organizirani tako, da izgledata sosledje prizorov in tok pripovedi determinirana s strani akcije, zgodbe in ne obratno. Gledalec nazadnje »pozabi«, da je med njim in dogajanjem tehnična naprava (Fiske 1991, 30). Prav zaradi te značilnosti nekateri kontinuirano montažo imenujejo tudi nevidna montaža. Medtem ko prostorsko nepretrganost gradi s pomočjo prekrivanja vizualnih polj, časovno kontinuiteto dosega s tem, da je zvok nasnet čez vizualne (in bolj ali manj vidne) reze. Kontinuirana montaža poskrbi za to, da gledalec lažje premosti preskoke v času in prostoru, saj gledalcu veli, kje se nahajajo subjekti teksta in kdaj poteka dogodek (Iedema 2001, 187–188; Butler 2002, 149). Kontinuirana montaža ustvarja iluzijo stalnega gibanja med fragmenti znotraj sekvence in zabriše »dokaze« tehničnega, umetnega delovanja. Najpogostejše uporabljeni element kontinuirane montaže je rez, takojšen prehod iz enega kadra v drugega, ki pritegne najmanj gledalčeve pozornosti. Medtem ko ostale vrste spajanj kadrov kot so zameglitev, zabris, preliv idr., z značilnimi diferencijacijskimi učinki na gledalčevo vključenost v tekst in subtilnimi napotki branja pomenov, prekinjajo pripovedni tok ter služijo predvsem v zaključevanju sekvenc. Nekatere vrste rezov lahko pripeljejo celo do »percepcijskega šoka«, ko povezana kadra poudarjata medsebojni kontrast ali nepričakovanost jukstapozicije in povzročita nenadno spremembo v narativnem toku (Corner 1999, 32; Holland 2000, 98).

Montaža hitrega reza, značilna za televizijske novinarske prispevke, kompenzira enostavnost posameznih kadrov – raznolikost in zanimivost teksta je namesto z veliko podrobnosti v enem kadru dosežena s hitrim menjavanjem kadrov. Velja namreč načelo, da neka podoba obstane na zaslonu le za toliko časa, kolikor je gledalcu potrebno, da registrira vse podane informacije

in ker Ellis (1997, 131–132), kot že omenjeno, trdi, da je slika skopa, se to zgodi kar hitro.⁷ Rezultat tega je fragmentacija kot specifično televizijski stil snemanja, kjer je podoba zreducirana na njeno informacijsko vrednost. Namesto posameznega koherentnega teksta, so gledalcu ponujeni diskretni segmenti, male sekvenčne enote podob in glasov (Luthar 1992, 25–26). Langova (2000, 96–98) je s sodelavci v raziskavah o pozornosti in pomnjenju informacij naslovnikov sicer prišla do ugotovitev, da dokaj hitri rezi (kjer dolžina kadra traja približno 4–5 sekund in vsak naslednji kader vsebuje določeno število novih informacij) pripomorejo k spodbujanju gledalčeve pozornosti ter osmišljanja in pomnjenja sporočil tekstov.

Hartley (1989, 180) meni, da lahko montaža in način, na katerega so podobe organizirane v sekvence, močno vplivata na pomene teksta. Za montažo pravi, da gledalcem spretno pripoveduje, kaj zgodba pomeni (čustveno, ne razumsko) (Hartley 2004, 185). Z navedbo trditev nekaterih avtorjev (Ericson, Baranek in Chan v Hartley 2004, 184) montažo uvršča med simulacijske pripomočke, ki pripomorejo k vzpostavljanju reda, koherentnosti in enovitosti ter naredijo novinarjeve prispevke, segmente in celotne informativne oddaje lažje predstavljive in verodostojne. Meni (Hartley 2004, 184–185) da gre za profesionalno prevaro, ki ne služi ponarejanju dogodkov za to, da bi zavajala javnost, temveč da bi ji pomagala razumeti svet kot osmišljeno celoto na strukturni ravni – in to tako kot si ga zamišljajo in želijo predstaviti snovalci. Čeprav ponarejene, so vse zgodbe resnične.

Delavce na RTV Slovenija na pomene, ki jih podeljujejo vizualne podobe in pasti montaže, ki lahko pripeljejo do manipulacij v prispevkih, opozarja njihov interni kodeks:

Posnetki s televizijsko kamero so zaradi svoje prevladujoče sugestivne moči pri gledalcih odločilni sotvorci čustvenih in razumskih identifikacij, vtisov, presoj in nazadnje mnenj o posnetem in predvajanem. /.../ Tudi z vizualnimi sredstvi so mogoče nehotene ali premišljene potvorbe in celo zlorabe slikovnih ponazoritev dogodkov, okoliščin dogajanja ali osebnosti. To omogočajo predvsem izbira slikovnih izrezov (snemalčevo kadriranje) montaža posnetkov in vsebinska sprememba dogodka s tehničnim preoblikovanjem. S temi postopki je mogoče realnost in avtentičnost popolnoma prirediti, deformirati, skriviti, in tako gledalcu vsiliti praviloma

⁷ Povprečna dolžina enega kadra je 3 do 7 sekund, zato da je ritem dovolj hiter, stopnja vizualne stimulacije pa visoka do te mere, da pridrži gledalca pred zaslonom (Petrone 2004, 40).

enopomenske predstave. (Poklicna merila in načela novinarske etike v programih RTV Slovenija 2000, člen 9.8.)

3.1.2 Grafični prikazi

Grafika je ena ključnih sredstev televizijskega (novinarskega) diskurza za prikazovanje abstraktnih tematik, predmetov, o katerih ne obstajajo posnetki in kompleksnih situacij, ki jih slika težko reprezentira (Petroni 2004, 50). Grafični prikaz je celovito vizualno sporočilo, ki je lahko statično ali gibljivo, enostavne ali kompleksne narave, sestavljeno iz ene same podobe ali sekvence več podob, ki predstavljajo enotno grafiko. Na zaslonu trajajo različno dolgo, načeloma skladno s količino informacij in časom, ki ga potrebuje gledalec za razumevanje. Grafike oblikujejo sporočila s sintaktično strukturo in (elektronsko, digitalno) manipulacijo njenih elementov, ki ustvarjajo videz gibanja (Foote in Saunders 1990, 502–503). Grafične podobe služijo krepitvi televizijske reprezentacije realnosti, posredujejo dodatne informacije in več »resnice«, kot bi jo lahko prikazala sama kamera (Fiske 1991, 251). Zettl (v Laban 2007, 44) definira grafični prikaz kot premišljeno prikazovanje dogodka z dvodimenzionalno grafikacijo, ki vsebuje značilnosti časopisne slike. Tako so televizijske dnevnoinformativne oddaje v digitalni dobi le uspele nadomestiti svoj primanjkljaj v primerjavi s tiskanimi mediji. Televizijski novinarji tako lahko hitro, nazorno in pregledno razložijo gledalcem zapletene informacije, kadar bi bila njihova ubeseditev pretežka in predolga (Boyd v Laban 2007, 44). Tudi Foote in Saunders (1990, 505–506) sta v svoji raziskavi potrdila, da so grafične podobe glavna opora televizijskega novinarstva, ki poleg razlagalne funkcije, največkrat prevzamejo funkcijo uvoda v posamezen novinarski tekst. Luryjeva (2005, 20–21) celo meni, da nekateri grafični prikazi, kot so statistični in znanstveni, ne le ilustrirajo vedenje in informacije, ampak jih poosebljajo, zato televizijski teksti z njihovim prikazovanjem v gledalcu vzbujajo občutek avtoritete.

Labanova (2007, 45–53) grafične prikaze razdeli na več vrst:

- Statistična in slikovna grafika: največkrat služi za ponazoritev velike količine informacij v zgoščenih, preglednih in jasnih oblikah. Sestoji iz statičnih ali gibljivih grafov, tabel in zemljevidov. Lahko deluje strogo, natančno in znanstveno, ali pa je uporabljena primarno dramatično. Drugače pa so fotografije kot slikovna grafika osnova, na katere se sklicuje govorjeno besedilo, in ponavadi ne predstavljajo način upovedovanja (Lury 2005, 152).

- Sotvorbe: sestavljene iz grafike in besedila. Ponavadi se pojavijo na zaslonu ob voditelju v studiu, medtem ko bere napoved novinarskega prispevka (Laban 2007, 47–48). Gre za prikaz zamrznjenega posnetka prihajajočega novinarskega teksta ali fotografije, ki jo je televizijska hiša pridobila od novinarskih agencij (Perovič in Šipek 1998, 159–160) skupaj s ključno besedo prispevka, povzetkom bistva, komentarjem njegove vsebine ali stališče sogovornika. Včasih se besedilo sotvorbe podvaja z voditeljevo napovedjo sledečega novinarskega prispevka s povsem enako jezikovno formulacijo (Laban 2007, 49–50). Luryjeva (2005, 33) meni, da sotvorba z združitvijo reprezentacije »realnega« prostora kot je televizijski studio in grafičnega prostora, ustvari zelo očitno »ponarejeno« podobo.
- Napisi in podnapisi: Napis je statično kratko sporočilo na spodnjem ali zgornjem delu zaslona (žargonsko imenovano telop). Uporablja se za identifikacijo voditelja, avtorjev novinarskega teksta (novinar, snemalec, montažer) in sogovornikov z imenom in priimkom ter/ali funkcijo in nazivom (Laban 2007, 50–51). Hartley (1989, 108–109) trdi, da z identifikacijo slednjega, je sogovorniku priznan status izbranega govorca, bodisi strokovnjaka ali očitca, ki ima pravico, kompetentnost oz. kredibilnost, da pove svoje mnenje o določeni temi. Napis pa lahko tudi dodatno informira in gledalcu pomaga interpretirati vizualno prvine z identifikacijo kraja, države, časa ali datuma arhivskih posnetkov. Takšni napisi se velikokrat nahajajo v zgornjem delu zaslona, da bi zakrili čim manj slike. Podnapisi oz. podnaslavljanje pa je metoda prevoda delov besedila tuje govorečih. O podnaslavljanju se strokovnjaki razhajajo v tem, ali gledalcu ponuja bolj kvalitetne informacije kot sinhronizacija, ali pa gledalca le preobremenijo z delitvijo pozornosti na več točk zaslona (Laban 2007, 51–53).

3.2 Zvok

Izkušnja gledanja televizije je prav tako izkušnja poslušanja televizije. Ker je radio z ekonomskega in tehnološkega vidika predhodnik in v najbližjem sorodu s televizijo, je neizogibno, da zaseda zvok v televizijskem diskurzu enako pomembno mesto kot vizualne podobe. Zvok oz. slišne prvine vplivajo na gledalca in podajajo pomene enako, ali celo v večji meri kot slika, predvsem pa so bolj samozadostne – na bolj razumljiv način podajajo informacije kot vizualne podobe samostojno brez zvoka (Butler 2002, 173). Tudi Ellis (1997, 128–129) meni, da ima zvok aktivno vlogo na televiziji, da je sidrišče pomena in da nadomešča pomanjkanje detajlov vizualnih podob. Predstavlja temeljno sredstvo vzdrževanja

gledalčeve pozornosti in omogoča njeno neprekinjenost. Televizija namreč privablja pogled, ne gledanja, zato je prekinjanje očesnega stika z zaslonom pogosto. Zvok pa obratno zagotavlja ves čas določeno mero pozornosti in gledalca (znova) pritegne k gledanju (Laban 2007, 53). Luryjeva (2005, 58–59) pa meni, da televizije ne gre tretirati kot poglobitno zvočnega medija oz. analizirati slišnih prvin kot samostojnih in primarnih nosilcev pomenov, saj televizija kot multimedijška oblika podajanja informacij v obliki zvoka in slike ustvarja pomene predvsem z interakcijo obeh diskurzivnih prvin. Zvok deli (prav tam) na govor, glasbo, zvok in tišino.

Lutharjeva (1992, 30–31) povzema pet pomembnih funkcij in tehnik televizijskega zvoka, kot jih je razvila ameriška komercialna televizija:

- označevanje (konflikta, ljubezni, napetosti v naraciji ipd.);
- poudarjanje (označevanje tistih točk teksta, ki si jih je vredno ogledati. Zvok tako pripelje gledalca nazaj od zvoka k sliki);
- zvočna hermenevtika (zvok kliče po identifikaciji s svojim vidnim izvorom – ko uslišimo tak zvok, nam slika pokaže njegov izvor);
- studijsko občinstvo (smeh in ploskanje občinstva ob bolj spektakularni sliki, ki zahteva večjo pozornost gledalca), televizijska diskurzifikacija sveta z zvokom (zvok govori, kaj se v resnici dogaja).

Butler (2002, 177–181) izpostavlja naslednje poglobitne funkcije zvoka na televiziji:

- Privabljanje in ohranjanje gledalčeve pozornosti. Med površnim gledanjem televizije zvok predstavlja bolj učinkovito stimulacijo za gledalca – naznanja pomembno vizualno akcijo ali velik vsebinski preobrat.
- Manipulacija gledalčevega razumevanja vizualnih podob. Zvok podobo podpira, ji je v nasprotju ali pa usmeri pozornost gledalca na izbrane elemente slike in tako poudari njihov pomen.
- Ohranjanje toka segmentov. Zvok je gonilo, ki povleče gledalca v sosledje segmentov in ga pridržuje pred zaslonom. Tako na primer voditelj skuša vzbuditi zanimanje in radovednost gledalca z vprašanji ali z zanimivimi napovedmi.
- Ohranjanje nepretrganosti časa in prostora znotraj posameznih prizorov. Kontinuirana montaža sestavi posamezne kadre s pomočjo govora/pogovora, mednarodnega tona in glasbe v logično in poenoteno časovno-prostorsko celoto.

»Mednarodni ton« je med najbolj uporabljenimi vrstami zvoka v televizijskem novinarstvu. Gre za izvirni, naravni zvok dogodka, posnet hkrati s sliko (Laban 2007, 54) oz. diegetični zvok, ki prihaja od reprezentiranega objekta in izvira iz samega prizorišča (Hartley 2004, 182). Mednarodni ton se v novinarskih televizijskih prispevkih uporablja kot »zagotovilo« avtentičnosti in verodostojnosti slike. Vendar Luryjeva (2005, 57) opozarja, da je zvok, prav kakor slika, le reprezentacija realnega samega sebe. Ni reproduciran neposredno, ampak je predelan, »popravljen«, sestavljen ali celo odstranjen z izvirnika (z možnostjo ponavljajočega predvajanja in pritrjevanja (t)istega zvoka na sliko, katere izvirno ni spremljal) s tehničnimi napravami (med snemanjem in montažo) (Lury 2005, 57–58). Petrone (2004, 56) meni, da je snemanje in ohranjanje »naravnega zvoka« v novinarskih tekstih nujna. Mednarodni ton se mora slišati razločno in biti razpoznaven, vendar nekoliko tišji od novinarjevega govora, ki kot »pluje« na njegovih valovih, veli (prav tam) v svojem priročniku. Mednarodni ton ne le, da podeljuje višjo stopnjo verodostojnosti prispevku, ampak pripomore tudi k temu, da se gledalec bolje vživi v upovedano. Poleg tega ustvarja videz enotnosti časa in prostora prizorov, čeprav so kadri posneti z različnih zornih kotov in v različnih momentih (Butler 2002, 181). Samostojno (z gibljivo sliko) služi ustvarjanju dramatičnosti – razločno slišen na začetku novinarskega prispevka, nekaj sekund preden prične novinarjev govor, ki nato opiše in pojasni pravkar slišano/videno (Laban 2007, 54–55).

Za dnevnoinformativne oddaje so značilne tudi uvodne in zaključne sekvence – žargonsko imenovane »špice« ter napovedniki in najave televizijskih oddaj. Označujejo konec in začetek segmentov televizijske oddaje, bodisi posameznih novinarskih prispevkov ali sklopa bodisi celotne oddaje (Laban 2007, 55–60).

A najbrž najbolj pomenljiva slišna prvina, ki jo srečamo na televiziji in sploh v novinarskih televizijskih prispevkih, je človeški glas oz. govor (Lury 2005, 59).

3.3 Verbalna informacija

Labanova (2004, 61) meni, da je televizijsko novinarstvo mnogo več kot le govor ob pomoči slike ali časopisni prispevek, opremljen z ilustrativnimi vizualnimi podobami. Kljub fascinaciji nad vizualnimi podobami 24-urni informativni programi polnijo svoj programski čas s pogovori in razpravami, torej govorom. Kadenca, barva in tempo glasu imajo na televiziji izjemno moč, zato je televizijski govor veliko bolj samozadosten, agresiven in hkrati

bolj intimen od vizualnih podob. Čeprav je posebnost televizije sposobnost tvorjenja in kombiniranja vizualnih podob, ki po Cornerju (1999, 37) konstituira privlačnost in najbolj neposredni način vključevanja tega medija, pa televizija vendarle (direktno) naslavlja svoje občinstvo in ga pridržuje pri gledanju preko govora. Govor ustvarja družbeno-komunikacijsko okolje, znotraj katerega deluje vizualna prvina. Petrone (2004, 63) piše o govoru v dnevnoinformativnih oddajah v dveh vlogah – komplementarni in primarni. V prvi različici govor pripoveduje zgodbo oz. prispeva k povezovanju njenih različnih delov s podajanjem novih, drugačnih informacij kot vizualne podobe ali z namenom, da interpretira in naredi sporočilo, ki ga podaja slika, bolj eksplicitno. Primarno vlogo pa prevzame v tonskih izsekih izjav in v tistih delih oddaje, ki so posvečene (po)govoru ali v primeru, da oddaja oz. posamezni novinarski prispevek ne razpolagata z zadostno količino avdio-vizualne informacije.

3.3.1 Novinarjevo govorno besedilo

Nichols (2010, 167) pravi, da je novinarjev verbalni komentar (angl. voice-over, žargonsko »off«) oz. glas iz ozadja (Korošec 1998), izjemno informativne narave. Govorno besedilo organizira sliko in prispeva k določanju njenega pomena, prav kakor pisni komentar ob fotografiji. Gledalca vodi k »pravilni« interpretaciji vizualnih podob, še posebej, ko te predstavljajo abstraktne koncepte (Nichols 2010, 99). Glas prihaja od nekod, nima specifičnega izvora in prav zato ga povezujemo z objektivnostjo in vsevednostjo. Daje občutek, da je govoreči »nad« dogajanjem in da ima pravico soditi dogodek, ne da bi dejansko sodeloval v njem. Govorčev uradni ton z »odstranjenostjo«, nevtralnostjo, nezainteresiranostjo ali vsevednostjo ustvarja kredibilnost in verodostojnost. Verbalno besedilo pripomore k logičnemu poteku celotnega teksta in nakazuje njegovo usmerjenost in pogled (Nichols 2010, 167–169). Corner (1999, 40) trdi, da je novinarjev govor kot vrsta neposrednega naslavljanja »iz registra« (govor je nasnet na sliko, novinar ni prisoten v sliki) prevzel in razvil konvencije, ki so bile postavljene že v radiu. S to razliko, da se tu beseda z različnimi stopnjami neposrednosti navezuje na vizualne podobe (ki so hkrati tudi dejavniki njegovega preoblikovanja). Slika ohranja svojo avtonomijo v podajanju pomenov, vendar potrebuje podporo verbalne informacije, ki regulira njeno interpretacijo, saj je govor opisovalno bolj specifičen (predvsem v podajanju konkretnih podatkov, kot so kraj, čas, imena, stanja ipd.). Obratno pa tudi vizualne podobe vplivajo na gledalčevo interpretacijo govora. Corner (1999, 41) ugotavlja, da direktno naslavljanje novinarjevega posnetega govora

poleg tega, da se navezuje na vizualne podobe, vzpostavlja tudi komunikacijski odnos z gledalci ter vsi skupaj ustvarjajo odnos v obliki trikotnika (govor/gledalec, slika/gledalec, govor/gledalec). Odnos med govorom in vizualnimi podobami je lahko zelo neposreden, predvsem ko govoreči »pogleduje sliko skupaj z gledalcem« in tako gledalcu razprostre pomensko polje, iz katerega nato črpa. Lahko pa je tudi zelo »posreden« v primerih, ko je govor o kompleksni ali abstraktni temi (npr. diplomatski odnosi) in je vizualizacija zelo splošna ter prinaša le malo novih, dodatnih informacij, po možnosti arhivskega izvora in najverjetneje tam le zato, da na nek način zaposli oko.

Če primerjamo televizijsko govorno besedilo z radijskim, televizija omogoča ne le njegovo krajšanje zaradi velike pomenskosti kretenj in slike, ampak zahteva novo, prilagojeno novinarsko besedilo. Televizijske dnevno-informativne oddaje dovoljujejo in zahtevajo močno vizualizacijo ter kratko, jedrnato in jasno govorjeno besedilo, ki primerno pospremi dogajanje na sliki (Laban 2007, 22). Prav tako ne gre govorjenega besedila primerjati in vrednotiti na enak način kot pisana besedila, na primer v tiskanih medijih. Kodi, ki sestavljajo televizijski diskurz, so bolj podobni javnemu govoru kot pisanemu besedilu (Fiske in Hartley 2003, 2). Primerjava s časopisnim besedilom ni primerna najprej zato, ker televizijskega besedila ne merimo v natipkanih vrsticah, marveč v sekundah in minutah.⁸ Da je v enakem številu natipkanih vrstic članka tiskanega medija in televizijskega novinarskega prispevka manj informacij v slednjem, je po Petroneju (2004, 15–17) zmotno mišljenje. Trdi (prav tam) namreč, da 90-sekundni prispevek (kolikor meri povprečna dolžina televizijskega novinarskega besedila), vsebuje vsaj enako, če ne še več informacij kot 90 natipkanih vrstic – količinsko merjeno, in upoštevajoč, da sta vrsti informacij zelo različni. Medtem ko gre v časopisnem in radijskem novinarstvu za besedno opisovanje in spodbujanje domišljije (podobe dogajanja si lahko, z izjemo kakšne fotografije ob časopisnem članku, le miselno predstavljamo), gre pri televizijskem novinarstvu za sočasno govorno opisovanje in prikazovanje v obliki vizualnih podob, slednje pa so po njegovem mnenju (prav tam) vsaj enako, če ne še bolj sporočilne.

S primerjanjem govorjenega besedila in tiskanega/pisanega besedila opazimo, da zahtevata in dovoljujeta različna načina »branja« s strani občinstva. Medtem ko lahko bralec časopisa izbira, kaj in do kje bo prebral, isti del članka prebere večkrat ali pa prihrani del besedila za

⁸ Za boljšo predstavbo – v eni minuti novinar prebere 12–14 natipkanih vrstic (Petrone 2004, 15).

pozneje, pa imajo televizijske dnevnoinformativne oddaje točno določeno zaporedje in trajanje besedil (Fiske 1991, 303). Perovič in Šipkova (1998, 72) poudarjata, da ima gledalec priložnost televizijski prispevek slišati le enkrat in ne more nadoknaditi zamujenega, saj je neponovljiv.⁹ Zato pisanje za televizijo zahteva upoštevanje specifičnih značilnosti medija.

Novinar mora najprej upoštevati to, da bo naslovnik besedilo sprejel kot ustno besedilo, torej slušno. Korošec (1998, 332–338) v svojem pretvorbenem modelu, ki vključuje tako okoliščino novinarskega dela, naroča, da mora sporočevalec v fazi oblikovanja pisne predloge biti pozoren na to, da ne vsebuje tistih jezikovnih sredstev, ki povzročajo šum. Taka »motnja« namreč zmanjšuje obvestilnost sporočila in večja entropijo, saj lahko pretvornik določena jezikovna sredstva »zadrži«. Sporočevalec zmanjša ali odpravi šum in tako doseže govornost z odstranitvijo vseh tipičnih pisnih (pisnemu prenosniku prilagojenih) sredstev, ki ne bi šla skozi pretvornik. Radijska in televizijska jezikovna stilistika v ta namen določa nabor jezikovnih sredstev, ki so za vidno sprejemanje vsaj nenavadna, če že ne težka. V ta inventar spadajo »pretvorjena« pravopisna sredstva, ki ne gredo skozi pretvornik – velike začetnice, narekovaji (izgovor znaka – beseda je v narekovajih; navajam, konec navedka; slika); izpisane številke, kratice, simboli, formule in okrajšave, ki omogočajo vzdrževanje t. i. pravila o pobiranju vsake zanke – naslovniku je treba na vsaki točki linearnega poteka govornega niza dati zadostno informacijo o tem, kaj je bilo doslej, in oporo za sprejemanje nadaljnjega besedila. Poseben seznam tvorijo pretvorbe, nujne za ločevanje med pisnim (v prostoru potekajočim) in govornim (v času potekajočim) sporočanjem, na primer *kot je bilo rečeno zgoraj, glej o tem spodaj* postane *rečeno prej, pozneje*. V zbir pravil spada tudi izogibanje v tesnem zaporedju sledečih si besed, ki so bodisi iste besede v različnih pomenih bodisi besedni ali oblikoslovni homonimi. V pisnem poročevalstvu se lahko bralec ob dvoumnosti ustavi in jo po premisleku odpravi, v radijskem in televizijskem pa besedilo s svojo nejasnostjo vred »odide« in tako moteče deluje na sprejemanje. V ta sklop spadajo tudi okrajšave, ki se morajo v radijskem in televizijskem sporočanju razvezati, sicer delujejo stilno zaznamovano, na primer *itd.* je prebrano *in tako dalje*.

Korošec (1998, 338–340) meni, da je za učinkovito pisno predlogo dobro upoštevati tudi duševne lastnosti naslovnika, čigar pozornost in dojemljivost imata določene meje. Da jih ne

⁹ Čeprav lahko bolj iznajdljivi gledalci internetne dobe poiščejo skoraj vsako na televiziji predvajano oddajo na spletnih straneh televizijskih hiš v obliki živega prenosa oz. t. i. pretakanja (angl. streaming) (kot sem to počela sama v poteku analize) ali z naročanjem na poddaje (angl. podcast). <https://sl.wikipedia.org/wiki/Podcast>

bi prestopili, se lahko v besedilu podatke organizira tako, da daljši in zapletenejši povedi ali odstavku sledi kaj kratkega in preprostega; taka izmenjava pa se lahko niza v ritmičnih odsekih. Taka tehnika naslovniku omogoči, da si v nezapletenem delu »odpočije« in pripravi na novi naval podatkov. O taki zgradbi branega besedila pišeta tudi Perovič in Šipkova (1998, 75) – če je govor o zapletenih strokovnih ali birokratskih poročilih, mora novinar nenavadne besedne zveze preoblikovati in posplošene trditve zamenjati s konkretnjšimi. To pa zato, da ne bi naslovnik dobil občutka manjvrednosti ali si ustvaril mnenje, da tekst ni namenjen njemu. Sočasno mora novinar upoštevati prisotnost vizualnih podob in tudi njim nameniti nazorno pojasnitev. Svetujeta (Perovič in Šipek 1998, 46), da naj govorjeno besedilo sledi slikovnemu gradivu z uporabo pridevnikov, ki dodatno osvetlijo in utemeljijo sliko.

Zaradi časovne omejenosti in neponovljivosti televizijskega novinarskega prispevka morajo biti novinarji selektivni (tudi v izbiri sogovornikov oz. dolžinah njihovih izjav) – izbirati morajo le bistvene elemente dogodka, nato pa jih jezikovno povezati v zgodbo na enostaven, gledalcem zlahka razumljiv način (Perovič in Šipek 1998, 72). To pravilo predpostavlja opuščanje tradicionalnega novinarskega načela obrnjene piramide (Laban 2007, 62), kjer so najpomembnejše informacije o dogodku predstavljene takoj na začetku besedila, z namenom pritegniti naslovnika. Segmentacija dnevnoinformativnih oddaj, kjer vsako novo novinarsko besedilo predstavlja nenaden prehod na novo zgodbo, povzroči, da gledalec začetne sekunde porabi za privajanje na novo temo in zato izgubi sporočila začetnih stavkov (Fiske 1991, 303). Poleg zgradbe, kjer so temeljne informacije ubesedene postopoma, za uvajanje nadaljnega televizijskega prispevka poskrbi voditeljeva napoved.

Poleg priprave predloge je pomemben vidik v jezikovni stilistiki tudi »prednašanje« – izgovor pisne predloge. Pisni in govorni prenosnik gre obravnavati v njunem medsebojnem razmerju, kar nujno zajema tudi pretvornik (Korošec 1998, 333–334). Preden novinar posname izgovorjeno besedilo je dobro, da ga naglas prebere in s tem preveri ustreznost besedila in lastno zmožnost tekočega branja tako oblikovanega teksta. Besedilo mora uspeti prebrati brez nerodnih premorov, napačnih naglasov ali intonacije, če želi, da ga gledalec razume (Perovič in Šipek 1998, 75).

3.3.2 Neposredni nagovor

V televizijskih novinarskih prispevkih se neposredni nagovor pojavlja v obliki voditeljeve napovedi in odpovedi ter novinarjevega neposrednega nagovora s prizorišča dogajanja in vklopa v oddajo. Voditelji in novinarji v neposrednem nagovoru gledajo in govorijo naravnost v kamero, kar je z zaslona videti, kot da govoreči naslavlja gledalce neposredno in jih pri tem gledajo naravnost v oči. Simulirajo namreč očesni kontakt, značilen za vsakdanji pogovor, čeprav gre dejansko za enosmerni diskurz ter simulacijo diskurza na daljavo med virtualnim gledalcem in »govorečo glavo« (angl. »talking-heads«), ki se pretvarja, da nagovorjenega dejansko vidi. Pri tem od gledalca zahteva, da vstopi v namišljen odnos oz. da ustvari psevdosocialno vez s podobo na zaslonu (Laban 2007, 74–75). Prav neposredni nagovor je v televizijskem novinarstvu najbolj podvržen približevanju normam neformalnega komuniciranja, saj so po mnenju Scannella (v Laban 2007, 62) televizijske hiše prišle do ugotovitve, da z neformalnim upovedovanjem, tj. načinom komuniciranja, ki ga občinstvo uporablja v vsakdanjem življenju, bolj pritegnejo in vključijo gledalce. Splošne inovacije v televizijskem mediju so pripeljale do bolj sproščenega, odkritega in »razodevajočega« govora (Corner 1999, 38). Televizijsko konverzacijsko, neposredno naslavljanje gledalcev je eno najmočnejših sredstev televizijske konstrukcije neposrednosti, takojšnjosti, vzpostavljanja občutka izenačenosti časa gledanja in dogajanja na ekranu (Luthar 1992, 17, 26). Tudi Corner (1999, 40) meni, da je neposredni nagovor eden najvplivnejših diskurzivnih elementov televizije, ki zavzema osrednje mesto v determiniranju simbolične in ideološke identitete televizijskega medija kot institucije. Nenazadnje imajo možnost neposrednega nagovora v dnevnoinformativnih oddajah, ki zasedajo posebno mesto v javni sferi in pomembno vplivajo na participacijo javnosti, ter s tem »popolne subjektivnosti in podeljene avtoritete izgovorjenim besedam /.../ le predstavniki televizijskega medija (voditelji in novinarji) in – pod posebnimi pogoji – ljudje z največjo politično močjo (državni voditelji)« (Laban 2007, 75).

V novinarskih televizijskih prispevkih velikokrat naletimo na neposredni nagovor novinarja, žargonsko t. i. raport (angl. stand-up). V raportu gledalci na zaslonu slišijo in vidijo novinarja – medtem ko stoji pred tako ali drugače pomembnim ozadjem – kot da jih neposredno nagovarja, čeprav gre za posnetek, ki ga novinarji naredijo na prizorišču dogodka tudi več ur po njegovem zaključku, vsekakor pa pred informativno oddajo, v kateri je prikazan (in je zatorej neposredno nagovarjanje oz. dajanje občutka takojšnjosti še toliko bolj konstruirano).

Raport na kraju dogodka nakazuje, da je (bil) novinar dejansko tam in da so informacije, ki jih posreduje gledalcu, resnične, saj jim je (bil) novinar priča. Raport se tako v televizijskem novinarstvu uporablja predvsem za potrjevanje verodostojnosti besedila, identifikacijo in poosebljanje novinarja ter predstavlja nadomestek za vizualno gradivo (Laban 2007, 77–78). Poleg tega daje vtis novinarjeve delavnosti in dejavnosti (Ursell v Laban 2007, 78), gledalcu pa lahko olajša razumevanje ali interpretacijo upovedenega dejstva in ideje (Mayeuxe v Laban 2007, 78). Butler (2002, 102–103, 113) meni, da je novinarjev raport poleg televizijskega studia, porok televizijske verjetnosti oz. iluzija resnice in resničnosti, Hartley (2004, 185) pa opozarja na to, kako je velikokrat oblika besedila neskladna z vsebino kot rezultat ideologije avtentičnosti: »Niti poročevalci niti njihove teme niso vedno tam, kjer se zdi, da so. Raport naravnost v kamero pred stavbo ne pomeni, da je bil reporter/-ka »na kraju samem«, vendar pa označuje, kot da je bil tam, sam dogodek, vreden unovičenja, pa domnevno poteka za njegovim ali njenim hrbtom, medtem ko mi gledamo v zaslon.«

Z nastopom raporta v televizijskem novinarskem prispevku se zgodi pomembna sprememba v strukturi teksta. Novinar, čigar glas je bil do takrat slišen v »offu«, naenkrat postane viden, fizično prisoten v sliki (angl. in-vision), posledično pa njegov glas del/znotraj diegeze – vse informacije so vsebovane v in prihajajo iz vizualnih podob (glej Tabelo 3.1). Petrone (2004, 147) meni, da (utemeljen in dobro opravljen) raport širi ekspresivna obzorja prispevka. Raport obogati tekst ne le slikovno in sporočilno, temveč lahko s pravilno in premeteno umestitvijo novinar doseže učinkovit in privlačen pripovedni tok prispevka.

Glede na prevladujoče funkcije, vsebinske značilnosti in umeščenost v novinarski tekst Labanova (2007, 79–86) ločuje naslednje tipe raporta: informativni raport s prizorišča dogodka, raport kot vsebinski premik, raport kot most med časovnimi ali prostorskimi okviri, raport kot komentar, raport kot povzemanje in izpostavljanje ključne informacije, zaključni raport kot napoved nadaljnjih korakov in prihodnjih dogodkov, raport o manjkajočih podatkih in/ali mnenjih, raport kot povzetek izjav virov informacij, zaključni raport kot predstavitev dodatnih informacij, zaključni raport kot nerazrešena zgodba, osebni raport kot personifikacija novinarja, premični raport.

Televizijski novinarski prispevek je povezan v »organsko celoto« (Thompson v Laban 2007, 112) z neposrednim nagovorom voditelja v studiu, ki tekst napove in kdaj tudi odpove. Napoved služi povezovanju in ločevanju vsebine dnevnoinformativne oddaje. Vsebinsko in

funkcionalno se televizijske napovedi razlikujejo glede na žanr besedila, ki ga napovedujejo, vsem pa je skupna splošna vloga napovedi – ohranjanje in pritegnitev gledalčeve pozornosti in spodbujanje h gledanju prihajajočega prispevka. Napoved televizijskega novinarskega teksta je po V. Laban (2007, 110–111) v slovenskih dnevnoinformativnih oddajah vizualizirana na tri načine: voditelj napoved bere neposredno v kamero brez vizualnih podob; napoved z vizualno sotrbo ob voditelju; napoved delno vizualizirana z gibljivimi podobami ali grafiko, vizualna in verbalna prvina se navadno podvajata, slika služi avtentifikaciji govornega besedila. Voditelj v uvodni povedi napovedi pogosto tematsko poveže prejšnji prispevek z naslednjim ali s prvinami komentarja »nasloví« temo prispevka ter tako pripomore k bolj harmoničnemu prehodu. Napoved sicer vsebuje osnovne in splošne informacije o dogodku (kraj, čas, vsebina) oz. tiste informacije, ki ustvarijo informativni kontekst, a ponavadi ne odgovarja na vsa pomembna novinarska vprašanja in ne razkrije razpleta dogodka. Napoved s povzecom katere od najpomembnejših informacij ali začetnih stavkov prihajajočega prispevka prispeva k hitrejšemu privajanju gledalca na novo temo in k temu, da se ponovljena (najpomembnejša) informacija lažje usidra v gledalčev spomin. Na koncu napovedi voditelj izjemoma poudarjeno verbalno identificira novinarja, predvsem ko sledijo izrazito avtorska besedila. Ker napoved in prispevek sestavljata dva avtorja (voditelj in novinar), pogosto prihaja do neusklajenosti in motečih, tudi dobesednih ponovitev informacij, kar lahko po mnenju Blocka (v Laban 2007, 113) gledalca zmede ter pomeni izgubo časa in odvzem prostora drugim informacijam (Laban 2007, 110–113). Napoved pa lahko vsebuje tudi nove informacije, ki manjkajo v prihajajočem prispevku zato, ker so v uredništvo prispele v času, ko je bil novinarjev prispevek že zaključen, tik pred začetkom ali med trajanjem dnevnoinformativne oddaje. Nekatere dodatne ali najnovejše informacije lahko voditelj upove tudi v odpovedi (Petrone 2004, 77, 80), Labanova (2007, 118–119) poleg dveh omenjenih dodaja še nekatere funkcije odpovedi: komentar, (hudomušna) pripomba ali domislica in najava tematsko sorodnih oddaj. Odpoved ni nujni sestavni del televizijskega novinarskega teksta, voditelj pa ga pogosto združi z napovedjo naslednjega, s čimer zaključi temo in jo jasno loči od nove.

3.3.3 Odlomki pogovorov

Reprezentacija govora je ena izmed retoričnih strategij televizijskega novinarskega diskurza, sestavni del televizijskih novinarskih prispevkov so tako odlomki oz. kratki tonski izseki izjav govorcev ali vnaprej posnetih pogovorov med novinarjem in virom informacij (Laban 2007,

113), tistih torej, katerim se je novinar odločil dati glas, pa tudi »obraz«. Labanova (2007, 116) meni, da uporaba tonskih izsekov pogovorov povečuje verodostojnost novinarskih tekstov ter jim podeljuje značaj nevtralne reprezentacije in zagotavlja avtentičnost. Poleg tega odlomki pogovorov prispevajo k dinamičnosti besedila in s tem pritegnejo gledalce (Cohen v Laban 2007, 116). Hkrati pa je izrazito subjektivno dejanje že sama izbira in vključevanje delov izjav sogovornikov v prispevek (Laban 2007, 116) in s tem določitev, kateri del sporočila bo prispel do gledalca. Clayman (v Laban 2007, 116) meni, da na novinarjevo izbiro tonskih izsekov vpliva narativna pomembnost oz. vnaprejšnja odločitev o vsebini in podobi prispevka.

Petrone (2004, 104) navaja sledeče vrste pogovorov oz. sogovornikov in načinov pridobitve njihovih izjav:

- očitvidci, ki so bili prisotni na dogajanju in lahko podajo informacije iz prve roke;
- sogovornik, na katerega novinar namensko čaka (ponavadi pred stavbo, kjer poteka neko srečanje ali se je nekaj zgodilo);
- anketa oz. po V. Laban (2007, 124) navidezni vox populi. Novinar naključno izbira posameznike in mimoidoče ter jih povprašuje po njihovem stališču o aktualni temi ali odzivu na nek dogodek, ti pa po Hartleyju (1989, 90) predstavljajo možno točko identifikacije z gledalcem;
- tiskovna konferenca oz. njej podobna organizirana srečanja, kjer ponavadi več novinarjev postavlja vprašanja enemu ali več govornikov (t. i. psevdodogodki);
- načrtovani pogovori oz. krajši intervjuji, vnaprej dogovorjeni z enim ali več sogovorniki (Petrone 2004, 104).

Deli odgovorov sogovornika, ki po Volosinovu (v Laban 2007, 113) predstavljajo »sekundarni diskurz«, so umeščeni na različne načine v sobesedilo, od česar je odvisna tudi interpretacija s strani občinstva. Najpogostejše tonski izsek v televizijskem novinarskem prispevku vpelje novinarjevo brano besedilo oz. »primarni diskurz« (Volosinov v Laban 2007, 113), redkeje pa odlomek drugega sogovornika ali novinarjevo vprašanje, posneto hkrati s pogovorom. V tonskem izseku je ponavadi avdiovizualno posredovan vir informacij, identificiran z napisom, sogovornik pa medtem, ko govori, gleda novinarja in ne naravnost v kamero kot pri neposredni napovedi (Laban 2007, 113–114). Tudi v tem primeru velja, da so vse diskurzivne prvine del diegeze. Kadar pogovora ni mogoče posneti drugače kot po telefonu, je tonski izsek vizualiziran s sogovornikovo fotografijo in njegovo identifikacijo v

napisu, v daljših izsekih pa je lahko na sredini izjave vstavljena gibljiva slika. Če fotografije vira ni, je celoten tonski izsek vizualiziran z gibljivo ali statično sliko, ki sodi v kontekst povedanega, vir pa je identificiran z napisom, pred katerim je dodan napis *Govori* (Laban 2007, 114). Labanova (2007, 114–115) izlušči naslednje diskurzivne strategije vpeljevanja tonskih izsekov v televizijskih novinarskih tekstih: s preubeseditvijo vprašanja, z vprašalno napovedjo, z napovedjo, z nedokončano povedjo, s preoblikovanjem (dela) izjave sogovornika, z opisom govorčevega razpoloženja, z interpretacijo in z vprašanjem, posnetim hkrati z izjavo. Novinar lahko tudi združi dva tonska izseka ali več brez vmesnega branega besedila. Na tak način ustvari navidezno objektivni psevdodialog z lastno nevtralnostjo, saj je drugi odlomek predstavljen kot odgovor ali reakcija na prvega, združeni tonski izseki pa namišljen dialog ustvarijo tudi vizualno, saj sta pri tem govorca navadno posneta iz različnih smeri v načinu plan – kontraplan. Med dvema zaporednima tonskima izsekoma sta tam, kjer bi bil rez oz. prehod nepravilen in bi prišlo do preskoka vizualne podobe in nelogičnega sosledja postavitve subjektov v kadru, zadnji del prvega in prvi del drugega vizualizirana z vmesnimi kadri okolice, dogajanja, pogovora (novinar skupaj s sogovorcem) ipd. Združevanje tonskih izsekov lahko zelo priredi sporočilo, ki izhaja iz take sestavljanke izjav, ki delujejo kot spontani komentarji. Za gledalca je zato zelo pomembno poznati novinarjevo vprašanje, saj lahko tako bolje presodi pomen odgovora pa tudi samo vprašanje (Ekström v Laban 2007, 115; Nylund v Laban 2007, 115). Vpeljava tonskih izsekov lahko poteka tudi preko vizualnih podob – prizor novinarja, ki hodi proti sogovorniku; novinar in sogovornik se pozdravljata, rokujeta itn. (Laban 2007, 115).

3.4 Razmerja med verbalno in vizualno informacijo

Največji del pomena televizijskih novinarskih prispevkov se tvori prek odnosa med vizualnimi, zvočnimi in verbalnimi kodi (Hartley 1989, 177). Raznovrstna sredstva, ki so del televizijskega pa tudi filmskega jezika, kot so različni stili snemanja in montaže, govor (novinarjev – v »offu« in v raportu ter od sogovorcev), posnetki zvoka na prizorišču dogajanja, dodajanje drugih zvokov v montaži (glasba, sinhroni prevodi, zvočni efekti), kronološka ali pomembnostna predstavitev dogajanja, arhivski in agencijski posnetki, fotografije, grafični prikazi in animacije idr. (Nichols 2010, 72) se v televizijskih novinarskih prispevkih po Nicholisu (2010, 76) kombinirajo glede na naslednjo shemo (glej Tabela 3.1).

Tabela 3.1: Načini kombinacije vizualnih, govornih in zvočnih prvin v televizijskem novinarskem diskurzu

Neposredno naslavljanje	
Prisotno v sliki (govorci so vidni)	Nepprisotno v sliki (govorcev ne vidimo)
Glas avtoritete (voditelj – v studiu, novinar – v raportu)	Govor »v off-u« (angl. voice-over)
Sogovorci (sogovorec viden/sogovorec viden in slišen)	Napisi in podnapisi
Posredno naslavljanje	
Prisotno v sliki (posredovano s strani družbenih akterjev)	Nepprisotno v sliki (posredovano s filmsko/televizijsko tehniko)
Opazovanje (obnašanja družbenih akterjev)	Forma teksta (snovalec pripoveduje s tehničnimi kodi montaže, kompozicije, rakurza, zvočnih efektov ipd.)

Vir: Nichols (2010, 76).

Nichols (prav tam) razlikuje med neposrednim in posrednim naslavljanjem ter tistim, kar je v sliki vidno ali ne. O neposrednem naslavljanju piše tudi Ellis (1997, 132–137), ki meni, da je zelo močno retorično sredstvo, preko katerega televizija z gledalcem skuša ustvariti intimen odnos, dajati občutek bližine in enakosti ter vzpostavlja učinke takojšnjosti, koprezence med gledalcem in tem, kar je na zaslonu, kot bi bil gledalec prisoten v dogajanju in ne le priča od zunaj. Poleg tega v primeru neposrednega naslavljanja, ko je izvor zvoka (in ožje govora) prisoten v sliki (in zatorej njegov izvor viden), vse sporočano pravzaprav izhaja »iz vizualne podobe« (seveda pod pogojem, da sta tako zvok kot govor posneta in predvajana sinhrono, s »pripadajočo« sliko); čisto vse informacije teksta oz. diskurzivne prvine so del oz. znotraj

diegeze.¹⁰ Posledično je lahko vizualna prvina (skupaj s pripadajočim zvokom in/ali govorom) v televizijskem novinarstvu predvajana samostojno, pri tem pa je verbalna informacija lahko izvzeta (denimo v začetnih ali zaključnih prizorih, ko novinar pusti, da slika govori »sama zase«). Nasprotno pa verbalna informacija ni nikoli edina, samostojna pripovedna prvina, sočasno je zmeraj nekaj tudi vidno – pa naj gre za bolj ali manj temi relevantno vizualno podobo. Prav zaradi tega morajo novinarji precej kreativno razmišljati, kako čim bolj kvalitetno »zapolniti« vizualno plat, še posebej takrat, ko gre za »netelevisične« dogodke oz. je težko pridobiti posnetke aktualnega dogajanja ter obstaja tveganje, da zaidejo v uporabo brezpredmetnih vizualnih podob, ki služijo le za »pokrivanje« govora oz. prostora, ki mu je namenjen.

Prvine televizijskega novinarskega diskurza naj bi skupaj sestavljale razumljiv in uravnotežen tekst, kar pa ne pomeni, da se venomer povsem ujemajo v svojih pomenih (Laban 2007, 65). V. Laban (2007, 67–72) obravnava štiri kategorije razmerij med verbalno in vizualno informacijo v televizijskem novinarskem diskurzu:

- Podvajanje: beseda in vizualne podobe so neposredno semantično povezane, v osnovi obe vrsti informacije sporočata isti pomen. Pri tem avtorica izpostavi, da se lahko v primeru, ko slika in beseda povsem sovpadata in se njune informacije podvajajo, gledalec začne dolgočasiti. Zato meni, da je popolno ujemanje vizualnih in verbalnih prvin televizijskega novinarskega diskurza upravičeno le pri poudarjanju in zagotavljanju točnosti pomembnega podatka, in sicer v treh primerih:
 - vizualne podobe kot avtentifikacija verbalne informacije – slika potrjuje, podpira povedano;

¹⁰ V literarnih študijah po Genetteu (Wikipedia 2016, 25. julij) obstajata dve vrsti pripovedovalca: ektradiegetični – pripovedovalec ni del zgodbe in diegetični – pripovedovalec je del pripovedi. Podobno se termin aplicira na filmsko in televizijsko teorijo, kjer je diegetični zvok (v tem primeru mednarodni ton) in govor med snemanjem (izjave, raport) sestavni del pripovedi že v osnovi (torej slišen že na samem kraju snemanja) oz. izhajajo iz same diegeze (pripovedovalec oz. govorec je že sam »del zgodbe«), medtem ko pa nasneti glas (»off«) in zvok nista neposredno del diegeze. Chion (2001, 63) je skoval termin »sinhrezija« (sincretis; kombinacija besed »sinhrono« in »sinteza«), s katerim označuje pojav »spontanega in neustavljivega spajanja, ki se ustvari med nekim slušnim in vidnim fenomenom, ko se zgodita sočasno«. Prav ta »spoj« je tisto, kar v filmu in na televiziji omogoča zvočne efekte, postsinhronizacijo (obdelavo zvoka na veliko načinov – denimo kontinuiranost zvoka oz. podaljševanje nekega zvoka, mednarodnega tona v nadaljnje kadre), sinhrono prevode (Stam 2005, 206).

- verbalno navezovanje, pojasnjevanje vizualnih podob – sklicevanje na vizualno, pogostokrat na neko očitno podobo in zatorej odvečno (primer »Na posnetkih vidimo...«);
 - zaigrani in rekonstruirani prizori.
- Sonanašanje (koreferenca): le delna semantična povezanost vizualnih podob z besedilom, ki zahteva gledalčevo interpretacijo. Pri tem ena od prvin vsebuje višjo stopnjo sporočilnosti:
- Vizualne podobe posredujejo več informacij kot besedilo – slika v svoji obliki in vsebini ponuja gledalcu dodatne informacije, pomembno je tako, kaj kaže, kot kako kaže. Zaradi sočasne uporabe več prvin televizijskega diskurza, lahko pride do izpusta določenih informacij v govorjeni besedi, ki jih nadomestijo vizualije.
 - Vizualne podobe posredujejo manj informacij kot besedilo – nanašanje vizualne podobe, ki se navezujejo na besedilo, a brez podvajanja (npr. ogledujemo si posledice dogodka, ki ga opisuje novinar); slika kot ilustracija asociativnih podob oz. vrsta fizične analogije z dogodkom (npr. prikaz poznane zgradbe med pripovedovanjem, kaj se je znotraj nje dogajalo); konceptualna analogija z dogodkom, ko so vizualne podobe z verbalnim povezane z nekaterimi prvinami, besedilo pa jih umešča v kontekst (npr. govor o pogajanjih med dvema stranema, vizualizirane podobe, ki se nekako nanašajo na eno od strani); simbolna vizualna ponazoritev branega besedila, ko slika sicer delno vizualizira vsebino verbalnega dela, a je za povezavo med vizualno in verbalno informacijo potrebne veliko gledalčeve interpretacije. Televizijski snovalci posegajo po simbolni vizualizaciji predvsem, ko upovedujejo občutljive teme, posnetki so pogosto zamegljeni in upočasnjeni.
- Neskladnost: semantične povezave med verbalnim in vizualnim ni. Gledalec v tem primeru vzpostavi povezavo na podlagi iluzije, da mu slika in besedilo sporočata isto stvar, saj kontekst branega besedila vpliva na gledalčevo interpretacijo nekonkretne vizualne podobe.
- Nasprotovanje: verbalna in vizualna informacija sta si v nasprotju. Celsingova (v Laban 2007, 71) naniza več razlogov za pomanjkanje usklajenega odnosa med sliko in besedilom, glavni je ta, da je mnoge abstraktne informacije težko ilustrirati, ko gre za družbene in ne fizične spremembe. Perovič in Šipkova (1998) označita take dogodke kot »netelevizijske«, saj ni konkretne slike. Drugi razlogi so še, da se veliko informacij nanaša na prihodnje dogodke, na razmišljanje in napovedovanje prihodnosti, prav tako

pa je izbor kadrov odvisen od obstoječih posnetkov, ki so na razpolago – v primeru, da se je nek nenapovedan dogodek že zaključil, ko je snemalna ekipa prišla na »teren«, je rezultat tega pomanjkljiva slika ali pa sploh ni več mogoče ničesar dokumentirati Laban (2007, 71–72).

Raziskave kažejo, da je za gledalce vsebina televizijskega novinarskega prispevka bolj razumljiva, če sta slika in beseda usklajeni, pri tem pa je bolj uspešna gibljiva slika kot mirujoča podoba. Na pomnjenje in razumevanje posameznega teksta pa tako z vsebino kot obliko vplivajo tudi ostali prispevki informativne oddaje, predvsem tisto predhodno in sledeče (Brosius 1991, 396–397).

Vizualne, zvočne in govorne prvine so tako ustvarjalci pomenov televizijskih (novinarskih) tekstov. Končne pomene podajajo naslovnikom v medsebojnem delovanju, na najbolj nazoren in razumljiv način, kadar se udejanjajo v razmerju usklajenega in harmoničnega (so)delovanja. Medtem ko beseda večinoma s konkretnim ubesedovanjem sporočila gledalcu stvarno predstavi podatke, pa so vizualne podobe in nekateri zvočni elementi (mednarodni ton v obliki govora, petja, hrupa, glasbe), ko ne gre za zvok in podobe z lastnim visoko nakazovanim pomenom, nekoliko bolj abstraktni in velikokrat potrebni obrazložitve z ustnim komentarjem ali grafičnim napisom (grafične prikaze ne štejem med abstraktne upodobitve, saj ti prav kakor govor upovedujejo konkretne, dejstvene informacije). V sliki se lahko tako velikokrat znajde težko pojasnljiva ali celo brezpredmetna informacija oz. prazna prvina, ki jo šele govor z umeščanjem v kontekst, zapelje v želeni, priljubljeni pomen. To pa lahko počne na bolj ali manj nevtralen, »nepristranski« način, saj kljub temu, da novinarski prispevki dnevnoinformativnih oddaj prevladujejo z informativno funkcijo, pa je snoalcem z določenimi omejitvami oz. spoštovanji nekaterih pravil »dovoljeno« vstavljati lastne interpretacije in ocene. Subjektivizirano upovedovanje dogodkov se izraža ne samo na besedni, ampak tudi na vizualni ravni, in sicer na več načinov (nanizani so v naslednjem poglavju). Subjektiviziranim prvinam novinarskega pripovedovanja, ki jih lahko kot neznčilne (ali vsaj manj značilne) za dejstveno novinarsko upovedovanje definiramo kot prvine hibridizacije, lahko kontrapozicioniramo standardizirane in ustaljene načine pripovedovanja. Ti zadovoljujejo gledalčeva pričakovanja s konvencionalnimi vizualnimi in govornimi sredstvi in tehnikami ter odločilno poskrbijo za to, da je nek tekst »pravilno« prebran in tako umeščen v specifično kategorijo (denimo žanr, v tem primeru gre za žanrotvorne prvine). Sicer pa je standardizacija novinarskega procesa aplicirana tudi širše – na

faze novinarskega dela predhodne tvorbi teksta. O slednjem, avtomatizmih kot tudi hibridnosti televizijskega novinarskega diskurza razpravljam v naslednjem poglavju.

4 STANDARDIZACIJA IN HIBRIDIZACIJA – KONVENCIONALNO NASPROTI NEOBIČAJNEMU

V procesu poročanja novinarji stopajo po različnih uhojenih poteh in posegajo po utrjenih vizualnih in jezikovnih sredstvih in tehnikah, ki jih v (ne)predvidljivih okoliščinah pripeljejo do hitrega in učinkovitega rezultata – ažurnega in tržno konkurenčnega novinarskega televizijskega teksta. V fazi tvorbe teksta vnaprej pripravljene diskurzivne prvine novinarji uporabljajo tudi z namenom, da pri gledalcih dosežejo določene »učinke«, tj. da gledalci sporočila tekstov tolmačijo v sporočevalčevem preferenčnem pomenu. Nasprotno delujejo hibridni diskurzivni elementi, ki s prehajanjem v druge in iz drugih žanrov in zvrsti preurejajo pravila ustaljenih vzorcev selekcije, strukture, oblike in načina televizijske novinarske reprezentacije (Laban 2007, 151–152).

4.1 Standardizacija in rutinizacija televizijskega poročanja

Vsakodnevno poročanje novinarje in urednike sili v organizacijsko in diskurzivno rutino (Laban 2007, 34; Sigal v Laban 2007, 34). Rutinizacijo in standardizacijo novinarskega dela najdemo v vseh fazah komunikacijskega procesa: zbiranju informacij, izboru dogodkov in upovedovanju sporočila. Bennett (1996 6, 118) ugotavlja, da je večina t. i. novic rezultat »rutinskega novinarstva« (ang. routine journalism), tj. določen skupek standardiziranih dejavnosti, ki vodijo v shematizacijo in šablonizacijo celotnega novinarskega toka. Za pravočasno in učinkovito izpolnitev dnevnega načrta, mora novinarska organizacija najti način, kako nekaj spontanega narediti predvidljivo – »rutinizirati mora nepričakovano« s pomočjo institucionaliziranega ravnanja in tako napovedati, kdaj in kje se bo vsak dan »zgodilo« določeno število (poceni) novic. Gledalcem mora vsakodnevno priskrbeti minimalno število novic, pa naj se v svetu zgodi zares kaj »pomembnega« ali ne, in s tem zagotoviti ekonomsko učinkovitost in preživetje medijske hiše na konkurenčnem novinarskem trgu (Bennett 1996, 117, 123–124; Tuchman v Gilbert 2011, 99).

Za prvo fazo novinarskega komunikacijskega procesa – zbiranja informacij, je osrednjega pomena od kod novinarji črpajo novice. Zaradi veličine sveta oz. poplave dogodkov in nasprotno majhne količine novinarjev, si snovalci olajšujejo delo tako, da v največji meri pridobivajo informacije po rutinskih kanalih – institucionaliziranih virih, kot so sporočila služb za odnose z javnostmi ter tiskovne agencije. Take informacije so poceni in ne zahtevajo

velikega vlaganja truda, časa in znanja novinarjev. Vendar je taka praksa precej problematična, saj je občinstvu neprestano ponujena enodimenzionalna različica dogajanja, temelječa na filtriranih, izbranih informacijah političnih struktur. Sporno »sodelovanje« med predstavniki novinarstva in »organiziranih« virov informacij skušajo novinarji prikriti, kar vodi v za javnost netransparentno navajanje izvora informacij in s tem kršenje ene temeljnih profesionalno-etičnih novinarskih načel. Službe za odnose z javnostmi pomembno vplivajo na uspešno izvajanje rutine ne samo zbiranja informacij, ampak vse pogosteje tudi v preostalih dveh fazah – izboru dogodkov in dejstev ter oblikovanju novinarskega sporočila. Predstavniki za odnose z javnostmi poskušajo pritegniti pozornost množičnih medijev z organiziranjem »psevdogodkov«¹¹ (sporočila za javnost, tiskovne konference idr.), ki jih novinarji skupaj z rutinskimi dogodki (parlamentarna zasedanja, zasedanja vlade, obiski državnikov ipd.) izbirajo v največji meri. Sledijo mu »spontani dogodki« (nepričakovani in nenapovedani dogodki kot so na primer nesreče in kriminal), na zadnjem mestu pa »novinarski dogodki«, kjer novinarji aktivno poizvedujejo z intervjuji in preiskovanjem (Bennett 1996, 124; Fisherman v Gilbert 2011, 100). Novinarske hiše z oddajanjem pretežno take vsebine, ki ne nastaja z novinarskim delom, ampak kot posledica delovanja posebnega družbenega okolja, postanejo tako »birokratske« organizacije, novinarski teksti pa rezultat rutinskega, birokratičnega procesa (Schudson v Gilbert 2011, 100).

Podvrženost rutinizaciji oblikovanja novinarskega sporočila se najprej odraža v standardiziranih oblikah, vsebinah in funkcijah, tj. novinarskih žanrih (Laban 2007, 96). Žanr je uporabno orodje množičnih občil za konsistentno in učinkovito ustvarjanje (novinarskih) sporočil, prepoznavajo pa ga tako snovalci kot naslovniki (McQuail 1994, 370). Po McQuailu (prav tam) specifičen žanr sledi pričakovani pripovedni strukturi, črpa iz predvidljivega nabora vizualnih podob in razpolaga z repertoarjem različnih osnovnih tem. Ekström (v Laban 2007, 96) poleg sistemizacije pravil, dogovorov in pričakovanj občinstva, izpostavlja še vključenost namiga naslovnikom o predvideni oz. zaželeni interpretaciji sporočila. Bell (v Laban 2007, 161) meni, da lahko način, kako je tekst sestavljen, opremljen in predstavljen, torej umeščen v kontekst, korenito vpliva na njegovo razumevanje – novinar z izborom in montažo slikovnega gradiva, intonacijo glasu ali neverbalnimi znaki vpliva na pomen sporočila oz. mu doda zaželeno branje. Prav tako je v tekstih beseda z izbiranjem jezikovnih

¹¹ Psevdogodki so »umetno« ustvarjeni in po Bennettu (1996, 91) v celoti nadzirani, akterji s pazljivo pripravljenim okoljem, scenarijem in igranjem oblikujejo prepričljive podobe, ki pa imajo pogosto malo zveze z realnostjo.

sredstev orodje vplivanja in vrednotenja (Kalin Golob 2004, 704). Podobno trdi Lutharjeva (1992, 31–34), ki piše o »regulativni moči žanra na televiziji, njegovi moči oblikovanja in omejevanja konstrukcije pomena v tekstu in pri gledalcu« s ponavljajočimi se formati in znanim setom rutin. Kljub variacijam v interpretacijah gledalcev, »ti interpretirajo žanr znotraj meja žanrskih konvencij«. Žanr kot strategija za oblikovanje občinstva in kontrolo njegovih reakcij, je tako ritualna, estetska in ideološka kategorija.

Novinarske prispevke televizijskih dnevnoinformativnih oddaj lahko uvrstimo med tekste poročevalske vrste informativne zvrsti (Košir 1988, 77) oz. med poročevalna besedila poročevalske podzvrsti, saj prevladujejo v informativni funkciji (Kalin Golob 2003, 51). Televizijsko poročilo kot eno temeljnih in najpogostejših žanrov dnevnoinformativne oddaje tako naj ne bi vsebovalo komentarjev, mnenj in stališč novinarja. A kljub temu Labanova (2007, 109–110) v svoji analizi slovenskih televizijskih dnevnoinformativnih oddaj ugotavlja, da so televizijska poročila z interpretativnimi prvinami zelo pogosta. Zato poleg običajnega in reportažnega poročila po Plenkoviću (v Laban 2007, 109), ki ju Labanova (2007, 109) združi v enotno poimenovanje »televizijsko poročilo«, podobno kot Perovič in Š. Šipek (1998, 41–42), dodaja komentatorsko poročilo, ki ga poimenuje »televizijsko poročilo s komentarjem« (Laban 2007, 110). Tako poročilo vsebuje pregledno in nedvoumno ločen novinarjev komentar oz. analizo upovedenega dogodka s spoštovanjem t. i. ločevalne norme, ki se lahko uresničuje tako verbalno kot vizualno, najbolj pregledno z novinarjevim raportom (prav tam).

4.2 Avtomatizmi v televizijskem poročevalstvu

Na besedilni ravni se v televizijskem poročevalstvu standardiziranost in rutinskost kaže v rabi specializiranih jezikovnih sredstev, imenovanih avtomatizmi. Ta večinoma tehnična sredstva so v (televizijskem) poročevalstvu vrsta jezikovnih stilemov, ki v poročevalstvu odvržejo svojo zaznamovanost in postanejo vrednostno nevtralni (Korošec 1998, 13). Medtem ko se jih lahko aktualizira s prenosom v kako drugo funkcijsko zvrst. Avtomatizmi so ustaljena jezikovna sredstva, večinoma besedne zveze in stavčne konstrukcije, ki opravljajo določene naloge in so utrjeni v konvenciji med tvorci in naslovniki. Pripravljeni so za večkratno uporabo (Korošec 1998, 13–16). Nastali so pod vplivom najpomembnejšega objektivnega stilotvornega dejavnika, tj. enake, podobne in ponavljajoče se okoliščine, ki jih poročevalska besedila vsakodnevno ubesedujejo. Prvotni avtomatizem je poročevalska sklicevalnost, kasneje pa so se razvili še drugi tipični poročevalski stilemi (Kalin Golob 2003, 89). Med

avtomatizme štejemo tudi mnoge obrazce besedil, v katere se vstavlja ustrezne podatke (Kalin Golob 2003, 142).

4.2.1 Jezikovna sredstva sklicevalnosti v televizijskih prispevkih

Poročevalska sklicevalnost je razširitev vestiškega pravzorca¹² (Korošec 1998, 201) z ubesedovanjem »okoliščine, ko poročevalec želi (mora) dati podatek o tem, kje, od koga je dobil informacijo« (Kalin Golob 2003, 89). Poročevalec vsega, o čemer poroča, ne more pridobiti z lastno navzočnostjo na dogodku, temveč podatke za svoje poročanje velikokrat dobi iz drugih virov. Naslovniki resničnosti podatkov v novinarskih tekstih ne morejo preveriti, ampak se preko konvencije s poročevalcem zanašajo na resničnost poročanja. V zameno za tako »zaupanje« ob podatkih dobivajo od poročevalca zagotovila, da se na podatke lahko zanesejo. Ta zagotovila so izražena s poročevalsko sklicevalnostjo (Korošec 1998, 195–196), ki se jezikovno uresničuje na več načinov (Korošec 1998, 201–213; Kalin Golob 2003, 89–131; Laban in Poler Kovačič 2007, 71–79):

- Z glagolom: glagoli rekanja, mišljenja in zaznavanja kot del sklicevalnega avtomatizma (med najpogostejše uporabljenimi so *povedati*, *poudariti* in *dejati*). Pri upovedovanju so glagoli vpeti v najrazličnejše vrste skladenjskih vzorcev. Razlikujemo jih glede na to, v katerem delu stavčne zveze se nahaja glagol sklicevanja na vir informacije: v glavnem stavku, v spremnem stavku, v odvisnem stavku, v medstavi ali v predložni zvezi.
- Predložne zveze kot del sklicevalnih avtomatizmov: taka sklicevalnost se največkrat pojavlja po predložni zvezi *po + vir + biti* (Kalin Golob 2003, 97).
- Morfemsko in besedno izražanje nezanesljivosti o dogodku: sklicevalni avtomatizmi kot sredstva, povezana z gotovostno določitvijo povedi glede na nezanesljivost oz. negotovost upovedenega dogodka ali stanja (Laban in Poler Kovačič 2007, 71–76). Ta se izkazuje kot domneva, neuradnost ali nedokazanost. Morfemsko se nezanesljivost izraža z dvodelnim členkom *naj bi* in deležnikom na *–l*. Njegova raba se šteje za morfemsko izraženi ne-povednik in je hibrid, saj ni ne pogojnik (zaradi *bi*) ne velelnik (zaradi *naj*) in je kot tak neobčutljiv za lego v povedi. Poleg tega ne izraža časovnosti sam po sebi, ampak jo dobi iz sobesedila ali sopoložaja (Korošec 1998, 203–205). Raba te členkovne zveze se je, kot piše Kalin Golob (2003, 120), »razvila zaradi

¹² Najmanjša poročevalska enota, ponavadi sestavljena iz podatka o času ali prostoru nekega dogodka, ki je tudi sama že lahko vest (Korošec 1998, 196).

potrebe po poročanju o vsebinah, ki jih poročevalec ne more ubesediti ne v povednem (izraža realno dejanje), ne v velelnem, ne v pogojnem naklonu«. Morfemska nezanesljivost se po Labanovi in Poler Kovačičevi (2007, 76–79) v novinarskih tekstih izkazuje na tri načine:

1. S sklicevanjem na mnenje koga drugega se ubeseduje domneva oz. dvom o zanesljivosti sporočenega. Poročevalci pri taki uporabi členkovne zveze ne razlikujejo med resnično potrebo po ubeseditvi domneve (ko na primer dejstev niso mogli potrditi pri več virih informacij) in uporabo morfema *naj bi + del. -l*, kjer se zdi, da poročevalec ne dvomi o zanesljivosti sporočenega, ampak o zanesljivosti in verodostojnosti sporočevalca informacije. Izražanje domneve s členkovno zvezo *naj bi + del. -l* je pogosto podkrepljeno še z rabo izrazov *domneven*, *domnevno*.
2. Izražanje neuradnosti oziroma nepotrjenosti dogodka v poročanju o diplomatskih in političnih zadevah. Poročilo o dogodku ali stanju še ni uradno potrjeno, čeprav je dogodek že bil ali je predvideno, da bo (Korošec 1998, 203). Poročevalec se v tem primeru ponavadi sklicuje na poročanje nekoga drugega, ki je dogodek ubesedit kot možen, a ne tudi uradno potrjen (Kalin Golob 2003, 124). Ta oblika pa se lahko uporabi tudi za izražanje namere ali omiljene velelnosti.
3. Poročanje o dokazovanih, a še nedokazanih kaznivih dejanjih oz. uradno (pravno) še nedokazanih dejstvih (Laban in Poler Kovačič 2007, 78). V poročevalskih besedilih o kriminalnih dejanjih se namreč lahko povedni naklon uporabi šele tedaj, ko je storilec krivda pravno dokazana (Korošec 1998, 40). Ta oblika opravlja vlogo slabitve gotovostne naklonskosti tistega dela povedi, v katerem novinar upoveduje informacije, ki jih je dobil od vira. Resničnost propozicij, izraženih s tem sklicevalnim avtomatizmom, se zato relativizira, kar pomeni, da te dobijo status domneve ali pa so povezane z drugimi poročevalskimi okoliščinami, ki novinarju onemogočajo rabo trdilnega naklona (najbolj izrazita je zakonska zahteva, znana kot *domneva nedolžnosti*) (Červ in Kalin Golob 2012, 131). Neznanje pravilne uporabe stilema *naj bi + del. -l* in pretirana skrb novinarjev za čim bolj »objektivno« prenašanje navedkov, pa velikokrat pripelje do njegove nepravilne in pretirane uporabe. Namesto izražanja neuradnosti (tj. ne uradne potrjenosti) dogodka, nedokazanosti kaznivih dejanj ali domneve, pri čemer bi se poročevalec moral sklicevati na mnenje koga drugega in z izbiro jezikovnih sredstev le izražati dvom o zanesljivosti sporočenega, je po V. Laban in M. Poler

Kovačič (2007, 78–79) raba morfema *naj bi + del. -l* prepogosto le pretveza, pod katero poročevalci objavljajo marsikaj, ne da bi se pri tem sklicevali na kogarkoli – niti na neuraden, a verodostojen vir informacij, ki ne želi biti imenovan. Avtorici (prav tam) opozarjata, da naslovnik iz takega poročanja ne more izluščiti ničesar koristnega, predvsem pa ne more razbrati, od katerega vira je novinar informacijo dobil kot tudi ne dobiti novinarjevega zagotovila, da je vir s svojimi informacijami zanesljiv, čeprav v tekstu ni razviden. Sporočanje oblika, ki novinarja navidezno odvezuje odgovornosti za resničnost sporočenega, predvsem v kombinaciji s sklicevanjem na vir, ki ni identificiran tako, da bi bralec na podlagi dobljenih informacij mogel oceniti njegovo avtentičnost, verodostojnost in relevantnost (Ferguson in Patten v Červ in Kalin Golob 2012, 132) lahko postane sredstvo za objavljanje nepreverjenih informacij in neutemeljenih obtožb, klevetanje ter senzacionalistično kombiniranje dejstvenega in umišljenega diskurza (Červ in Kalin Golob 2012, 133).

Nasproti morfemskemu je jasnejše besedno izražanje nezanesljivosti v obliki členka domneve *menda* (in *baje*), ki, čeprav utrjen v besednem sistemu, v poročevalskih stopnjah ne krepi izražanja nezanesljivosti, ampak deluje sklicevalno kot ozir na izjavo drugega.

- Navezovalna sklicevalnost: ločevanje dela besedila s členkom *da*, z namenom zaznamovanja tega dela besedila kot neavtorskega. Tudi s tem stilemom se snovalec sklicuje na drugi vir, vidik nezanesljivosti pa je zožen na del besedila, ki ga poročevalec pripisuje drugemu. Pri tem veznik *da* izgubi svojo podrednovezniško vlogo in postane členek, ki v sebi strnjuje glagol rekanja in svojo prvotno vezniško vlogo. Taka sklicevalno-navezovalna tehnika poročevalcu omogoča, da v svoj tekst vključi dele tujega besedila, kot da bi bili dobresedni navedki premega govora, čeprav to niso, ker je v njih opravil določene prirejevalne posege, vendar jih ne nakazuje kot posege odvisnega govora (Korošec 1998, 205–207).
- Citatna sklicevalnost: v novinarskem prispevku se nahaja dobresedno navedeno besedilo (ali del besedila) iz drugega vira, kjer je citat primerno zaznamovano kot besedilo drugega (Korošec 1998, 208–213).

4.2.2 Drugi avtomatizmi televizijskega poročanja

Kalin Golobova (2003, 137–140) poleg sklicevalnih avtomatizmov navaja še nekaj drugih avtomatizmov:

- Popravki – opozarjanje in popravljanje napake (na olepšan način).
- Avtomatizmi navezovanja na okoliščine poročanja, ki opozarjajo na sočasnost dogodka in njegove ubeseditve. S takim avtomatizmom želi novinar sporočiti gledalcu tako to, da je v svojem poročanju ažuren kot to, da se drži še ene temeljne vrednote novinarstva – odgovoren je svoji javnosti tako, da jo v ustaljeni obliki opozarja, da informacija še ni popolna in potrjena.
- Avtomatizmi napovedovanja obširnejših poročil, ki ubesedujejo poročevalčev namen, da bo o dogodku natančneje še poročal. Tudi v tem primeru daje novinar vedeti naslovniku, da informacija še ni popolna oz. dovolj obširna.
- Avtomatizmi kot pojasnila za nepopolno poročanje oz. kot opozorilo in opravičilo za pomanjkljivo, nezadostno informacijo. Tudi slednji avtomatizem izhaja iz želje po ažurnosti poročanja in javne odgovornosti. Za primer, ko želi novinar poudariti, da je informacija nepopolna, a ne po njegovi krivdi informacije, se je oblikoval specifični avtomatizem *vzrok D/S ni znan*.
- Pritegovalni avtomatizmi, s katerimi voditelj dnevnoinformativne oddaje skuša vzbuditi pozornost in pritegniti gledalca k nadaljnjemu spremljanju oddaje.
- Avtomatizmi napovedovanja televizijskih novinarskih prispevkov, v katerih voditelji identificirajo avtorja.

Kot pravi M. Kalin Golob (2014, 163), so taka sredstva med drugim rezultat tehnoloških novosti, razvoja televizijske »bralne« kulture in razgibanega družbenega življenja.

4.3 Elementi hibridizacije v televizijskem novinarskem diskurzu

Čeprav je standardizacija novinarskega poročanja aktualen trend ter novinarjem olajšuje in omogoča učinkovitejše delo, pa so televizijski kodi oz. stil in žanri televizijskega novinarskega diskurza podvrženi konstantnemu preoblikovanju (Hartley 1989, Laban 2007) kot odgovor na kompleksne spremembe v družbi (najprej na nivoju komunikacijske tehnologije, pa tudi tržno naravnanim novinarstvu kot tudi samih okusov in preferenc naslovnikov) in stremenju snovalcev, naveličanih starih okvirjev in dogem, k novim načinom

upovedovanja (Plenković v Laban 2007, 151). V ustaljena pravila selekcije, strukture, oblike, funkcije in načina reprezentacije televizijskih novinarskih tekstov vdira subjektivizirani diskurz oz. elementi hibridizacije, ki povzročajo spajanje, združevanje in mešanje različnih televizijskih prvin ter nastajanje novih žanrov in stilov (Laban 2007, 151), brisanje meja med žanri pa po Lutharjevi (1992, 35) poveča možnost alternativnih branj televizijskega teksta.

V slovenskem poročevalstvu, piše Kalin Golobova (2004, 708), se je tako od začetka 90. let prejšnjega stoletja norma ločevanja med informativnimi in interpretativnimi žanri pričela rahljati – v poročevalna besedila, prej jezikovno nevtralna, objektivizirana sporočila so snovalci pričeli vnašati elemente presojevalnih besedil. Vse pogosteje je naleteti na besedila, ki ne podajajo samo dejstev in povzemajo dogajanja z očmi nepristranskega opazovalca, ampak izrecno ali neizrecno vrednotijo z izborom citatov oz. izjav, ki vsebujejo mnenje in preko katerih avtor kaže tudi svoje stališče, rabo zaznamovanih sredstev ali neknjižnih sredstev in neologizmov, večinoma s slabšalno konotacijo, metafor, epitetonov in drugih vrst aktualiziranega besedja. Mešanje informativnih in interpretativnih prvin je sporno še posebej v primeru, da ločevanje med dejstvi in mnenji ni nazorno nakazano (Laban 2007, 160). Labanova (prav tam) je v svoji raziskavi slovenskih dnevnoinformativnih oddaj ugotovila, da je tovrstna hibridizacija televizijskega novinarskega diskurza prisotna zlasti v voditeljevih napovedih, kjer lahko besedilo sotvorbe prikrito mnenje še poudari, in odpovedih; v novinarskih prispevkih pa v zadnjem delu teksta, kjer deluje tako, kot da je vrednotilna informacija dosledno ločena od dejstev. A je v vseh naštetih primerih ločevalna norma spoštovana le deloma. Za popolnoma nejasno ločevanje dejstev in podatkov ter komentarjev in ocen gre v primeru, da se slednji nahajajo na začetku ali v jedru prispevka. Taki primeri so še posebej sporni zato, ker novinarjevo prikrito mnenje vzpostavi diskurzivni okvir, znotraj katerega gledalci (re)interpretirajo vse naslednje upovedene informacije. Taki teksti so navzven videti kot poročila, a gre v resnici za komentarje (Kalin Golob 2004, 708). V. Laban (2007, 160) sklene, da je komentar novinarja v televizijskih prispevkih najbolj nazorno predstavljen, če je v raportu, saj tako verbalno kot vizualno zoži gledalčev fokus na novinarja kot osebo z lastnim mnenjem.

Težnja po prepletanju poročevalnih in presojevalnih elementov se pojavlja tudi v vizualni prvini tekstov poročevalnih žanrov, Rodriguez Pastoriza (v Laban 2007, 160) meni, da lahko vizualne in zvočne prvine vsebujejo tako reprezentativno kot komentatorsko funkcijo, podobno kot Corner (1999, 29), ki piše o opazovalnih in dramatičnih tehnikah snemanja in

montaže – slednje lahko v veliki meri nakazujejo pomene in zatorej (prikrito) mišljenje poročevalcev.

Izrazito subjektivizirano ubesedovanje se odraža v populističnem diskurzu (Hartley v Laban 2007, 153) kot diskurzu »ljudskosti in domačnosti, ki se približa gledalcu in zanj osmišlja svet, akterje in dogodke v njem« (Laban 2007, 153). B. Luthar (1998, 254) ugotavlja, da znotraj enih televizijskih novic soobstajata in se medsebojno izmenjujeta nevtralnno dokumentarno-realistični in konverzacijski diskurz, slednji izraža intimnost in sočutje, prijazno kramljanje ali dramatizirani glas pa dnevnoinformativno oddajo takoj opredeli kot družabno. Tudi Dahlgren (1995, 53) ugotavlja, da je dominantni trend televizijskega novinarstva zadnjih nekaj desetletij ta, da postaja v načinu svoje reprezentacije vedno bolj »popularen«, eden poglavitnih novičarskih faktorjev pa »zabavnost«. Zabava je prodrla v »resno« novinarstvo do te mere, da so novinarji, tako Splichal (2000, 51), postali »ujetniki razvoja novinarstva kot razvedrila za množice«. Mešanje informativne in zabavne zvrsti je pripeljalo do t. i. »info-tainment« žanra. Televizijske informativne oddaje, tako javnih kot komercialnih televizijskih hiš, so polne tabloidističnih novic; za nove strategije pripovedovanja pa so značilni senzacionalizem, personalizacija/personifikacija, več dramatičnega konflikta, hitrejši tempo montaže in zmanjšanje abstraktnega (Dahlgren 1995, 53–55).

Dramatični stil upovedovanja se na nivoju govora kaže z uporabo zaznamovanih jezikovnih sredstev kot so aktualizmi¹³ v obliki metafor in drugih tropov, besed z ekspresivno vrednostjo, frazemov, neologizmov (Kalin Golob 2004, 707–708), na ravni stavčne fonetike v dramatičnem in pozornost zbujajočem tonu glasu, skladenjsko zaznamovanim in zato opaznim poudarjanju določenih besed ali besednih zvez, kot tudi z neglagolskimi stavki in hitrim menjavanjem branega besedila in kratkih tonskih izsekov, rekontekstualiziranih z nedokončano povedjo ali vprašanjem, ki napeljuje na odgovor. Tudi vizualne prvine dramatizacije so številne: čustveni ali posnetki v bližnjem in skrajno bližnjem (velikem) planu, upočasnjene ali vizualne podobe dvojne hitrosti, ponovno uprizarjanje dogodka, dinamičnimi premiki kamere, ki posnemajo človekovo premikanje (hitri zasuki, vozeči posnetki v gibanju in hodeči posnetki v gibanju), zameglitve in izostritve ter primiki k objektu

¹³ Aktualizmi so po Korošcu (1998, 15–16) nova jezikovna sredstva, namenjena le za enkratno uporabo, da bi avtorji z njimi dosegli posebni učinek. Poročevalci z njimi želijo razbiti stilno in pomensko monotonijo, ki izhaja iz dejstva, da vsakodnevno upovedujejo podobne in/ali ponavljajoče se okoliščine Červ (2008, 139).

snemanja za doseganje vizualnih poudarkov, hitro menjavanje kadrov in posnetki novinarjevega aktivnega poizvedovanja (Laban 2007, 166–169). Prav tako je element dramatizacije najti v pripovednem toku oz. naraciji, saj mora dogodek, preden postane komunikacijski dogodek in je lahko posredovan občinstvu, najprej postati zgodba (Hall 2012, 400). Upovedovanje dogodkov na način zgodb (narativizacija, ozgodbenje) je temeljni kulturni proces osmišljanja izkušenj v realnosti, ki organizira in medsebojno poveže dogodke racionalno, po načelih vzroka-učinka ali asociacijah. Na tak način dogodki postanejo smiselni in razumljivi, novinarji pa vzpostavljajo red (Fiske 1991, 128–129) oz. vizijo reda in stabilnosti ter vplivajo na prakse nadzorovanja. Tako osmišljanje je po Hartleyju (2004, 182) »vaja v discipliniranju družbenega delovanja s pomočjo diskurza«. Iedema (2001, 190–191) meni, da se naracija novinarskih prispevkov radikalno razlikuje od resničnega življenja kot ga doživljamo tako po strukturi kot po namenu, saj so v njih navedena dejstva precej okleščena in poenostavljena. Klasična dualistična narativna logika namreč prikazuje in pojasnjuje svet skozi nizanje konfliktov, ki se nikoli zares ne zaključijo (Laban 2007, 155), saj je narativna napetost med ravnovesjem in razdorom venomer prisotna (Fiske 1991, 145). Novinarji želijo s predstavljanjem vidikov binarnih, polariziranih opozicij (denimo kriminal/pravosodje, desničarji/levičarji, domače/tuje) in dajanjem približno enako prostora vsaki od strani ustvariti videz uravnoteženega in objektivnega poročanja, a je nevtralnost njihove pozicije le navidezna (in le odraz trenutne dominantne ideologije ter družbeno konstruiranih, trenutno veljavnih norm) (Bignell 2008, 95–96). Splošnosti in abstraktnosti tematike navkljub, je upovedovanje konflikta velikokrat zreducirano na nizanje različnih mnenj posameznikov ali prikazovanje njegovega vpliva (Butler 2002, 74), po možnosti na posameznika ali neke skupine ljudi. Subjektivizirane prvine televizijskega novinarskega diskurza se namreč izražajo tudi v poosebljenem upovedovanju dogodka ali stanja skozi individualno izkustvo, zgodbe »navadnega človeka«, polne čustvenega naboja. Personifikacija novic je lahko učinkovito sredstvo za pridobivanje in ohranjanje občinstva (poleg tega pripomore k boljšemu pomnjenju), ki pa lahko v primeru prepogostega izrabljanja oz. zlorabljanja privede v izgubo analitične ostrine novinarskega prispevka (Luthar 1992, 35; Laban 2007, 157). Poudarjanje individualnega in povečevanje čustvene vpletenosti se lahko dosega tudi s snemalnimi tehnikami – človeka kot osrednjega subjekta zanimanja televizijskega medija se v prispevku reprezentira v srednjem, srednjem bližnjem in bližnjem planu ter s pomočjo primika (Laban 2007, 39, 158). Gledalec tako lahko ujame vse tiste potankosti v izgledu, mimiki in izražanju, ki jih novinar z besedami ne zmore povedati. Kot poudarja Letica (2003, 282), lahko izraz obraza sogovornika, njegova čustva, zamišljenost in oklevanje, skupaj z bližnjimi kadri

obraza ali rok, gledalcem omogočijo, da vidijo tudi tiste dimenzije, ki so drugim medijem nedostopne.

V televizijskih novinarskih prispevkih se izmenjujejo standardizirane oblike in vsebine ter subjektivizirana sredstva, ki razbijajo običajno rutino in gradijo pomene na drugačen način kot vnaprej določeni postopki in sredstva. S pomočjo socialne/socialnosemiotične in jezikovnostilne metode, ki ju razčlenjujem v naslednjem poglavju, v analizi prispevkov med drugim ugotavljam, na kakšen način se v za novinarska poročila bolj ali manj običajna sredstva med seboj prepletajo, ustvarjajo sporočila ter drug na drugega in na sam pomen vplivajo v procesu tvorjenja tekstov.

5 GRADIVO ZA RAZISKAVO IN METODE DELA

V metodološkem delu bom predstavila analizirano gradivo, vprašanja, hipoteze in cilje, ki so me vodili skozi raziskavo ter semiotično/socialnosemiotično in jezikovnostilno metodo, ki sta mi služili kot orodje za doseganje zastavljenih ciljev.

5.1 Predstavitev gradiva

Predmet raziskave so vodilni prispevki osrednje dnevnoinformativne oddaje TV Kopra, Primorske kronike, ki je na sporedu šestkrat tedensko (od ponedeljka do sobote) ob 18.40 do 19. ure; in sicer sem jih analizirala vsakodnevno junija 2016, bilo jih je 26. Izbirala sem prvi novinarski prispevek oddaje, ki ga je bilo mogoče uvrstiti v žanr televizijskih poročil. Televizijsko novinarsko poročilo razlikujem od vesti po V. Laban (2007, 99), za slednje je poleg krajšega trajanja in manjšega števila informacij, značilno, da jih vedno neposredno prebere voditelj v studiu. Poročilo pa je v celoti vnaprej pripravljen novinarjev tekst, ki ga voditelj le napove (in kdaj tudi odpove – del poročila sta tako tudi napoved in odpoved), sestavljen iz začetka, jedra z morebitnimi tonskimi izseki in/ali raportom novinarja ter zaključka, vse to pa vizualizirano z gibljivo sliko aktualnega dogajanja, arhivsko sliko ali različnimi oblikami grafike (Laban 2007, 108–109). To vrsto prispevkov sem izbrala med drugim zato, ker »imajo glede na ostale novinarske žanre videz višje stopnje resničnosti« (to velja tudi za televizijsko vest) (Kalin Golob, 2003; Poler Kovačič 2004, 691). Poleg tega so eden najpogostejših in najkompleksnejših žanrov, ki jih najdemo v dnevnoinformativnih oddajah – vsebujejo namreč večino diskurzivnih prvin, ki jih lahko novinarji uporabijo za tvorjenje prispevkov.

5.1.1 Regionalni center tv koper kot javni servis

RTV Koper-Capodistria je eden od dveh regionalnih centrov RTV Slovenija, preko katerega si javna televizija prizadeva zadovoljevati potrebe javnosti na lokalni ravni. Nastal je po drugi svetovni vojni v zelo specifičnem okolju takratnih političnih in gospodarskih razmer, predvsem pa kot obmejno stičišče slovenske in italijanske kulture, narodov in manjšin. Od tedaj se je razvil v edinstveno in vplivno informacijsko središče, ki s svojimi oddajami opravlja osrednjo vlogo pri obveščanju in povezovanju manjšin, razvijanju dobrososedskih odnosov z Italijo in Hrvaško ter odpiranju Slovenije v svet, kot tudi vedno bolj pomembno

regionalno in dopisniško funkcijo (Mikelić, MMC RTV Slovenija). Slovenski program je na koprski televiziji prisoten 40 let, z njo na čelu pa Primorska kronika. Osrednja dnevnoinformativna oddaja slovenskega uredništva poroča o dogodkih na Primorskem in se na spletnem portalu MMC RTV Slovenija opiše s sledečimi besedami:

Oddaji dajejo značaj aktualnost, verodostojnost in regionalnost. Razvejana dopisniška mreža omogoča, da čutimo utrip krajev, tudi najmanjših. Prav zato lahko življenje v njih slikamo tako prepričljivo in doživeto. Odzivamo se na dnevne dogodke, hkrati pa ves čas razkrivamo in opozarjamo na družbene nepravilnosti. V naši oddaji z veseljem postrežemo tudi z dobrimi novicami, ki lepšajo naš vsakdan in naredijo našo/vašo oddajo skupaj z drugimi vestmi resnično vredno ogleda. (Mikelić, MMC RTV Slovenija 2016)

Značilnosti in poslanstva TV Koper kot veje javne nacionalne Radiotelevizije Slovenija so regulirane v Zakonu o RTV Slovenija, ki ga v 1. členu definira kot »javni zavod posebnega kulturnega in nacionalnega pomena. Opravlja javno službo na področju radijske in televizijske dejavnosti, /.../ z namenom zagotavljanja demokratičnih, socialnih in kulturnih potreb državljanov in državljanek Republike Slovenije«. Lahko dodamo, da tako dejavnost opravlja tudi na interaktivnem multimedijem portalu MMC, ki spada pod okrilje RTV Slovenija. Bašić Hrvatina (2002, 6) opredeljuje javni zavod kot servis, ki zagotavlja dostop javnosti do množičnih komunikacijskih kanalov, služi javnemu interesu in oblikuje, odpira in vzdržuje prostor javne razprave. Javni servis je financiran s strani javnosti, ki ga nadzoruje z zastopanjem v nadzornih organih, le-ta pa zagotavlja programske vsebine javnega interesa. Zadovoljevanje javnega interesa je ključni element legitimnosti delovanja javnih RTV-servisov. Namesto državi ali oglaševalcem mora biti javni medij odgovoren občinstvu, tj. javnosti, in je v tem smislu v popolnem nasprotju s komercialnimi televizijskimi hišami. To so načela idealnega nacionalnega javnega RTV, vendar Dahlgren (1995, 58) meni, da taka stroga verzija modela televizije kot javnega servisa, kjer so naslovniki zelo raznolikih okusov in pripadnosti ter dosega določene standarde v poročanju informacij in na kulturnem področju, ne obstaja praktično nikjer več po Evropi. V 80-ih letih prejšnjega stoletja se je v evropskih državah stari režim televizij kot model javnega servisa močno spremenil. Med razlogi za to so tudi zmanjševanje vladne regulacije, vedno večje spajanje televizijske industrije z mednarodnimi konglomerati in vzpon satelitske in kabelske televizije. Vzporedno pa ji je sledila tudi internacionalizacija televizijskega novinarstva tako na institucionalni in

tehnološki ravni kot v smislu skupnih konvencij, kodov in žanrov. Razločno je vidna težnja k mednarodni standardizaciji temeljnih televizijskih novinarskih diskurzov (Dahlgren 1995, 49).

5.2 Glavni cilji in hipoteze

V diplomskem delu raziskujem, kako govorne, vizualne in zvočne televizijske diskurzivne prvine tvorijo in omejujejo mnogoterost pomenov izbranih novinarskih prispevkov Primorske kronike, in sicer predvsem skozi prizmo njihove interakcije, saj menim, da je mogoče na tak način najbolj kompleksno in celovito (upoštevajoč omejitve lastnega dojemanja) zajeti avdiovizualne pomene. Pri ugotavljanju razmerij med vizualno, verbalno in zvočno prvino, ki se ustvarjajo v pripovednem toku prispevkov, se naslanjam na klasifikacijo V. Laban (2007), ki deli razmerja v štiri tipe: podvajanje, sonanašanje, neskladnost in nasprotovanje. Pri tem sta podvajanje in sonanašanje tisti dve razmerji, kjer se prvine najbolj navezujejo. Na podlagi te razprave izhaja moja hipoteza, ki pravi, da najbolj nedvoumni in enostavno razberljivi pomeni nastajajo v podvajajočem in sonanašanskem razmerju, saj v dopolnjujočem delovanju diskurzivnih prvin te druga drugi zamejujejo število pomenov in tako omejujejo polisemičnost sporočila. Iz tega izpeljujem še raziskovalno vprašanje, kjer me zanima, ali katera od prvin konstantno prevladuje v zaokroževanju pomena (drugih). Ali lahko v primeru potrditve sklepamo, da je ena od diskurzivnih prvin nosilka višje stopnje sporočilnosti?

Prav tako želim z analizo dognati, katera specifična novinarska diskurzivna sredstva najbolj očitno pripomorejo k ustaljevanju pomenov prispevkov. Predpostavljam, da so to tista sredstva poročanja, ki so najbolj podvržena standardizaciji in rutinizaciji novinarskega dela, saj so tako močno utrjena v konvenciji, da jih občinstvo pričakuje in tolmači na predvidljiv način (posledično pa tudi neposredno dotikajoči kontekst). Mednje uvrščam standardizirane postopke in tehnike pridobivanja in uporabe vizualnih in verbalnih kodov. S semiotično oz. socialnosemiotično metodo bom ugotavljala, ali se tekom analize na ravni uporabljenih tehničnih kodov snemanja in montaže izriše jasen model strukture prispevkov oz. vnaprej določen obrazec, v katerega snovalci vsakodnevno »vstavljajo« vsebino. S pomočjo jezikovnostilne metode pa bom izluščila tehnična jezikovna sredstva (avtomatizme in dopolnila slike) in jih obravnavala kot ene glavnih akterjev ustaljevanja pomenov televizijskih novinarskih prispevkov.

V analizi izpostavljam tudi take tvorbenne tehnike in sredstva, ki (bolj ali manj) odstopajo od tradicionalnih norm – to so elementi subjektivizacije televizijskega novinarskega diskurza, ki se v prispevkih pojavljajo z namenom, da pri gledalcih dosežejo drugačne »učinke« od konvencionalnih. Ker predvidevam, da bom na take elemente naletela pogosto, bom skušala dokazati, da postajajo čedalje bolj običajen pojav kot tudi manj nepričakovan odstop od ustaljenih norm poročevalnega žanra. Posredno me bo to pripeljalo do ugotovitve o tem, ali lahko subjektivizirane prvine definiramo več kot le elemente hibridizacije (torej kot tiste elemente, ki povzročajo proces spreminjanja), ampak kot nove konstitutivne ali celo žanrotvorne prvine (ki so torej že zaključile del procesa spreminjanja žanrov in v njem utrdile nekatere nove značilnosti) sporočil informativnega značaja. V iskanju subjektiviziranih elementov tudi ocenjujem, ali ti pripomorejo k zaježitvi pomena ali ne ter se sprašujem, kako njihova prisotnost vpliva na gradnjo pomenov sobesedila in ostalih delov teksta. Čeprav taki elementi težijo k preoblikovanju tipičnih strategij ter (utrjenih in zato morda obrabljenih) konvencij, menim, da za gledalce razumljanje njihovih sporočil in pomenov ni oteženo, saj utelešajo razločen namig o željeni interpretaciji. Na podlagi tega bom skušala dokazati, da subjektivizirana sredstva ne destabilizirajo pomenov televizijskih tekstov, temveč jih še dodatno ustalijo.

Ne nazadnje skušam potrditi tezo, da v analiziranih prispevkih prevladujejo tista sredstva in kodi, ki močno omejujejo mnogoterost pomenov in zmanjšujejo polisemičnost sporočil.

5.3 Semiotika

Medtem ko je jezikovni sistem (kjer jezik ne pomeni le jezik, ampak najrazličnejše vrste jezikov) struktura elementov, ki sobivajo med seboj na podlagi nekih pravil, je diskurz ustaljen način uporabe nekega jezika. Novinarski diskurz je prav kakor katerikoli diskurz sistem pomenov, ki se oblikuje in prenaša v kulturnem in družbenem okolju. Zgrajen je v okviru širšega televizijskega diskurza, ki obstaja na podlagi jezikovnega sistema znakov in kodov, vendar je do določene mere avtonomen. Kreativno se razvija in ne le pasivno odraža svoje jezikovne, družbene in zgodovinske determinante (Hartley 1989, 4–7).

Za analizo novinarskih prispevkov uporabljam semiotiko, znanost o znakih, ki jo je mogoče aplicirati na katerokoli vrsto jezika. Semiotični pristop zagotavlja metodo za analiziranje, kako vizualne reprezentacije izražajo pomen (Hall 2004a, 62). Oče semiotike, švicarski

jezikoslovec Saussure, je znak opredelil kot seštevek označevalca in označenca, kjer označevalec predstavlja materialni, fizični predmet, npr. (napisano) besedo, zvok ali sliko, označenec pa mentalni koncept, ki smo ga ustvarili ljudje in poljubno pripisali nekemu označevalcu (Fiske in Hartley 2003, 23).

Znaki pridobijo svoj pomen z razlikovanjem od drugih znakov (Hartley 1989, 20). V televizijskih besedilih se pojavljata dve vrsti znakov: ikonični in arbitrarni. Prevladujejo ikonični znaki, ki imajo v manjši meri poljubno vez med označevalcem in označencem, saj že sama slika kot označevalec reprezentira podobo označenca (Fiske in Hartley 2003, 23-24). Televizijski medij je še posebej primeren za to, da nek ikoničen znak, kot je fotografija, posploši v nek širše pomenski znak. Na tak način podeli začetnemu znaku novo raven kulturno določenega pomena (Fiske in Hartley 2003, 35). Hall (2004a, 40) izpostavlja, da so ikonični znaki le po obliki delno podobni predmetu, osebi ali dogodku, na katerega se nanašajo. Toda ker vizualni diskurz tridimenzionalni svet prevaja na dvodimenzionalno raven, ne more biti referent ali koncept, ki ga označuje. Ker so vizualni kodi percepcije široko razširjeni, ikonični znaki pa manj arbitrarni kot jezikovni, so ti znaki še posebej podvrženi naravnemu branju in navidezni nevtralnosti (Hall 2012, 404–405). Pri arbitrarnih znakih pa je pomen povsem dogovorjen med uporabniki znakov. V to vrsto znakov med drugim uvrščamo kode snemanja in montaže, ki sliki ali sekvenci podelijo nek določen pomen. Tudi tukaj je poljubnost pomena tehničnih kodov velikokrat prikrita z »naravnostjo« – taki kodi dajejo občutek, da »drugače ne bi moglo biti« (Fiske in Hartley 2003, 24).

Pomene znakov lahko uvrstimo na tri ravni. Pomen prve stopnje je objektivni in najočitnejši ter izhaja neposredno iz znaka (Fiske in Hartley, 2003, 25). Imenuje se denotacija in je preprosta, temeljna, opisna raven, kjer obstaja širok konsenz o pomenu (Hall 2004a, 59). Hall (2012, 405) tudi tukaj opozarja, da se je denotacija, še posebej pri vizualnem diskurzu, pomešala z »naravnim znakom«, proizvedenim brez posredovanja kodov. To pa zato, ker je njen pomen skoraj univerzalno prepoznan. A seveda ne gre za dobesedni prepis »realnosti« v jezik. Pomen druge stopnje temelji na določenem kulturnem osmišljanju sveta – ne izvira neposredno iz znaka, temveč iz načina, kako družba uporablja in vrednoti označevalca in označenca. Pomeni na drugi ravni so po Barthesu (v Fiske in Hartley 2003, 25–26) miti in konotacije. Mit zavzema konceptualne, intelektualne in »objektivne« pomene, konotacija pa izraznost in »subjektivne« pomene. Konotativni pomen predstavlja vrednote, čustva in držo. V medijih, ki posredujejo informacije (tudi) vizualno, je konotativni pomen rezultat

človekovega posega pri prenosu slike, kot so kot in oddaljenost snemanja, svetlobni učinki, rezi ipd. Na televiziji je uporaba konotativne dimenzije znakov nekoliko omejena in malce manj eksplicitna kot na primer v filmski umetnosti. Na tretji ravni najdemo mitologije in ideologije (Fiske in Hartley 2003, 28–30).

Za Halla (2012, 405) je razlikovanje med denotacijo in konotacijo predvsem analitičnega pomena, saj je zelo primerna za ugotavljanje ideološke dimenzije znakov. Obe ravni pomenov sta ideološko obarvani, vendar medtem ko je ideološka vrednost na ravni denotacije močno utrjena – do stopnje, da je iz nje izhajajoči pomen skorajda univerzalen in »naraven«, pa so konotacijski pomen in asociacije veliko bolj fluidni in podvrženi mehanizmu ideološkega preoblikovanja. »Raven konotacije vizualnega znaka, to je njegove kontekstualne referencialnosti in umeščanja v različna diskurzivna polja pomenov in asociacij, predstavlja točko, kjer se že kodirani znaki križajo z globokimi semantičnimi polji kulture in privzamejo dodatno, bolj aktivno ideološko dimenzijo« (Hall 2012, 406). Pomeni so dominantni ali preferenčni – zanje obstaja vzorec preferenčnih branj, in pa niso določeni, ker je nek dogodek vedno mogoče razvrščati, klasificirati, pripisati in razkodirati znotraj več »mapiranj«.

5.3.1 Socialna semiotika

Lister in Wells (2001, 73) menita, da preveč rigidna aplikacija sistematičnih metodologij za analizo vizualnega, ki kot model analize jemlje pisni ali govorjeni jezik (tj. semiotika), ne da zadovoljujočih rezultatov iz razloga, da se v takem pristopu velikokrat spregleda specifičnost medija in družbene prakse, zgrajene okoli njega, in kjer pravzaprav poteka podajanje pomena. Zato sem semiotično metodo dopolnila s socialnosemiotičnim pristopom.

Pristop socialne semiotike, za razliko od drugih metodologij (na primer avtorsko osrediščene, psihoanalitične, strukturalistične), pri analizi teksta posveča pozornost socialno-politični razsežnosti bralčeve pozicije (»nadvsebina«, angl. above content) in pomembnosti strukture izbire subjekta, kadriranja in montaže (»podoblika«, angl. below form). Analitska strategija analiziranja televizijskega teksta skuša povezati socialno-politične intertekstualnosti z načinom, kako je sporočilo strnjeno v celoto »sekundo za sekundo« (Iedema 2001, 186). Socialna semiotika vidi v tem, da ima analitik teksta lastno »bralno pozicijo«, ki vpliva na interpretacijo sporočila, prej prednost kot slabost.

Za razliko od tradicionalne semiotike, ki se osredotoča na »znake« kot analitične kategorije, se socialna semiotika osredotoča na družbeno pomenski in celovit proces, tj. tekst kot družbena kategorija. Osrednja naloga socialne semiotike je ugotoviti, v kakšen »bralni položaj« televizijski izdelek postavi gledalca (kot tudi analitika tekstov) (s strani televizijskega izdelka, in na kakšen način vidi določene družbene pripadnosti in vrednote, ki so v tekstu bolj izpostavljene kot druge. V tem smislu socialna semiotika ne priznava ločenosti teksta ali izdelka od občinstva (Iedema 2001, 187).

Iedema (2001, 188–190) predlaga šest stopenj analize televizijskega teksta:

- Kader – najpomembnejši vidik posameznega posnetka. Ko je posnetek daljši, je znotraj njega več kadrov, ki jih je potrebno analizirati.
- Plan – nerezan posnetek.
- Scena/prizor – skupek kadrov. Scena je narativna celota, sestavljena iz najmanj dveh kadrov, v kateri je vzpostavljena enotnost akcije, prostora in časa. Scene lahko delimo glede na ritem montaže.
- Sekvence – sklop scen, ki so v celoto povezane glede na tematsko ali logično kontinuiteto.
- Splošne stopnje – sklop sekvenc, povezanih v večjo celoto znotraj enega teksta. Predstavljajo spremembo teme, vrste naracije. V novinarskih prispevkih najverjetneje ne srečamo takih »makrosklopov«.
- Tekst kot celota – žanr. Razlikuje se med fiktivnim in nefiktivnim žanrom (obstajajo pa tudi hibridni žanri).

Poleg šestih naštetih stopenj se socialna semiotika poslužuje še enega orodja: hipoteze, da vsi elementi podajanja pomena (slika, govorjeno besedilo, hrup oz. »naravni« zvok, glasba idr.) izvajajo tri nadfunkcije, oziroma po Hallidayju (v Iedema 2001, 191) metafunkcije. Lemke (v Iedema 2001, 191) predlaga delitev na naslednje metafunkcije:

- Reprezentacija: pomeni, ki jih podaja tekst o svetu vizualno, verbalno in zvočno. Odgovarja na vprašanje, kaj subjekt teksta počne in predstavlja (tako verbalno kot vizualno – v primeru novinarskega prispevka posnetek subjekta/ov, če gre za ljudi, njihovo gibanje/negibnost, gestikuliranje, brano besedilo avtorja, mednarodni ton, izjave).
- Usmerjenost: odnos, v katerega pomeni postavljajo akterje in občinstvo. Ali snemalec uporablja zgornji snemalni kot, spodnji kot, bočni kot, poševni kot, ali je kamera celo

za subjektom? So ljudje posneti v bližnjem ali daljnem planu? Ali se kamera premika skupaj s subjektom in tako ustvarja občutek dinamičnosti, takojšnjosti in nujnosti, ali pa je nepremična in ohranja distanco? Lahko se vprašamo tudi, kakšne pomene ustvarja zvočni del (na primer mednarodni ton). Katera vrsta družbene distance/bližine je ustvarjena med zvokom in poslušalcem/gledalcem?

- Organizacija: način, na katerega so pomeni sestavljeni v sekvence in vključeni v dinamični tekst. Montaža neizogibno vsili specifično semiotično strukturo in ritem – uvod, osrednji del, zaključek; problem – rešitev; argument za – argument proti. Take sekvence nakazujejo na to, kako so pomeni med seboj povezani, po kakšnem vrstnem redu in v kakšnih ritmičnih enotah. Ritem in način, na katere so prepleteni govor, zvok, gibanje, montaža vizualnega in makro-tekstovno strukturiranje, so pomembne lastnosti organizacije televizijskega teksta. Ritmične kadence takega ustvarjanja sekvenc imajo pomembne posledice za to, kako gledalec tolmači sporočilo, meni van Leeuwen (v Iedema 2001, 192). Trdi (prav tam), da navedena vprašanja dajejo odgovore na to, kateri vzorec v tekstu prevladuje in kako se vzorci med seboj dopolnjujejo. Ritem teksta (čeprav sam po sebi nima pomena) je glavni organizator pomenov, saj skupini segmente teksta v ritmično in semantično koherentne enote (Iedema 2001, 191–193; van Leeuwen v Iedema 2001, 193).

Poleg tega se socialna semiotika osredotoča na tehnike montaže zato, da osvetli ne le vsebino in obliko teksta, ampak kot pomoč pri ugotavljanju tistega, kar je bilo izpuščeno in zatorej ovrednoteno kot nepomembno ali samoumevno (Iedema 2001, 188). Saj ponavadi v primeru, da novinar ne razpolaga z informacijami, ki bi jih sicer vključil v tekst, to tudi nakaže.

5.4 Jezikovnostilna metoda

Korošec (1998, 6) se pri proučevanju stilistike slovenskega poročevalstva vprašuje, kako deluje slovenski knjižni jezik, ko mu je naloženo opravljati vlogo v poročevalstvu, in zakaj deluje tako. To je izhodiščno vprašanje, ki ga bom v ožjem smislu aplicirala na televizijske novinarske tekste primorske osrednje dnevnoinformativne oddaje, pri tem pa upoštevala, da je beseda nesamostojni posrednik sporočila, saj je na televizijskem mediju hkrati z verbalno novinarsko diskurzivno prvino predvajana tudi vizualna. V analizi bom poiskala specializirana jezikovna sredstva, ki so nastala kot dopolnilo sliki in avtomatizmi televizijskih novinarskih besedil.

Pri iskanju odgovorov na te vrste vprašanj bom neprestano izhajala iz védenja o okoliščinah, v katerih nastaja novinarski tekst, o njegovih sporočanjških ciljih in družbeni vlogi ter tehnoloških lastnosti medija, preko katerega se uresničuje, saj nabor jezikovnih sredstev variira skladno z različnimi formalno-vsebinskimi strukturami in sporočanjškimi cilji tekstov. Kot piše M. Kalin Golob (2014, 163, 166–167), analiza ne sme biti omejena zgolj na jezikovno raven diskurza, marveč mora vključevati tudi védenje o tipičnih konvencionaliziranih kombinacijah kontekstualnih (situacijskih), sporočanjško-funkcijskih in strukturnih (slovničnih in tematskih) lastnosti besedil. Ključno analize bo upoštevanje sporočanjškega namena (ki je določeno z družbenim diskurzivnim okvirom) oz. avtorjevo hotenje, ki prek upoštevanja predvidenega kroga naslovnikov določa vsebinsko-formalno zgradbo besedila in izbor jezikovnostilnih sredstev (Swales v Kalin Golob 2014, 168–169). Pri tem pa velja, da je sporočanjška vloga enaka tekstem istega žanra, to pa se odraža tudi v sorodni kognitivno-besedilni strukturi (Biber et al. v Kalin Golob 2014, 169).

6 REZULTATI

Skupno sem analizirala 26 prispevkov oddaje Primorska kronika. V večini primerov je šlo za novinarska poročila, ki so po obliki spominjala na televizijsko poročilo po V. Laban (2007, 109), vendar so v sebi »skrivala« veliko elementov komentatorskega poročila (Perovič in Šipek 1998, 41–42). Slednjih je bilo 5 – v raportu so novinarji predstavili poglobljeno analizo ali svoje mnenje in tako na ustrezen način prispevku dodali globino. Za reportersko poročilo (Perovič in Šipek 1998, 41–42) je šlo le v enem primeru – kjer se je novinarka oglašala v živo in »s terena« tudi napovedala prispevek na poročano temo. Večina prispevkov je bila v studiu le napovedana (razen zadnje omenjene izjeme), trije so bili tudi odpovedani z novo informacijo, ki jo je podal voditelj, dvema pa je sledil tonski izsek z eno ali več izjavami.

6.1 Razmerja med verbalno in vizualno informacijo ter njihovo omejevanje mnogoterosti pomenov

V analiziranih novinarskih prispevkih sem naletela na vse vrste razmerij med verbalno in vizualno informacijo kot jih izlušči Labanova (2007). Enota analize so bili tisti kadri (prva stopnja analize televizijskega teksta po Iedemi (2001, 188–190)), kjer je bil na vizualne podobe nasnet novinarjev glas (s slikovnim gradivom »pokriti off«) in izjave, raporti ali druge vrste novinarjevega govora (vprašanja sogovornikom s snemalnega mesta, vklop v živo) ter tudi napovedi v studiu, kjer se je ob voditeljicah pojavila grafična podoba v obliki zaslona s fotografijo (v nobenem primeru ni šlo za sotrbo, saj v grafikaciji ni bilo napisov). Skupno je bilo takih kadrov 446. Izključeni so bili tisti kadri tonskih izsekov, kjer je bil med izjavo vizualiziran izjavnik, kot tudi kadri raportov, kjer je bil med govorom v kamero novinar viden, saj v teh primerih (kot omenjeno zgoraj) vsa informacija izhaja iz sočasnih posnetkov slike in govora/zvoka in zatorej razmerja ni mogoče ugotavljati. Izsledki kažejo, da se prvine v 60 odstotkih kadrov sonanašajo (269 kadrov), sledi mu razmerje podvajanja z 28 odstotki (125 kadrov), nekaj je neskladnosti (11 odstotkov, 48 kadrov), zelo malo pa nasprotovanja (slab odstotek, 4 kadri).

Pri podvajanju gre v večini primerov za razmerje, kjer podobe avtentificirajo govorno informacijo (takih je 26,7 odstotkov od skupnih 28 odstotkov), pri sonanašanju pa je 51 odstotkov od skupnih 60 odstotkov takega sonanašanja, kjer po Labanovi (2007) podobe posredujejo manj informacij kot govor – od tega skoraj polovica vizualnih konceptualnih

analogij s povedanim; v ostalih 9 odstotkih pa slika podaja več informacij kot besedilo. Vendar sem med analiziranjem ugotovila, da ni mogoče določiti, kdaj vizualne podobe (ne) posredujejo več informacij kot verbalna prvina oz. da slika ne upoveduje več informacij le v primeru, ko prikaže nekaj, kar novinar v besedilu »namenoma« izpusti, zato da to prikaže v sliki in se tako izogne podvajanju iste informacije (»novinar lahko zaradi sočasne uporabe več prvin televizijskega diskurza, ki posredujejo informacije, izpusti določene informacije v govorjeni besedi in jih dopolni z vizualno podobo« (Laban 2007, 69)). V kar nekaj primerih, kjer je šlo za eno od vrst sonanašanskega razmerja (glej Tabelo 6.1, Tabelo 6.2, Tabelo 6.3 Tabelo 6.4 in Tabelo 6.5), sem naletela namreč na to, da sta se verbalna in vizualna prvina v neki točki ujemali, hkrati pa sta obe podajali tudi nove, drugačne informacije.

Tabela 6.1: Primer 1¹⁴

	GOVORJENO BESEDILO	VIZUALIZACIJA
Primorska kronika, 6. 6. 2016; poročilo o odzivih primorskih poslancev in drugih na predlog zamenjave nadzornikov v Luki Koper	Na buren odziv javnosti glede kandidata Jürgena Sorgenfreia iz Nemčije se danes odziva SDH.	Grafični prikaz: pet okenc v dveh vrsticah, v vsaki se nahaja podoba osebe v srednje bližnjem planu (zadnja le obris moške oblike) z napisi naslednjih imen in nazivov: dr. ALENKA ŽNIDARŠIČ KRANJC, dr. ELEN TWRDY, ANDREJ ŠERCER, RADO ANTOLOVIČ, ŽIGA ŠKERJANEC; ter zgoraj kos fotografije pristanišča. Prva tri okenca so zatemnjena, v njih se postopoma prikazujejo ena za drugo nove fotografije oseb in en temen obris v obliki moškega z napisi dr. JÜRGEN SORGENFREI, ANDRAŽ LIPOLD, KLEMEN BOŠTJANČIČ.

V vizualni prvini nanašanske podobe podajajo vrsto dodatnih informacij, od tega, kdo so vsi trenutni člani nadzornega sveta Luke Koper, do tega, kateri naj bi bili zamenjani in s kom.

¹⁴ V poglavju z rezultati se v vseh zgledih s tabelami, ki prikazujejo kombinacijo sočasno predvajanih prvin, v vsaki novi vrstici tabele nahaja enota analize – posamezni kader.

Tabela 6.2: Primer 2

Primorska kronika, 22. 6. 2016; poročilo o zboru delavcev Luke Koper	Sledili so nagovori vodij terminalov,	Daljni plan dela množice od spredaj, ploskajo, vriskajo, žvižgajo in vihajo zastave.
---	--	--

Gre za nanašajnske podobe, ki ne kažejo nagovorov, ampak odzive na nagovore – torej kakšen je odgovor in obnašanje prisotnih na zborovanju (glej Tabelo 6.2).

Tabela 6.3: Primer 3

Primorska kronika, 22. 6. 2016; poročilo o zboru delavcev Luke Koper	»...kaj si misli o tem izdajalskem vodenju, na katerega opozarjamo v Luki Koper že dlje časa.«	Bližnji plan stiliziranega jazbeca – potiska na majici, kamera razširi kader na celotno majico, kjer preberemo napis SEZONA LOVA JE ODPRTA.
---	---	--

Nanašajnske podobe, iz katerih izvemo, kdo »izdajalskega vodenja« – predsednik SDH, Marko Jazbec, kaj menijo prisotni in način, na katerega to izražajo (glej Tabelo 6.3).

Tabela 6.4: Primer 4

Primorska kronika, 23. 6. 2016; poročilo o vlogi interpelacije proti ministru za infrastrukturo Petru Gašperšiču	Glavni očitki pa seveda: drugi tir, nedopustni politični pritiski ministra in	Bližnji plan ministra Gašperšiča na vlak, kamera se zasučje na vetrobransko steklo, opazujemo tračnice, po katerih vozi vlak.
---	--	--

Konceptualna analogija, kjer iz slike, poleg tega da vidimo nek tir, dobimo informacijo oz. potrditev, na koga letijo očitki, ki jih navaja novinar (glej Tabelo 6.4).

Tabela 6.5: Primer 5

Primorska kronika, 24. 6. 2016; poročilo o srečanju, kjer je govora o črpanju evropskega denarja za naložbe v prometno opremo, iz katerih načrtov je izpadel drugi tir	sicer bo treba čakati na novo finančno perspektivo.	Daljni plan nekaj sedečih ljudi, gledajo v isto smer, ena od prisotnih nekaj (utišano) reče in pokima, iz sledečega kadra – tonskega izseka, izvemo, da je postavila vprašanje govornici.
--	---	---

Nanašanje podob, kjer ena od prisotnih na srečanju postavlja vprašanje, na katerega najprej »odgovarja« novinar v branem besedilu, nato pa nadaljuje sogovornica; gre za zanimivo sosledje podob, kjer navedeni kader »anticipira« pogovor, hkrati pa prikaže, da je med občinstvom in govorniki prišlo do interakcij(e) (glej Tabela 6.5).

Tudi v primeru podvajanja je težko reči, da prvini upovedujeta le identični informaciji, velikokrat hkrati dodajata drugačne informacije, predvsem beseda – prispevek ubeseduje neko dogajanje, slika pa vizualizira (le) del sporočanega (taki primeri prevladujejo). Kdaj pa tudi vizualne podobe dodajo pomembno, drugačno informacijo (glej Tabela 6.6):

Tabela 6.6: Primer 6

	GOVORJENO BESEDILO	VIZUALIZACIJA
Primorska kronika, 1. 6. 2016; poročilo o nepotrjenih informacijah o menjavi nadzornikov uprave Luke Koper	Splošni plan več svečano oblečenih moških (Cerar, Gašperšič, Matič idr.), hodijo po pomolu ter se pogovarjajo in smeji; kamera jim sledi s počasnim zasukom v levo, nakar v sliko stopi tudi neka ženska. V ozadju morje in poslopja pristanišča.	Premier Cerar je govorice o menjavi še v petek komentiral takole:
Primorska kronika,	Profesor Marko Pavliha takole	Bližnji plan besedila z

6. 6. 2016; poročilo o odzivih primorskih poslancev in drugih na predlog zamenjave nadzornikov v Luki Koper	poziva odgovorne, da zaustavijo, kot pravi,	računalniškega zaslona: »Kriminaliste, tožilce, sodnike, medije in redke moralne politike pozivam, da zaustavijo »lukokavst« na slovenski obali!« Zgoraj levo majhna, nerazločna fotografija in napis Marko Pavliha (gre za socialno omrežje Twitter).
---	---	---

V prvem primeru gre za podvajanje in avtentifikacijo osebe, o kateri je govor (glej Tabelo 6.6), iz slike pa dobimo dodatno informacijo o tem, da se je v petek, ko je podal izjavo, premier nahajal v luki. V drugem primeru (glej Tabelo 6.6) pa gre za vrsto podvajanja, kjer se besedilo eksplicitno navezuje na vizualno, slika pa pri tem podaja natančnejše informacije o pozivu omenjene osebe – del vsebine (več, kot je povzame novinarka) in način, na katerega je bilo sporočeno.

Ker sem v analizi prišla do ugotovitve, da prevladujeta razmerji, ki medsebojno delujeta v usklajenem, dopolnjujočem odnosu, kjer prvini sodelujeta in njuno medsebojno učinkovanje deluje tako, da druga drugi podpirata in ojačata pojasnljivost pomena, se med poročanjem tvorijo omejena ali sploh ne polisemična sporočila.

V razmerju podvajanja nam slika nazorno prikaže, o katerem akterju in dogajanju pripoveduje beseda in največkrat tudi na kakšen način se je ubesedeno zgodilo, zato prvini v takem sočasnem delovanju ne puščata možnosti obstoja velikega števila interpretacij. V nadaljevanju nekaj primerov (glej Tabelo 6.7 in Tabelo 6.8) :

Tabela 6.7: Podvajanje: avtentifikacija povedanega z vizualno podobo

	GOVORJENO BESEDILO	VIZUALIZACIJA
Primorska kronika, 2. 6. 2016; poročilo o bodoči spremembi najemnine palače Vianello, v kateri se	Nasprotno, zavedajo se pomembnosti njegove prisotnosti in neprecenljive vrednosti palače Vianello, v kateri	Srednji plan voditeljice v studiu, na njeni desni se pojavi zaslon s fotografijo v srednjem planu stavbe z italijansko zastavo (palača Vianello, kjer je italijanski konzulat). Gre za podvajanje,

nahaja italijanski konzulat	deluje že več kot pol stoletja. Bodo pa v kratkem izpeljali cenitev te nepremičnine in konzulatu predlagali višjo najemnino.	kjer slika avtenticira nepremičnino, o kateri je govora.
Primorska kronika, 4. 6. 2016; poročilo o prostovoljcih v Domu upokojencev Nove Gorice	Lepo mi je, vsako sredo pridemo	Srednji bližnji plan enega od deklet in dveh stark, drugo dekle približa družabno igro eni od gospa.
Primorska kronika, 9. 6. 2016; poročilo o kadrovskih nepravilnostih v Domu starejših občanov Ilirske Bistrice	Vrzel je pristojno ministrstvo zapolnilo v nekaj dneh, tako da so na mesto v.d.-ja imenovali Nadjo Vidmar,	Srednji bližnji plan druge ženske, ki nekaj (utišano) govori in gestikulira z rokami; za njo stena in nekaj izobešenih slik.
Primorska kronika, 10. 6. 2016; poročilo o srečanju delavcev Luke Koper s predstavniki mednarodnega sindikata pristaniških delavcev	Člani mednarodnega združenja pristaniških delavcev imajo	Srednji plan srečanja, v ospredju nek moški, ki (utišano) govori, drugi sedeč ob njem prikimava z glavo.

Tabela 6.8: Podvajanje: navezovanje in pojasnjevanje slike v govorjenem besedilu

	GOVORJENO BESEDILO	VIZUALIZACIJA
Primorska kronika, 7. 6. 2016; poročilo o inovacijskem preboju tolminske Hidrie AET, dizelske svečke s senzorjem tlaka	To je inovacijski preboj tolminske Hidrie AET -	Bližnji plan na mizi položenih dizelskih svečk. Dvovrstični id napis Pripravila MOJCA DUMANČIČ; Snemalec in montažer DARKO HUMAR
Primorska kronika, 20. 6. 2016; poročilo o izidu županskih volitev v Trstu	ki je bil župan Trsta že dva mandata do 2011, takole veselil.	Srednji plan nasmejanega moškega v množici, nekdo mu stisne roko v čestitko.
Primorska kronika, 22. 6. 2016; poročilo o zboru delavcev Luke Koper	Začelo se je takole z neformalno himno »Vstala Primorska«.	Splošni plan z zraka velikega števila ljudi na zborovanju, zasuk v levo po množici; slišimo petje kar nekaj sekund. Id napis KOPER, Pripravil EDI MAVSAR

Tudi v sonanašanskem razmerju, se sporočilo s sočasnim delovanjem vizualne in verbalne prvine ustali v enopomenskosti, predvsem ko gre v sliki za asociativne podobe oz. fizično analogijo s povedanim (glej Tabelo 6.9).

Tabela 6.9: Sonanašanje: asociativne podobe oz. fizična analogija s povedanim

	GOVORJENO BESEDILO	VIZUALIZACIJA
Primorska kronika, 1. 6. 2016; poročilo o domnevnih zamenjavah nadzornikov Luke Koper	Družba je do marca pretovorila	Daljni plan neke zgradbe, predpostavljamo, da gre za objekt vodstva Luke Koper (potrditev dobimo v sledečem kadru s podobo identifikacijske table družbe).

Primorska kronika, 15. 6. 2016; poročilo o smradu in onesnaženi vodi v okolici Postojne	mrtve ribe. Po prvih izsledkih analize je bila voda	Daljni plan reke in nekaj brzic, mostiček in okoliško zelenje.
Primorska kronika, 21. 6. 2016; poročilo o odzivih uprave Luke Koper na izrečeno o poslovanju pristanišča na odboru za javne finance	posredno priznavajo tako na SDH-ju	Bližnji plan identifikacijske table z napisom SDH, SLOVENSKI DRŽAVNI HOLDING, d.d.
Primorska kronika, 25. 6. 2016; poročilo o obisku premierja na križarki ZDA v Kopru na dan slovenske državnosti	Ob soočenju s tako veliko vojaško močjo kot jo izkazujejo	Bližnji plan topa križarke, zasuk levo navzgor na zgornji del ladje, tam stoji član posadke.
Primorska kronika, 29. 6. 2016; poročilo o rezultatih interne preiskave o nepravilnostih v ravnanju s pacienti v novogoriški bolnišnici	pregledala še prostor in opremo. V teh primerih nepravilnosti niso odkrili.	Bližnji plan napisa na vratih: PROSTOR ZA REANIMACIJO, zasuk in premik kamere v levo v notranjost prostora za vrati, kjer vidimo veliko medicinskih naprav.

Nekoliko več razmišljanja in interpretacije je potrebnega za umestitev vizualne informacije v kontekst, ali tudi obratno, ko gre za vrsto sonanašanja, kjer se v vizualni prvini nahajajo nanašajske podobe ali konceptualna analogija povedanega (kot navedeno zgoraj, je slednjega tipa razmerij največ, našla sem ga kar v 29 odstotkih analiziranih kadrov) (glej Tabelo 6.10). Vendar je tudi tukaj pomen, ki se ustvari z razmerjem med verbalno in vizualno prvino, precej očiten.

Tabela 6.10: Sonanašanje: nanašajske podobe z ubesedenim

	GOVORJENO BESEDILO	VIZUALIZACIJA
Primorska kronika, 10. 6. 2016; poročilo o srečanju delavcev Luke Koper s predstavniki mednarodnega sindikata pristaniških delavcev	Bližnji plan napisa na hrbtni strani majice nekega prisotnega, angl. napis-slogan International dockworkers council, proud to be a docker, we will never walk alone again.	divjega lastninjenja, kar vodi v zniževanje delavskih pravic, socialni damping ter na koncu v vsesplošno revščino.
Primorska kronika, 3. 6. 2016; poročilo o vloženi zahtevi SDH za zamenjavo treh nadzornikov Luke Koper	Kako bo vlada zgradila drugi tir se tako še ne ve, so pa znane zamisli o holdingu. Tega zagovarjajo Slovenske železnice, nasprotujejo pa mu v Kopru, kjer zavračajo tudi kakršnokoli obliko privatizacije pristanišča.	Digitalna gibljiva podoba pokrajine in železniškega tira, po katerem vozi vlak, pogled kamere sledi vlaku po tiru in pokrajini.
Primorska kronika, 18. 6. 2016; poročilo o dnevu odprtih vrat na Tv Kopru	In kaj je najbolj ostalo v spominu obiskovalcem?// Prvič sem tukaj,	Srednji plan obiskovalcev, kamera se zasuče v desno po režiji, vidimo številne zaslone z različnimi podobami.

Primeri sonanašanja, kjer se v vizualnih podobah nahajajo konceptualne analogije povedanega (glej tabelo 6.11):

Tabela 6.11: Sonanašanje: konceptualna analogija povedanega

	GOVORJENO BESEDILO	VIZUALIZACIJA
Primorska kronika, 3. 6. 2016; poročilo o vloženih zahtevi SDH za zamenjavo treh nadzornikov Luke Koper	Skupščina delničarjev je napovedana za 1. julij,	Daljni plan tovornjakov, ki vozijo v vhod Luke Koper, da gre za pristanišče nam da vedeti napis Luka Koper nad streho vhodne strukture.
Primorska kronika, 4. 6. 2016; poročilo o prostovoljcih v novogoriškem domu upokojencev	zato jih vedno znova vabijo k sodelovanju. Osnovnošolce in srednješolce	Srednji plan mize, kjer v paru otrok-starejši, igrajo šah, za to mizo pa vidimo še veliko drugih takih parov in skupin.
Primorska kronika, 6. 6. 2016; poročilo o odzivih primorskih poslancev in drugih na predlog zamenjave nadzornikov v Luki Koper	Poslanci največje koalicijske stranke so, kot pravijo, nad dogajanjem v Luki Koper nekoliko presenečeni,	Total pristanišča iz zraka, sukanje kamere v desno; nekoliko učinka »ribjega očesa«. Dvovrstični id napis KOPER; Pripravila ELEN BATISTA ŠTADER
Primorska kronika, 7. 6. 2016; poročilo o inovacijskem preboju tolminske Hidrie AET, dizelske svečke s senzorjem tlaka	To bi tudi pospešilo načrtovano zaposlitev dodatnih sedemdeset	Daljni plan moškega v delovni opravi, ki stoji pred stekleno omaro, polno cevi in naprav, polaga neke predmete v zabojčke.
Primorska kronika, 8. 6. 2016; poročilo o odzivih Združenja za	V Združenju za promet pri Gospodarski zbornici Slovenije, ki združuje kar	Daljni plan več železniških tirov in tovornih vlakov, v ozadju se premika vlak z več konvoji. Identifikacijski

promet GSZ na napovedano menjavo nadzornikov Luke Koper	680	dvovrstični napis Snemalec MITJA KLODIČ Montažerka TINA UMEK
Primorska kronika, 14. 6. 2016; poročilo o turizmu in varnosti	So to bolj pomembne informacije za nas kot da bi nekdo rekel »Istra je varna«.	Bližnji plan dekleta v kopalkah od zadaj, ki leži na plaži (vidimo še senčnik), v kader pritečejo mlade »noge«, fant se skloni in nekaj pobere zraven dekleta in nato oddrvi naprej. (konceptualna analogija varnosti in dobrega počutja)
Primorska kronika, 17. 6. 2016; poročilo o povedanem o Luki Koper na seji odbora za javne finance	Posle pa z veseljem prevzema konkurenca.	Splošni plan pristanišča iz zraka, v ospredju žerjav z napisom LUKA KOPER; kamera rotira okoli njega, nekoliko učinka »ribjega očesa«. (eden izmed kadrov, ki se ponavlja iz prispevka v prispevek z enako funkcijo)
Primorska kronika, 20. 6. 2016; poročilo o izidu županskih volitev v Trstu	»Sanno distinguere tra chi sa lavorare«	Daljni plan sobane, polne ljudi in novinarjev, ki snemajo in slikajo skupinico ljudi, ki jim v vrsti stoji nasproti. Novi župan dvigne roke in prične ploskati, množica pa mu navdušeno sledi. Zasuk kamere v levo po ploskajoči množici. Podnapisi: »Tržačani dobro vedo, kdo zna delati
Primorska kronika, 24. 6. 2016; poročilo o srečanju, kjer je govora o črpanju evropskega denarja za naložbe v prometno opremo, iz katerih načrtov je izpadel	Ker zahteva po preklicu menjave luških nadzornikov ostaja,	Daljni plan množice z zborovanja izpred nekaj dnevi, vihtijo zastave, v ozadju kadra držijo transparent z napisom, JAZBC UNIČIL SI HOTELE, LUKE NE BOŠ!

drugi tir		
Primorska kronika, 28. 6. 2016; poročilo o protest Vstala Primorska – Vstani Slovenija (proti dejanjem vlade v zvezi z Luko Koper)	»bodo zastopale tuji kapital oziroma druge interese.// Poslanci imajo smernice«	Srednji plan ženske z masko čez usta in čelado na glavi, ki visoko drži transparent z napisom SDH SDH NEVAREN – TOXIC, poleg pa znak za smrtno nevarno – prekrižana lobanja.
Primorska kronika, 29. 6. 2016; poročilo o rezultatih interne preiskave o nepravilnostih v ravnanju s pacienti v novogoriški bolnišnici	odstopanj niso odkrili. »Po drugi strani so bili pa vsi ti pacienti«	Bližnji plan balončka in vrečke, pritrjenih na masko za vdihavanje, zasuk kamere v levo po napravi do maske.
Primorska kronika, 30. 6. 2016; poročilo o nadaljevanju prekinjene seje državnozbornske komisije za nadzor javnih financ	A na glavnino vprašanj odgovorov nismo slišali.	Daljni plan polovice zasedanja.

Malce težje je razbrati povezavo med sliko in besedo, ko gre pri sonanašanjskem razmerju za simbolno vizualno ponazoritev verbalnega (glej tabelo 6.12).

Tabela 6.12: Sonanašanje: simbolna vizualna ponazoritev verbalnega

	GOVORJENO BESEDILO	VIZUALIZACIJA
Primorska kronika, 3. 6. 2016; poročilo o vloženih zahtevi SDH za zamenjavo treh nadzornikov Luke Koper	ima luka na sodišču kar dve tožbi nekdanjih	Bližnji plan dveh oranžnih morskih boj, ki se gibljeta v ritmu valov. (dve boji kot »dve tožbi«)
Primorska kronika, 6. 6. 2016; poročilo o odzivih primorskih poslancev in drugih na predlog zamenjave nadzornikov v Luki Koper	ožilje našega gospodarstva prepustiti tujcem, se sprašujejo.	Splošni plan krožišča, po katerem vozijo avtomobil in tovornjak, dve parkirišči, na enem od njiju barve avtomobilov in njihova postavitve dajejo slutiti, da gre za nova vozila, s katerimi upravlja LK; posnetek iz zraka, kamera se premika naprej. (krožišče kot ožilje; z ostalo okolico pa simbol »gospodarstva«)
Primorska kronika, 15. 6. 2016; poročilo o smradu in onesnaženi vodi v okolici Postojne	tudi fekalije. Kaj drugega pa bi v sistemu, ki ne deluje,	Veliki plan razbite jajčne lupine v gnojnici. (Sistem kot razbito oz. gnilo jajce v gnojnici.)
Primorska kronika, 23. 6. 2016; poročilo o vlogi interpelacije proti ministru za infrastrukturo Petru Gašperšiču	Glede interpelacije je povsem miren.	Veliki plan prsta, ki pritisne na nek gumb, prižge se rdeča lučka. (interpelacija kot prižig rdeče luči ministru)
Primorska kronika,	o mafiji, ki je ugrabila	Veliki plan steklenega kozarca, v njem

30. 6. 2016; poročilo o nadaljevanju prekinjene seje državnozborske komisije za nadzor javnih financ	državo in ustrahuje s prefinjenimi metodami.	vidimo popačeno podobo dveh prisotnih na seji, ki poslušata. (iznakažena država...)
--	--	---

V kategorijo sonanašanja, ko vizualna prvina poda več informacij kot govor, sem uvrstila le najbolj relevantne oz. tiste, v katerih je bila v govoru izpuščena ravno tista informacija, ki jo je novinar sočasno predstavil v sliki (tako kot definira to vrsto razmerja Labanova (2007), navedeno zgoraj). V teh primerih (glej Tabelo 6.13) slika dopolni informacijo, ki jo upove govorna prvina in tako zelo izrazito zajezi pomen sporočila (v takem razmerju je funkcija slike »razčistiti« pomen besede):

Tabela 6.13: Sonanašanje: vizualna prvina podaja več informacij kot govor

	GOVORJENO BESEDILO	VIZUALIZACIJA
Primorska kronika, 10. 6. 2016; poročilo o srečanju delavcev Luke Koper s predstavniki mednarodnega sindikata pristaniških delavcev	ki bi izhajala iz njihovih dobrih dejanj za to državo in narod, ne.	Srednji plan štirih moških (med drugim premier Cerar, minister Gašperšič, predsednik uprave Luke Koper Matič) v formalno-elegantni opravi, ki se med seboj pogovarjajo na pomolu. (slika nakaže, na koga cilja izjavnik)
Primorska kronika, 11. 6. 2016; poročilo o gasilskem tekmovanju v Kopru	Seveda pa je tu še druga plat medalje.	Daljni plan in zasuk v desno po velikem številu ljudi, ki sedijo za mizami pod senčniki pred šotorom in jedo, kamera pristane na skupini v rumeni opravi, ki pozdravljajo tako glasovno kot z mahanjem, neko skupino v ozadju kadra. (še preden slišimo na katero »drugo plat medalje« cilja novinar, to

		prikaže v sliki in tako nadaljnjemu besedilu/raportu »utre pot«.)
Primorska kronika, 16. 6. 2016; poročilo o odzivih na napovedane kadrovske menjave v Luki Koper	In da je mera polna ter da se država vse bolj spogleduje z mafijskimi metodami, smo lahko slišali:	Srednji plan premierja Mira Cerarja in ministra Gašperšiča v voznikovi kabini nekega vlaka, premik kamere v desno na vetrobransko steklo, vidimo tir, po katerem vozi vlak in premierjevo roko, ki pozdravlja delavce, mimo katerih vozi vlak. (natančneje izvemo, kdo države se spogleduje z mafijskimi metodami)
Primorska kronika, 17. 6. 2016; poročilo o povedanem o Luki Koper na seji odbora za javne finance	pa temu le malokdo verjame.	Daljni plan štirih oseb, ki sedijo za sejno mizo v nekem drugem prostoru (predsednik in člani uprave luke), eden med njimi govori v več mikrofonom, ki jih ima pred seboj; odmik v splošni plan celotnega zasedanja, poleg ostalih ljudi, sedečih nasproti na začetku prikazanih, vidimo tudi snemalce. (slika pokaže, kdo so (med drugimi) tisti, ki »ne verjamejo«)
Primorska kronika, 18. 6. 2016; poročilo o dnevu odprtih vrat Tv Kopra	»vzbujajo ustvarjalnost pri otrokih.«	Daljni plan dveh otrok, ki imata v rokah mikrofone domače izdelave (bolj podobni sladoledu), pred seboj držita okvir iz kartona, ki predstavlja kader in nekaj govorita vanje; v ospredju kadra še en deček, ki pridržuje kartonasto kamero na očesu in ju »snema«. (slika prikazuje vrsto spodbujene ustvarjalnosti)
Primorska kronika, 21. 6. 2016; poročilo o	a gre pri tem za skrbno zrežirano igro, katere cilj je	Srednji plan dveh moških na zasedanju (izpred nekaj dni) – Jazbec in Dragonja, poslušata. (slika nakazuje »režiserja

		igre«)
Primorska kronika, 25. 6. 2016; poročilo o obisku premierja na križarki ZDA v Kopru na dan slovenske državnosti	izrečemo priznanje za uspešno prehojeno pot, je bilo danes najpogostejše slišati na palubi dobrih 170 metrov dolge križarke	Daljni plan premierja na ladji, stoji, pred njim nekaj članov posadke, fotografi na delu; nato se rokuje s kapitanom posadke in stopi naprej. Id napis Snemalec MARKO RIHTER, Montažer ALEN MAVRIČ (slika nam izda, od kod/koga besede priznanja)
Primorska kronika, 27. 6. 2016; poročilo o obisku vojaške križarke ZDA na dan državnosti	V navzkrižnem ognju obtožb pa se v ozadju pripravlja vse potrebno	Srednji plan Alenke Žnidaršič Kranjc na seji pred nekaj dnevi, govori (utišano).// Srednji plan Dragonje in Jazbeca z iste seje, poslušata. (slika navede glavna akterja, ki sta »v navzkrižnem ognju«)

Za neskladno razmerje med verbalno in vizualno prvino gre predvsem takrat, ko je vizualna podoba tako splošna ali v prispevku (v analiziranih prispevkih o dogajanju v Luki Koper tudi iz prispevka v prispevek) ponavljajoča, da ne dodaja nobene relevantne informacije za osvetljevanje teme in dogajanja. Zaradi sobesedila in ostalega vizualnega konteksta v istem prispevku sicer daje vtis, da se besedilo in vizualizacija kljub temu navezujeta, vendar je to le iluzija – pozoren in kritično razmišljajoč gledalec (a takih naj ne bi bilo veliko, saj je televizija popularni množični medij, katerega spremlja vrsta najrazličnejših naslovnikov) lahko tako (ne)vez »razkrinka«, vendar je za to potrebnega kar nekaj napenjanja možganov. Rezultat takega razmerja je, da pravzaprav celotna informacija izhaja iz verbalne prvine, v vizualnem delu pa je prazna prvina le zato, ker drugače ne gre oz. da ima tudi oko kaj početi (glej Tabelo 6.14).

Tabela 6.14: Neskladnost

	GOVORJENO BESEDILO	VIZUALIZACIJA
Primorska kronika, 1. 6. 2016; poročilo o nepotrjenih informacijah o menjavi nadzornikov uprave Luke Koper	A komu, se marsikdo sprašuje. SDH namreč svojih odločitev z javnostjo ne deli	Total iz zraka pristanišča in okolice. (splošne, ponovljene vizualne podobe, ki služijo le za zaposlitev očesa)
Primorska kronika, 6. 6. 2016; poročilo o odzivih primorskih poslancev in drugih na predlog zamenjave nadzornikov v Luki Koper	Zelo kritična je tudi stroka.	Splošni plan dveh žerjavov, pomol, skladišča, ladje. (iz konteksta vemo, da je kritična glede dogajanja v zvezi z Luko Koper, vendar je tema precej abstraktna, slika pa tako splošna in ponavljajoča, da gre za neskladnost).
Primorska kronika, 8. 6. 2016; poročilo o odzivih Združenja za promet GSZ na napovedano menjavo nadzornikov Luke Koper	Ne izključujejo državljske nepokorščine.	Splošni plan pomola in na njej zasidranih dveh vlečnih ladij, na drugi strani kanala tovorna ladja in žerjavi. (abstrakten pojem, besedilo pokrito s splošnimi podobami pristanišča, ker je v prispevku govora o njem)
Primorska kronika, 14. 6. 2016; poročilo o turizmu in varnosti	Na prvi pogled nepomemben element ima lahko pri končni odločitvi za destinacijo ključno vlogo.	Srednji plan kolesarke, kamera ji sledi s premikom v desno in se nato zadrži z rahlim odmikom na policijskem kombiju z odprtimi vrati, parkiranim na promenadni stezi v Kopru. Dvovrstični id. napis snemalec IGOR FRANKOVIČ, montažerka TINA UMEK. (govora je o še nerazumljivem določujočem elementu, slika pa (še) ne pripomore k boljšemu razumevanju, kaj

		želi novinarka povedati.)
Primorska kronika, 20. 6. 2016; poročilo o izidu županskih volitev v Trstu	združene v Julijsko medobčinsko zvezo. Z večino glasov bo lahko odločala o vsem,	Daljni plan nekega prehoda za pešce, ki ga prečka nekaj ljudi. (slika zelo splošna, se ne navezuje na novinarjev govor)
Primorska kronika, 25. 6. 2016; poročilo o obisku premierja na križarki ZDA v Kopru na dan slovenske državnosti	Cerar se je danes odzval tudi	Bližnji plan reševalnega obroča na steni ladje. (brezpredmetna slika, ni povezave z besedilom)

Razmerja, kjer sem naletela na nazorno nasprotovanje med vizualno in verbalno prvino, ni bilo veliko (glej Tabelo 6.15, Tabelo 6.16 in Tabelo 6.17). Tako razmerje lahko zelo odločilno vpliva na gledalčevo interpretacijo v smislu, da mu pusti »mešane občutke«, saj beseda trdi nekaj, slika pa nekaj (čisto) drugega. Razlogov za tako razmerje je najbrž več: primanjkovanje primernejšega slikovnega gradiva, najbolj pa morda to, da je novinar med snemanjem dobil določeno informacijo, ki jo je težko prikazati ali je iz slike težko razvidna. On jo sicer »vidi«, ker se je nahajal na kraju dogajanja in videl/slišal večji del dogodka, gledalec pa ne, ker slika vse dejavnike dogajanja težko »prepusti« gledalcu (že zaradi tehničnih omejitev kamere). Pri izboru informacij, ki jih novinar želi posredovati naslovnikom, lahko (tudi nezavedno) izpusti (pomemben) podatek, ki bi olajšal razumevanje sporočila, ki ga je hotel podati; saj ne nazadnje je naloga novinarja, ki poseduje »vse« informacije in se mora postaviti v kožo tistega, ki še nima nobene, kar zahtevna naloga.

Tabela 6.15: Nasprotovanje, primer 1

	GOVORJENO BESEDILO	VIZUALIZACIJA
Primorska kronika, 7. 6. 2016; poročilo o inovacijskem preboju tolminske Hidrie AET, dizelske svečke s senzorjem tlaka	Imamo primerjalno slabše pogoje, kot to velja v Italiji in v Avstriji. Govorimo o tako imenovani socialni	Daljni plan laboratorija, v ospredju majhni odprti zabojniki, polni nečesa, omare, cevi iz stropa, za mizo sedi ženska, ki opravlja svoje delo.

Pogoji »so slabši«, vendar dobra oprema (veliko je je, izgleda v zelo dobrem stanju) laboratorija daje vse prej kot slab vtis (glej Tabelo 6.15).

Tabela 6.16: Nasprotovanje, primer 2

Primorska kronika, 11. 6. 2016; poročilo o gasilskem tekmovanju v Kopru	Mnoge med njimi živčnosti pred tekmo niso mogle skriti. // Kaj imate kaj treme?	Daljni plan gasilk, ki iz vrečk jemljejo dolgo žico ali pa dvigujejo kos debele cevi.
--	--	---

Ne v sliki ne nato v tonskem izseku ni vidne/slišne očitne živčnosti, pa tudi z gasilskimi predmeti dekleta upravljajo brez vidnih težav (glej Tabelo 6.16).

Tabela 6.17: Nasprotovanje, primer 3

Primorska kronika, 16. 6. 2016; poročilo o odzivih na napovedane kadrovske menjave v Luki Koper	Medtem pa med prebivalci obale vse bolj vre.	Splošni plan velikega števila ljudi, ki sedijo na stolih, vsi gledajo v isto smer.
--	--	---

V vizualni podobi ni videti ne čutiti nikakršnega vrenja (glej tabelo 6.17).

6.2 Standardizacija oblike in vsebine vizualne prvine

V tem delu analize sem želela raziskati, ali se v vodilnih, prvih prispevkih žanra poročilo Primorske kronike, na ravni uporabljenih tehničnih kodov snemanja in montaže izriše jasen model strukture prispevkov oz. vnaprej določen obrazec, v katerega snovalci vsakodnevno »vstavljajo« vsebino. Za to sem si v največji meri pomagala s socialnosemiotičnim pristopom in se pri tem osredotočila predvsem na drugo in tretjo stopnjo analize televizijskega teksta po Iedemi (2001, 188–190) – na raven snemalnih planov in scen oz. prizorov, tj. skupka kadrov sestavljenih v (manjšo) narativno celoto, v kateri je vzpostavljena enotnost akcije, prostora in časa. Opazovala sem vsebino in obliko uporabljenih snemalnih planov ter njihovo sosledje (zatorej tudi načina montaže). Ugotovila sem, da snovalci predvsem za določene dele prispevkov uporabljajo standardizirane oblike in načine. Tako je v napovedi voditeljica (vse

so ženskega spola) stalno snemana v srednjem ali srednjem bližnjem planu, v primeru da se v nekem trenutku ob njej prikaže grafična podoba s fotografijo napovedujočega poročila, se to venomer zgodi v srednjem planu, predhodno pa je bila prikazana v srednjem bližnjem planu. Z uporabo srednjega bližnjega plana takoj na začetku oddaje (oz. po uvodnih napovedih) je gledalcu nemudoma ponujena možnost »očesnega« kontakta in navideznega intimnega odnosa z voditeljem, saj se slednja na naslovnike obrne tako govorno kot z mimiko obraza, ki je v takem planu dobro vidna. Ko se plan oddalji v srednji plan, pa je gledalcu dano vedeti, da mora svojo pozornost (pre)usmeriti na vsebino napovedi in v primeru, da je ob voditeljici fotografija, tudi nanjo, in se tako pripraviti na prihajajoči prispevek.

Tudi v tonskih izsekih so plani precej bližnji in osebni, v vseh prizorih delov pogovorov sem naletela na dve vrsti planov – srednje bližnjega in bližnjega, v enem primeru je bil uporabljen primik v skrajni veliki plan, kjer je šlo za zelo očitno personifikacijo v sliki (primer naveden spodaj) in pozivanje k poistovetenju z uprizorjeno osebo. V tonskih izsekih bližnji plani vabijo gledalca, da se osredotoči le na osebo v kadru in njegovo izjavo, opazuje njegovo telesno izražanje in obrazno mimiko, ter se glede na izbiro dela izjave, poistoveti ali ne z izjavnikom (novinar z izbiro točno določenega tonskega izseka skuša doseči pri gledalcu pozitiven ali negativen odnos do izjave oz. govorca). Ozadje nima skoraj nikakršnega pomena. Prav tako so precej osebne narave plani, ki so uporabljeni za novinarjev raport. Tukaj je okolje, v katerem se nahaja v kamero govoreči novinar, bolj pomembno, saj priča o tem, da se novinar nahaja v srži dogajanja oz. na mestu, kjer se je dogajanje (pravkar) zaključilo in tako poudari njegovo delavnost, ažurnost in kompetentnost. Vendar je prav tako pomembno, kaj in kako novinar v raportu upove, zato so ti ponavadi posneti v srednjem bližnjem ali srednjem planu, kjer poleg ozadja pride precej do izraza tudi novinar kot oseba in avtoriteta.

Način, na katerega je v sliki upovedeno (ostalo) dogajanje, je veliko bolj raznolik in pester. V teh prizorih nisem uspela definirati razločne sheme, vendar so se kljub temu izrisale nekatere ponavljajoče oblike in vsebine ter splošne značilnosti, ki kažejo na standardizacijo vodilnih, prvih novinarskih prispevkov Primorske kronike. Skorajda vsak prispevek prične s precej splošnimi plani, nato pa preide v ožje in bolj specifične vsebine, prav kakor pravi Fiske (1991, 149) – »kamera se po nekaj začetnih širših kadrih, ki služijo predstavitvi lokacije ali identitete oseb, vedno osredotoči na individualno«. Model, do katerega sem prišla, ni toliko na ravni poteka celotnega prispevka, marveč predvsem na ravni scen, ki so vse sestavljene iz

določenega števila bolj »lokacijsko-predstavitvenih« in »kadrov podrobnosti«, pa naj gre za katero koli funkcijo slike v razmerju z besedilom. V toku prispevkov se splošnejši kadri nenehno izmenjujejo z ožjimi in obratno. Gre za ciklično ponavljanje naslednjega vzorca: daljši plani – bližnji plani – daljši plani. Nekaj razlik sem našla glede na upovedano temo – v primeru, da je šlo za dogodek, kjer je dogajanje potekalo na prostem oz. so novinarji uporabljali veliko zunanjih prizorov za prikazovanje povedanega, ki v resnici lahko potekalo v zaprtem prostoru (na primer v prispevkih o dogajanju o Luki Koper, kjer še posebej prevladuje sonanašajnsko razmerje tipa fizična analogija oz. asociativnih podob in konceptualne podobe, za katere je značilna ravno taka vrsta upodabljanja), sem naletela na veliko več širših kadrov, v katero je bilo zajeto veliko število vizualnih informacij denimo o pristanišču, zborovanju, protestu, gasilskem tekmovanju, okolici Postojne in palači Vianello – o že samem po sebi prostorsko široko umeščenem dogajanju torej, kjer snemanje v zunanjem okolju dopušča možnost večje razširitve vidnega polja v kadrih, torej bolj oddaljenih snemalnih planov. Ko je šlo za prispevke, kjer so bili v ospredju posamezniki, še posebej v notranjih prostorih in/ali pozitivno dogajanje ter zatorej več personifikacije (poročila o prostovoljnem delu v novogoriškem Domu upokojencev, o nepravilnostih v Domu starejših občanov Ilirske Bistrice, o dnevu odprtih vrat Tv Kopra, nepravilnostih v novogoriški bolnišnici in o inovativni dizelski svečki s senzorjem tlaka tolminske Hidrie AET), pa sem naletela na večje število ožjih kadrov oz. bližjih planov, s katerimi so se avtorji osredotočali na osebno, čustveno ali detajle predmetov.

V vseh analiziranih prispevkih je šlo za t. i. nevidno montažo – med posameznimi kadri ni bilo zaznati nesmiselnih preskokov, pripovedni tok prispevkov pa je potekal brez nenavadnih prekinitev ali obratov v akciji. Montaža na tak način s svojim slabo oz. ne(raz)vidnim posegom pripomore k tekočemu »branju« teksta in razberljivosti sporočil in pomenov.

6.3 Avtomatizmi in dopolnila sliki kot ustaljevalci pomenov

6.3.1 Avtomatizmi sklicevanja

Izsledki kažejo na to, da beseda z upovedovanjem dejstvenih informacij in stvarnih podatkov v večjem delu vseh besedil na bolj konkreten in odločilen način zaokroži sporočila in pomene v analiziranih prispevkih. Še posebej je učinkovita, ko gre za nekatere vrste avtomatizmov,

predvsem sklicevanja na vir informacij, kadar so ti pravilno umeščeni v besedilo in tako gledalcu nazorno sporočajo, kdo je avtor posredovanih trditev.

– Sklicevanje z glagolom

Z izpisovanjem sem dobila seznam 34 glagolov rekanja, mišljenja in zaznavanja, ki so del sklicevalnega avtomatizma. Navajam jih v nedoločniku, po abecednem zaporedju: *Biti (prepričani, ostri, zadržani), dejati, distancirati se, dodati, izvedeti, leteti, meniti, napovedovati, oceniti, očitati, obtožiti, odgovoriti, omeniti, opozoriti, po + vir + (biti), pojasnjevati, poudariti, pozvati, praviti, pričakovati, priznati, spomniti, sporočiti, spraševati, ugotoviti, utemeljiti, vztrajati, zagotavljati, zanikati, zapisati, zavedati se, zavzeti se, znano biti, želeti.*

Na mestu sklicevalnega avtomatizma se pojavljajo naštetih glagoli, ob osebkah v 3. osebi ednine ali množine.

*V primeru konzulata je prišlo zgolj do napačne interpretacije, **pravijo na občini in dodajajo, da si želijo, da** predstavništvo Italije ostane v Kopru.* (Primorska kronika 2016, 2. junij)

***SDH** prav tako **meni, da** so mediji z različnimi negativnimi odzivi zlonamerno posegli v osebno in poslovno integriteto uglednega mednarodnega strokovnjaka.* (Primorska kronika 2016, 8. junij)

***Poslanci pričakujejo, da** bodo na SDH-ju napovedane menjave preklicali.* (Primorska kronika 2016, 21. junij)

*Potem ko je **sekretar Dragonja priznal, da** je o dobičkonosnosti luškega poslovanja v javnosti navajal napačne podatke, je v naslednji sapi proti luki sprožil val novih puščic.* (Primorska kronika 2016, 23. junij)

***Minister Gašperšič je** še pred sejo vlade **ocenil, da** bo očitke iz interpelacije, ki so se omenjali v javnosti, brez težav zavrnil, hkrati pa prvo nadzornico Luke **pozval, da** svoje neresnične trditve javno prekliče, drugače bo posegel po vseh pravnih sredstvih, ki jih ima na voljo.* (Primorska kronika 2016, 27. junij)

Kadar se poročevalec sklicuje na lastno poročanje, se pojavlja tudi 1. oseba množine:

*V koprski družbi sicer še niso prejeli zahteve za spremembo dnevnega reda napovedane skupščine, **izvedeli** pa **smo**, da se predstavniki koalicije o možnosti kandidature za pristaniškega nadzornika pogovarjajo z več osebami, tudi z nekaterimi nekdanjimi vodilnimi v Luki Koper.* (Primorska kronika 2016, 1. junij)

*Študijo je naročil minister Gašperšič, ta pa je, **spomnimo**, podvomil v smiselnost izgradnje drugega tira.* (Primorska kronika 2016, 3. junij)

*In da je mera polna ter da se država vse bolj spogleduje z mafijskimi metodami, **smo lahko slišali**.* (Primorska kronika 2016, 16. junij)

*Burna razprava, o kateri **poročamo** že več dni, se je danes preselila v državni zbor.* (Primorska kronika 2016, 17. junij)

- Sklicevanje na nedoločljiv vir

Zanimiva sta naslednja avtomatizma, kjer se novinarji sklicujejo na nedoločljiv vir – v teh primerih je jasnost pomena nekoliko zamegljena, saj gledalec ne dobi potrdila, kdo je vir in ali je zares zanesljiv:

***Vse kaže, da** želi vlada predčasno zamenjati vodstvo Luke Koper.* (Primorska kronika 2016, 1. junij)

***Vse več je namigov, da** bodo točko o menjavi nadzornikov preložili.* (Primorska kronika 2016, 26. junij)

- Nepopolno sklicevanje ali neprisotnost sklicevalnega avtomatizma na mestu, kjer bi bil potreben

Razbiranje pomenov postane tem bolj problematično, ko naletimo na del besedila, ki bi potrebovalo sklicevalni avtomatizem, a tega ni. Zaradi primanjkovanja časa, televizijski novinarji težijo k temu, da je besedilo čim krajše in se zato kdaj pa kdaj izognejo »odvečnim« lastnim delom besedila, v tem primeru natančnega sklicevanja na vir informacij. To gledalca

nedvomno zmede in mu ne da vedeti, komu pripisati izjavo – ali gre za stališče/različico dogajanja nekega izjavnika ali vrednotenje novinarja. In če je v nekaterih primerih sklicevanje le skrajšano in je nato iz sledečega konteksta moč dobiti (naknadno) potrditev, kdo je avtor izjave, pa je v primeru, da je sklicevalni avtomatizem izpuščen in je treba iz spremljajoče vizualne podobe (predvidoma neke osebe) ali sledeče izjave (zgolj ker se nahaja tik za ubesedenim) sklepati, da gre za vir informacij, potrebne veliko pozornosti in zbranosti. Delo je gledalcu zelo oteženo in obstaja veliko možnosti, da bo informacijo interpretiral napačno, posledično pa tudi sporočilo in pomene večjega dela teksta. Novinarji lahko na takšen način tudi zelo pretanjeno »skrijejo« svoje mnenje v del besedila in tako neposredno manipulirajo z naslovnikom.

Primeri, kjer gre za delno sklicevanje:

*Zato pa **je bolj ostra opozicija, gre** za slabitev našega edinega pristanišča, na delu so lobiji iz tujine.* (Primorska kronika 2016, 6. junij)

Primanjkuje glagol, ki bi potrdil, da je navedeno izrekel omenjeni vir. Tudi v naslednjem primeru je izpuščen glagol, avtor pa bi se lahko za veznikom *ki* skliceval tudi s členkom *da*, ki bi besedilu dodalo nekaj dvoma in (citatno) sklicevanje spremenilo v besedno izražanje nezanesljivosti. Sklicevanje z glagolom leteti je zanimivo, vendar zaradi nepopolnega sklicevanja izjava viru ni docela pripisana. To gledalca malce zmede, saj ni razumljivo, ali sporočano meni novinar, ali pa je bilo dejansko izjavljeno s strani omenjenega vira:

*Glavnina očitkov **je** tudi danes **letela** na vodstvo SDH, **ki** ni sposobno prepričljivo argumentirati zamenjave treh luških nadzornikov.* (Primorska kronika 2016, 30. junij)

Podobno manjka členek *da* za veznikom *ki* v naslednjem primeru:

*Ponovno **je bilo slišati** tudi veliko o mafiji, **ki** je ugrabila državo in ustrahuje s prefinjenimi metodami.* (Primorska kronika 2016, 30. 2016)

V naslednjih primerih pa domnevam, da pred izjavo novinar upove informacijo, ki mu jo je predal sogovornik, vendar pri tem ne navede nikakršnega sklicevanja na vir. Ker besedilu sledi tonski izsek, lahko gledalec samodejno poveže ubesedeno z izjavo sogovornika, novinar pa tako v predhodnem besedilu še posebej prikroji »resnico« in prilagodi informacijo »svojim

potrebam«, saj nato v sledeči tonski izsek vstavi točno tisti del izjave, ki podpira pravkar povedano. Omenjeno sosledje lahko v gledalcu povzroči takšen mehanizem razmišljanja, ki mu skorajda onemogoči, da bi podvomil v novinarjevo besedilo tik pred tonskim izsekom:

BRANO BESEDILO: *Gre za poizkus kombinacije sovražnega prevzema in divjega lastninjenja, kar vodi v zniževanje delavskih pravic, socialni damping ter na koncu v vsesplošno revščino.* TONSKI IZSEK: *»Politika mora dobiti jasno sporočilo, da nismo zainteresirani za izdajo in uničenje. Oni za sabo nimajo nobene avtoritete, ki bi izhajala iz njihovih dobrih dejanj za to državo in narod, ne.«* (Primorska kronika 2016, 10. junij)

BRANO BESEDILO: *Še več bi, če bi bili pogoji, predvsem pri plačilih strokovnjakov, boljši.* TONSKI IZSEK: *Imamo primerjalno slabše pogoje, kot to velja v Italiji in v Avstriji. Govorimo o tako imenovani socialni ali razvojni kapici.* (Primorska kronika 2016, 7. junij)

BRANO BESEDILO: *Ob vprašanju menjave luških nadzornikov se kopja v pomembnem delu lomijo tudi na Vinakopru, ki s 600 hektarji zemljišč ob morju, predstavlja zanimivo tarčo za poceni nakup pod mizo.* TONSKI IZSEK: *Mi je gospod Jazbec v povezavi z Vinikoper, in sicer, da moramo prodajati Vinakoper skupaj z Istrabenzom in da ne smemo izkoristiti naše priložnosti, da izkoristimo našo prednostno pravico in bi rekla, nekaj s to strateško naložbo zaslužimo, če bi se odločili za prodajo.* (Primorska kronika 2016, 16. junij)

BRANO BESEDILO: *Čeprav na SDH-ju vztrajajo, da za menjavo uprave ni razlogov, pa temu le malokdo verjame.* TONSKI IZSEK: *Pretekle prakse so ponavadi se izkazale, da ko pride do takšne menjave nadzornikov pride tudi do menjave uprave in js mislim, da so to dovolj jasni indici za to, kam ta zgodba pelje.* (Primorska kronika 2016, 17. junij)

BRANO BESEDILO: *Pika na i je, kot pravijo v luki, predstavljala petkova seja komisije za nadzor javnih financ, kjer sta državni sekretar Metod Dragonja in prvi skrbnik državnega premoženja Marko Jazbec poslancem natresla številne laži.* TONSKI IZSEK: *Ne potrebujemo opravičil, dejstva govorijo zase. Želimo in zahtevamo, da ljudje prevzamejo odgovornost za tisto, kar govorijo, za tisto, kar delajo in za tiste pozicije in delovna mesta, kjer stojijo.* (Primorska kronika 2016, 21. junij)

- Navezovalna sklicevalnost s členkom *da*, ki loči in zaznamuje del besedila, ki je neavtorski

Te vrste sklicevalnosti v analiziranih prispevkih nisem našla, sem pa, kot navedeno zgoraj, nekajkrat naletela na nepravilen izpust členka *da*.

- Morfemsko in besedno izražanje nezanesljivosti o dogodku

Naj bi izpeljali (Primorska kronika 2016, 2. junij); *naj bi postavil* (Primorska kronika 2016, 3. junij); *naj bi pogojevali* (Primorska kronika 2016, 9. junij); *Če gre verjeti* (Primorska kronika 2016, 27. junij); *Naj bi bila v skladu* (Primorska kronika 2016, 29. junij).

Izražanje nezanesljivosti ne pripomore k večji jasnosti sporočila, ampak obratno, novinarjevo izražanje dvoma v gledalcu povzroči ravno tako dvom v točnost informacije in zatorej pomen upovedenega sporočila, kot tudi tekst, ki mu sledi.

- Citatna sklicevalnost

Citatne sklicevalnosti, ki se nahajajo tik pred tonskim izsekom in vpeljujejo vanj, zelo nazorno izrazijo, kako mora gledalec razumeti sledeči tonski izsek in na tak način precej pripomore k omejevanju mnogoterosti pomenov:

*Komentiral **takole*** (Primorska kronika 2016, 1. junij); *O časovnici pa danes **takole*** (Primorska kronika 2016, 3. junij); *Zato pa **je** bolj **ostra** opozicija; **Takole** poziva* (Primorska kronika 2016, 6. junij); *že pišejo pismo, **ki gre*** (Primorska kronika 2016, 10. junij); ***smo** lahko **slišali*** (Primorska kronika 2016, 16. junij); ***Smo** slišali; **smo** lahko slišali* (Primorska kronika 2016, 17. junij), ***Takole** veselil* (Primorska kronika 2016, 20. junij); ***je bilo** danes **slišati*** (Primorska kronika 2016, 25. junij); ***utemeljevali z naslednjimi besedami*** (Primorska kronika 2016, 30. junij); *Ponovno **je bilo** slišati* (Primorska kronika 2016, 30. junij)

6.3.2 Drugi avtomatizmi

V analiziranih prispevkih sem našla tudi nekatere druge vrste avtomatizmov. Vsi močno pripomorejo k boljšemu in učinkovitejšemu razbiranju tako sobesedila kot celotnih tekstov (še posebej pojasnila za nepopolno poročanje in navezovanja na okoliščine poročanja), saj

podajajo naslovnikom zelo jasne podatke, ki jih gledalec z lahkoto razume in umesti v kontekst.

Razlikujemo lahko med tipičnimi, samo v televizijskem poročevalstvu ustaljenimi besednimi strukturami, ki so se oblikovale zaradi specifičnosti televizijskega medija in tistimi splošno poročevalskimi.

6.3.2.1 Avtomatizmi televizijskega poročevalstva

Specifične lastnosti televizijskega medija, kjer soobstoj več prvin (govorne, vizualne, zvočne) predstavlja kompleksno okolje upovedovanja, novinarje pripelje v oblikovanje posebnih avtomatizmov, ki gledalcu omogočajo lažje spremljanje (segmentiranih) prispevkov in/ali oddaje.

- Avtomatizmi povezovanja slike, zvoka in besedila

To je inovacijski preboj tolminske Hidrie AET - čepna svečka s senzorjem tlaka, ki omogoča (vizualizirana čepna svečka) (Primorska kronika 2016, 7. junij);

*Sredi noči, ob velikem navdušenju sopotnikov in somišljenikov, se je zmagovalec, ki je bil župan Trsta že dva mandata do 2011, **takole** veselil (vizualiziran novi župan, ki stoji na stolu in z obema rokama pozdravlja množico ter se smeji) (Primorska kronika 2016, 20. junij);*

*Začelo se je **takole** z neformalno himno »Vstala Primorska« (vizualizirana množica ljudi na zborovanju delavcev Luke Koper, vidi in tudi razločno sliši se petje; po novinarjevi umestitvi uprizorjenega dogajanja, postaneta zvok in slika nekaj trenutkov samostojna pripovedovalca) (Primorska kronika 2016, 22. junij);*

V navedenih primerih gre za nanašanje besede s kazalnimi zaimki, ki referenco dobijo v sliki in so tipične prvine pokaznosti (ostenzije).

V naslednjih primerih pa gre za poročanje v živo:

***Dober večer** s koprskega Titovega trg. **Zdaj poslušamo** govornike (slišimo nerazločno govorjenje); **Toliko iz** Titovega trga. (Primorska kronika 2016, 28. junij)*

V slednjih avtomatizmih je novinarka gledalcem razlagala, kaj se nahaja in dogaja v sliki za njo ter kaj je bilo (nerazločno) slišati. Tudi tu gre za navezovanje na okoliščine poročanja, ki še posebej opozarjajo na sočasnost dogodka in njegove ubeseditve, saj mora gledalec skozi celotno trajanje oglašanja v studio z mesta dogajanja vedeti, da gre za najbolj ažurno in verodostojno vrsto poročanja – poročanja v živo.

- Avtomatizmi povezovanja in ustvarjanja koherence

*Oddajo **pričenjamo*** (Primorska kronika 2016, 3. junij), ***Nadaljujemo** z izjemnim inovacijskim prebojem* (Primorska kronika 2016, 7. junij), ***Ostajamo** ob morju* (Primorska kronika 2016, 11. junij), *Oddajo tokrat **začenjamo*** (Primorska kronika 2016, 18. junij), ***Gremo** v Trst* (Primorska kronika 2016, 20. junij), ***bomo končali** z znamenitim stavkom* (Primorska kronika 2016, 25. junij)

V večini gre za avtomatizme v napovedi (izjema je le zadnji avtomatizem, ki ga je uporabil novinar v prispevku), ki povezujejo segmente oddaje ali prispevka in tako gledalca seznani, na kateri točki sta, hkrati pa skušajo gledalca (ponovno) pritegniti k spremljanju oddaje ali prispevka.

- Pritegovalni avtomatizmi, s katerimi voditelj dnevnoinformativne oddaje ali novinar v prispevku skušata vzbuditi pozornost in pritegniti gledalca k nadaljnjemu spremljanju oddaje

Poglejmo**, kaj je do zdaj pripravil kolega Edi Mavsar.* (Primorska kronika 2016, 28. junij), ***Podrobnosti v prispevku. (Primorska kronika 2016, 29. junij)

6.3.2.2 Splošni poročevalski avtomatizmi

- Avtomatizmi kot pojasnila za nepopolno poročanje oz. kot opozorilo in opravičilo za pomanjkljivo, nezadostno informacijo

*A komu, se marsikdo sprašuje. SDH namreč svojih odločitev **z javnostjo ne deli**, zadeve preprosto **ne komentira**.* (Primorska kronika 2016, 1. junij); *Konzulka danes, na državni praznik Italije, **ni bila pripravljena dati izjav**.* (Primorska kronika 2016, 2. junij); ***Odzivov** danes na predlog SDH-ja **ni**, prva nadzornica Luke Koper nam je sporočila le, da bo*

počakala na uradno utemeljitev. (Primorska kronika 2016, 3. junij); *Vlada se je izgradnje drugega tira med Kopro in Divačo očitno lotila s kadrovske čistke v Luki Koper, razlogov za to danes **ni razkrila*** (Primorska kronika 2016, 3. junij); *Kako bo vlada zgradila drugi tir, se tako še **ne ve**, so pa znane zamisli o holdingu.* (Primorska kronika 2016, 3. junij); *Na pristojnih inšpektoratih **nam sogovornikov niso našli**, so pa valili odgovornost drug na drugega.* (Primorska kronika 2016, 15. junij); *Na vprašanje o morebitni podpori vodstvu SDH in interpelaciji ministra Gašperšiča, pa se Erjavec danes še **ni želel izreči**.* (Primorska kronika 2016, 22. junij); *Kaj se dogaja s kriminalistično preiskavo, pa danes **nismo uspeli izvedeti**.* (Primorska kronika 2016, 29. junij); *A na glavnino vprašanj **odgovorov nismo slišali**.* (Primorska kronika 2016, 30. junij)

- Avtomatizmi napovedovanja televizijskih novinarskih prispevkov, v katerih voditelji identificirajo avtorja

Spremljal jih je Branko Vrabec. (Primorska kronika 2016, 18. junij), *Tam je tudi Elen Batista Štader, pozdravljena.* (Primorska kronika 2016, 28. junij), *Poglejmo, kaj je do zdaj pripravil kolega Edi Mavsar.* (Primorska kronika 2016, 28. junij)

V analiziranih prispevkih pa ni bilo primerov avtomatizmov napovedovanja obširnejših poročil ter popravkov oz. opozarjanj in popravljanj napak.

6.4 Sredstva subjektivizacije in njihov vpliv na sporočila tekstov

Le dve od 26 poročil bi lahko označila za popolnoma običajno poročilo oz. televizijsko poročilo kot ga definira Labanova (2007), saj edini nista vsebovali subjektiviziranih prvin. To sta prispevka 2. 6. 2016 o napovedani spremembi najemnine palače Vianello v Kopro, kjer se nahaja italijanski konzulat in 29. 6. 2016 o interni preiskavi o nepravilnostih ravnanja s pacienti novogoriške bolnišnice. Prispevka nazorno povzemata izjave sogovornikov, s številnimi (pravilno umeščenimi) avtomatizmi sklicevanja, v tonskih izsekih ni zaslediti mnenj, ki bi jih prikrito podpiral novinar, prvin dramatizacije ni, kot tudi ne populističnega diskurza, upovedani temi pa nista lahkotni in »zabavni«, kot tudi ne vsebina novinarjevega govora in vizualnih podob. Tudi to, da v prispevku ni izjave »nasprotne/ihi« strani, je nazorno predstavljeno s pomočjo avtomatizma. Slika in beseda sta večinoma usklajeni, je pa vizualna

prvina precej suhoparna, z veliko ponavljajočih se prizorov poslopij, ki ponavadi predstavljajo fizično ali konceptualno analogijo ubesedenega.

V vseh ostalih prispevkih je več ali manj subjektiviziranih prvin, največ je nepravilno ločenih vrednotilnih prvin ali pristransko izbranih izsekov izjav (obe vrsti sem zasledila skupno kar v 17 prispevkih) in dramatizacije (v 18 prispevkih), nekaj pa tudi prvin »zabavnosti«, personifikacije in populističnega diskurza.

Taki rezultati kažejo na to (potrjujejo pa jih tudi zgoraj navedeni raziskavi avtoric Monike Kalin Golob (2004) in Vesne Laban (2007)), da so odstopanja od žanrske norme postala običajna in zatoorej lahko subjektivizirane elemente štejemo za prvine, ki vstopajo v poročevalna besedila ter imajo pridobivalno, vplivajnsko in vrednotilno funkcijo. Med poročevalnimi žanri najdemo tako »prava« poročila kakor s subjektiviziranim diskurzom prepletena sporočila, zato menim, da so se v procesu hibridizacije oblikovali nekateri novi žanri, ki se nahajajo med poročevalnimi in presojevalnimi besedili. Snovalci z nenehnim uvrščanjem takih tekstov na mesta (običajnih) poročil, tj. v osrednje dnevnoinformativne oddaje (velikokrat v začetek oddaje), potrjujejo njihovo umeščenost v informativno zvrst ter hkrati pripomorejo k njihovem utrjevanju in zavzemanju pomembne vloge med žanri poročevalske podzvrsti. Ker sedaj občinstvo nekoliko že pričakuje, da bo v poročevalnih besedilih naletelo na vrednotenje, to dobiva drugačne razsežnosti, kot jih je opisala Kalin Golobova (2004, 708) – je nekoliko manj opazno, vpliv in s tem moč sporočenega pa ni več v odstopu od stilne in žanrske norme, temveč v tem, koliko si novinar »upa« vrednotiti (denimo bolj ali manj ostra kritika, koliko prevladuje pristranskost).

– Vrednotenje

Interpretativne prvine, kjer je delno spoštovana ločevalna norma, ker se nahajajo v zaključku ali odpovedi:

Oglašajo se sindikati, zaposleni, študenti, pa tudi skrajno nezadovoljni, ki slovenski vladi očitno ne zaupajo več. (Primorska kronika 2016, 13. junij)

In ker je turizem ciklični proces, se bomo morali s tveganjem naučiti živeti. (Primorska kronika 2016, 14. junij)

Kaj drugega pa bi v sistemu, ki ne deluje, sploh lahko pričakovali. (Primorska kronika 2016, 15. junij)

Vrenje okrog koprškega pristanišča in potez slovenskega državnega holdinga je pričakovano odmevalo tudi v vrhovih slovenske politike. (Primorska kronika 2016, 22. junij)

Dogajanju okrog Luke Koper se na današnji seji vlade ministri sicer skoraj gotovo niso mogli izogniti. (Primorska kronika 2016, 23. junij)

Ločevalna norma ni spoštovana v naslednjih primerih:

/.../ kar pa je najbolj presenetljivo, je množična udeležba predstavnic nežnejšega spola. (Primorska kronika 2016, 11. junij)

Nenavadna in za mnoge sporna napoved zamenjave nadzornikov v Luki Koper še naprej močno pretresa javnost. (Primorska kronika 2016, 13. junij)

Na obtožbe se je danes precej ravnodušno odzval minister Gašperšič. (Primorska kronika 2016, 16. junij)

Posle pa z veseljem prevzema konkurenca. (Primorska kronika 2016, 17. junij)

Tržaškim Slovencem se napovedujejo težki časi. (Primorska kronika 2016, 20. junij)

Iz današnje perspektive je torej ključno, ali je bila prijava namerno podana pomanjkljivo, na kar mnogi opozarjajo – ali pač takim projektom enostavno nismo dorasli. (Primorska kronika 2016, 24. junij)

A hladna in precej splošna ter pomanjkljiva pojasnila so med poslanci sprožila revolt. (Primorska kronika 2016, 30. junij)

Vrednotenje se zelo razvidno kaže v izbiri tonskih izsekov. Večkrat sem naletela na del izjave, ki ni bil niti malo informativen, saj je novinar informacijo že upovedal v besedilu ali je bila znana že od prej, vendar je služil le kot avtentifikacija oz. je novinar z njegovim vnosom

želel izpostaviti povedano, s tem pa tudi lastno mnenje. Informacija se tako ponovi dvakrat in se še bolj vtisne v spomin (glej Tabelo 6.18 in Tabelo 6.19).

Tabela 6.18: Vrednotenje z izbiro tonskih izsekov, primer 1

Primorska kronika, 30. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
BRANO BESEDILO	Daljni plan polovice zasedanja.	A na glavnino vprašanj odgovorov nismo slišali.
TONSKI IZSEK	Srednji plan ženske s sklenjenima rokama, na obrazu izraz zadrege. Id. napis NADA DROBNE POPOVIČ, članica uprave SDH	Nimate odgovorov // Nimam odgovorov, če hoč'ite, ja, nimam odgovorov.

Podobno tudi v drugem primeru, kjer je bila ista izjava v malce daljši obliki objavljena dva dni pred tem (glej Tabelo 6.19):

Tabela 6.19: Vrednotenje z izbiro tonskih izsekov, primer 2

Primorska kronika, 3. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
BRANO BESEDILO	Splošni plan več svečano oblečenih moških (Cerar, Matič, Gašperšič idr.), hodijo po pomolu, med seboj se pogovarjajo in smejiijo, kamera jim sledi s počasnim zasukom v levo. V ozadju morje in poslopja pristanišča.	premier Cerar, zanimivo, o tem minuli petek ni vedel ničesar:
TONSKI IZSEK	Srednji bližnji plan štirih moških, več mikrofонов in diktafon usmerjenih v izjavnika, identificiranega z napisom MIRO CERAR , Koper, 27. 5. 2016. Med odgovorom mu gre malce na smeh.	Ne razumem vašega vprašanja.

Izjava potrjuje to, na kar je nakazovala novinarka v delu prispevka tik pred tonskim izsekom – da se je premier sprenevedal, češ da nič ne ve o kadrovskih zamenjavah (glej Tabelo 6.19). Poleg tega s ponovnim vnosom dela izjave v novem prispevku, novinarka podpira svojo neposredno trditev, da Cerar gledalce/javnost vleče za nos. Nadalje, izjava je postavljena v začetku prispevka, pred več relevantnejšimi informacijami – kot so na primer imena predlaganih kandidatov za zamenjavo nadzornikov, in s tem vpliva na tolmačenje celotnega nadaljnjega teksta. V obeh primerih je pomenljiva tudi vizualna podoba, iz katere je razviden izraz na obrazu in izjavnikovo počutje, v prvem primeru je govoreča oseba očitno v zadregi, s čimer novinar doseže to, da jo malce osmeši; v drugem pa se premier Cerar nasmaha in tako v gledalcu s podporo informacij, ki se nahajajo v uvodu v tonski izsek, povzroči občutek nejevolje, ali celo nestrpnosti.

Podobno kot M. Kalin Golob (2004, 706) sem tudi sama naletela na take »dobesedne navedke« oz. tonske izseke, ki izrazito vrednotijo in s tem dovoljujejo novinarju, da posredno kaže tudi svoje mnenje. Z izborom navedkov, ki negativno vrednotijo (denimo izjave nekega politika), sporočevalec prikrito kaže svoje mnenje, vendar to stori v informativnem žanru, na videz ustrezno z vstavljanjem dela izjave. Izsek je tako novinarjev alibi, s katerim odgovornost za izrečeno prenaša na drugega (Kalin Golob 2004, 706).

Primeri so naslednji:

Primorska kronika, 15. 6. 2016, poročilo o smradu in onesnaženi vodi v okolici Postojne, kjer novinarka že v napovedi izpostavi informacijo o nedejavnosti pristojnega inšpektorata. *NAPOVED: In pristojne inšpekcijske službe? Na kratko povedano: nič.* V nadaljevanju teksta pa vstavi naslednji del izjave. *TONSKI IZSEK: »Poglejte, to je pa zbirokratiziranost države, toliko zakonov imamo, da potem popolnoma nihče za nič ne odgovarja.«* Izjava poleg tega, da negativno vrednoti in razkriva novinarkino mnenje, ne podaja nobene relevantne informacije za upovedano temo.

Podobno tudi v naslednjem primeru, le da se tukaj izraža pozitivno mnenje do osebe z javno funkcijo. Gre za poročilo 22. 6. 2016, z zborovanja delavcev Luke Koper, kjer novinar vstavi zelo dolg tonski izsek nekega delavca, ki nastopi s svojim hudomušnim govorom v prid predsednika uprave Luke Koper Dragomirja Matiča, za katerega se predpostavlja, da ga bodo zamenjali zatem, ko bodo zamenjani nekateri nadzorniki uprave družbe. *TONSKI IZSEK:*

»Ste razmišljali, zakaj ga ne marajo? Pa zato, ker ne zna lagat, ne zna sleparit, ne zna krast, z njim se ne da mučkat, to je problem, to je problem! Takega sovražijo politiki! Oni med sabo govorijo, pusti ga stat, z njim se ne da nič, najboljše, da ga odstavimo. Ampak Drago je včeraj pokazal, da ima jajca! In jih ima...in če jih ima on, jih bomo 'meli tudi mi!«

Izraža pa se tudi v količini izjav »ene od strani«, čeprav iz konteksta lahko sklepamo, da so se novinarji pogovarjali tudi s pripadniki drugačnih mišljenj oz. poznavalcev drugačnih različic dogajanja ali stanja od predstavljenega in so ji zatorej namensko namenili manj prostora. Tako denimo v poročilu 6. 6. 2016 o odzivih s strani primorskih poslancev in nekaterih drugih javnih osebnosti oz. povezanih z luko, na predlog zamenjave luških nadzornikov uvrsti vrsto tonskih izsekov, bolj ali manj kritičnih do predloga Slovenskega državnega holdinga (Tilen Božič, poslanec SMC; Matej Tašner Vatovec, poslanec ZL; Bruno Korelič, nekdanji direktor Luke Koper; Elen Twrdy, članica NS Luke Koper – ki jo želijo zamenjati; Peter Majcen, Konfederacija sindikatov 90). Mnenje oz. odgovor predsednika SDH, Marka Jazbeca, pa novinarka le povzame v svojem besedilu. BRANO BESEDILO: *Na buren odziv javnosti glede kandidata Jürgena Sorgenfreia iz Nemčije se danes odziva SDH. Pojasnjuje, da Sorgenfrei ne pomeni nikakršne grožnje drugemu tiru, prav tako ni v konfliktu interesov. Pomenljiv (ne)izbor izjav napravi prispevek zelo pristranskega značaja.*

Tudi v primeru, da novinarji niso poskušali pridobiti drugačnih informacij, gre za pristranskost oz. nepreverjenost informacij z več različnih virov oz. »strani«. Kot primer navajam poročilo o turizmu in varnosti (glej Tabelo 6.20), kjer novinarka »ne podvomi« v izjave o tem (je namreč edina izjava, uradnega vira), da je slovenska obala varna. Poleg tega so skozi celoten prispevek v sliki vizualizirani le idilični prizori na slovenskih plažah, kjer začutimo (le) razposajenost, smeh, sproščenost.

Tabela 6.20: Primer 1

Primorska kronika, 14. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
TONSKI IZSEK	Srednji bližnji plan moškega, ki odgovarja novinarki v mikrofoni, oblečen v policijsko uniformo; ozadje in plan identičen prejšnjih sogovornikov. Id napis DANIMIR REBEC, direktor PU Koper	V turistični sezoni je posebej pomembno, da zagotavljamo ... učinkovito zagotavljamo javni red in mir
	Zasuk od leve proti desni v splošnem planu po s senčniki in ljudmi natrpani plaži, nato pa ljudje v morju.	Stoprocentne varnosti ni in tudi Slovenija je ne more sigurno zagotavl'at,
	Srednji bližnji plan moškega, ki odgovarja novinarki v mikrofoni, oblečen v policijsko uniformo; ozadje in plan identičen tistim prejšnjih sogovornikov.	ampak trenutno so vse ocene, da je Republika Slovenija varna država.

Več primerov je takih, kjer je pravilo o tem, da ko novinar ni mogel pridobiti različice nasprotne/ih strani iz nekega razloga (izjavnikov ni na razpolago, informacije še niso dostopne, časovna stiska), to tudi izrazi. Takih primerov je bilo 9 (več kot tistih, kjer novinarji niso skušali pridobiti več vrst informacij), navajam jih le nekaj (ostali se navedeni med avtomatizmi pojasnjevanja za nepopolno poročanje oz. kot opozorilo in opravičilo za pomanjkljivo, nezadostno informacijo zgoraj):

A komu, se marsikdo sprašuje. SDH namreč svojih odločitev z javnostjo ne deli, zadeve preprosto ne komentira. (Primorska kronika 2016, 1. junij)

Na pristojnih inšpektoratih nam sogovornikov niso našli, so pa valili odgovornost drug na drugega. (Primorska kronika 2016, 15. junij)

Kaj se dogaja s kriminalistično preiskavo, pa danes nismo uspeli izvedeti. (Primorska kronika 2016, 22. junij)

Vrednotenje se pojavlja tudi v sliki. V nekaterih primerih izjavniki govorijo precej posplošeno o neki temi, situaciji oz. ne omenjajo konkretnih imen ali funkcij, novinar pa »pokrije« besedilo s podobami ljudi, katerim s tako tehniko pripiše izrečena dejanja (glej Tabelo 6.21 in Tabelo 6.22). V primeru, da gre za neko kritiko ali oceno, poročevalec še posebej izraža lastno interpretacijo:

Tabela 6.21: Vrednotenje v sliki, primer 1

Primorska kronika, 24. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
TONSKI IZSEK	Srednji bližnji plan ministra Gašperšiča , stoje v voznikovi kabini vlaka, s profila, gleda naprej (ven); premik kamere desno navzdol na premiera Cerarja , sedečega, govorečega in smejočega (vse malce utišano); nato zasuk kamere na vetrobransko steklo, skozi njega vidimo tračnice v naravi, po katerih vozi vlak.	Drugi tir ni bil dovolj dobro pripravljen , zato tudi ni uspel?// Lahko bi temu tudi tako rekli . Kajti, če bi bil
	Srednji bližnji plan ženske, ki odgovarja novinarju v mikrofon, v ozadju se premikajo in družijo ljudje. Id napis IRENA IVINCEK, članica uprave Luke Koper	pripravljen celovito, kot je komisarka večkrat pojasnila, je zelo pomemben ta koridor in sredstva za ta koridor so.
TONSKI IZSEK	Daljni plan štirih politikov (med njimi Cerar in Gašperšič) , ki stopajo proti kameri po peronu železniške postaje, kamera jim sledi do vlaka, kjer se Cerar rokuje z nekim moškim.	Se bojim, da je to bolj samo zato, da se o tem govori , da se ljudi malo umiri, ne pa da bi se zares, da bi dejansko
	Srednji bližnji plan ženske v nekem prostoru, ki odgovarja novinarju v mikrofon. Id napis ELEN TWRDY, članica Nadzornega sveta Luke Koper	bili narejeni neki večji koraki .

Tabela 6.22: Vrednotenje v sliki, primer 2

Primorska kronika, 10. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
TONSKI IZSEK	Bližnji plan moškega, ki odgovarja novinarju v mikrofon; v ozadju steklena vrata, vidna polovica napisa Hotel. Id napis MLADEN JOVIČIČ, Sindikat žerjavistov v Luki Koper	Politika mora dobiti jasno sporočilo, da nismo zainteresirani za izdajo in uničenje. Oni za sabo nimajo nobene avtoritete,
	Srednji plan štirih moških, med njimi premier Cerar in minister Gašperšič , ki se med seboj pogovarjajo na pomolu.	ki bi izhajala iz njihovih dobrih dejanj za to državo in narod, ne.
	Daljni plan istih moških , ki hodijo po pomolu.	Vse, kar za sabo imajo, je pogorišče.

Ali pa se vrednotenje izraža z izbiro vizualnih podob, ki vsebujejo veliko enostranskih informacij (glej Tabelo 6.23, Tabelo 6.24, Tabelo 6.25 in Tabelo 6.26):

Tabela 6.23: Vrednotenje v sliki, primer 3

Primorska kronika, 6. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
BRANO BESEDILO	Bližnji plan besedila z računalniškega zaslona: »Kriminaliste, tožilce, sodnike, medije in redke moralne politike pozivam, da zaustavijo »lukokavst« na slovenski obali!« Zgoraj levo majhna, nerazločna fotografija in napis Marko Pavliha (sklepamo lahko, da gre za socialno omrežje Twitter).	Profesor Marko Pavliha takole poziva odgovorne, da zaustavijo, kot pravi,
	Detajl prejšnjega kadra, razbere se del besedila, predvsem besedo »lukokavst«.	»lukokavst« na slovenski obali.

Tabela 6.24: Vrednotenje v sliki, primer 4

Primorska kronika, 13. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
BRANO BESEDILO	Veliki plan dveh fotografij koprške luke in napisa »Študentke in študenti podpiramo Luko Koper in je ne damo; Javna osebnost«, iz postavitve sklepamo, da gre za isto družbeno omrežje Facebook.	nova civilna pobuda. Oglašajo se sindikati, zaposleni, študenti,
	Bližnji plan še ene iniciative na istem družbenem omrežju.	pa tudi skrajno nezadovoljni, ki slovenski vladi očitno
	Veliki plan prejšnjega kadra, dve podobi, na večji v ozadju umetniška fotografija črnokalskega viadukta in napis »Meja na Črni Kal/Confine a San Sergio; Skupnost«; na njej manjša stiliziran zemljevid istrskega polotoka z načrtano mejo in napisom »Republika Istra«.	ne zaupajo več.

Tabela 6.25: Vrednotenje v sliki, primer 5

Primorska kronika, 24. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
BRANO BESEDILO	Daljni plan množice z zborovanja izpred nekaj dnevi, vihtijo zastave, v ozadju kadra držijo transparent z napisom, JAZBC UNIČIL SI HOTELE, LUKE NE BOŠ!	Ker zahteva po preklicu menjave luških nadzornikov ostaja,
	Splošni plan z drugega zornega kota istega dela množice (zastave, isti transparent)	SDH pa tudi danes vztraja pri svojem,

Tabela 6.26: Vrednotenje v sliki, primer 6

Primorska kronika, 28. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
TONSKI IZSEK	Slednji bližnji plan protestnika, ki odgovarja novinarju v mikrofona, v rokah drži transparent, na majici piše SEZONA LOVA JE ODPRTA; za njim množica in nek snemalec.	dovolj nam je! Js mislim, da Cerar kot diplomiran pravnik...kakšna vladavina prava, pogledajte, kaj se dogaja,
	Srednji plan manjše skupine protestnikov od zgoraj, držijo dva transparenta z napisoma PRODAJ SVOJE – NAŠE PUSTI PRI MIRU!, IZDAJA KDOR NAROD PRODAJA!	kakšne ministre ima! Dragonja zavaja

– Dramatizacija

Dramatizacija kot prvina subjektiviziranega diskurza se pojavi v 18 prispevkih v napovedih, branem novinarjevem besedilu ali odpovedi. Najpogosteje gre za aktualizirano rabo stilno zaznamovanega besedišča. Aktualizmi s svojo novostjo in nenavadnostjo dosegajo posebni učinek (Korošec 1998, 14–16), v tem primeru dramatičnost in napetost. Nekatere metafore in frazemi ter druga ekspresivna sredstva pa so še posebej učinkovita v sporočanju pomena, saj na zelo slikovit in predstavljen način (tudi z apeliranjem na več vrst zaznavnih čutil) upovedujejo neko dogajanje ali stanje. Primeri so naslednji:

Metafore: *kadrovski cunami* (Primorska kronika 2016, 1. junij); *ožilje našega gospodarstva* (Primorska kronika 2016, 6. junij); *kadrovski vrtiljak; se zgrinjajo temni oblaki* (Primorska kronika 2016, 9. junij); *boj za prevlado* (Primorska kronika 2016, 17. junij); ***Nadaljevanki***, *ki ji ni ne konca ne kraja* (Primorska kronika 2016, 17. junij); *skrbno zrežirano igro* (Primorska kronika 2016, 21. junij); ***temperatura se nezadržno viša***; *da se v ozadju dogajajo večji tektonski premiki, ki bodo pustili posledice tudi na vladajoči koaliciji* (Primorska kronika 2016, 22. junij); *temna izjema* (Primorska kronika 2016, 24. junij); *pokal po šivih; je v naslednji sapi proti luki sprožil val novih puščic* (Primorska kronika 2016, 27. junij); *pomanjkljiva pojasnila so med poslanci sprožila revolt* (Primorska kronika 2016, 30. junij).

Frazemi, za katere Korošec (1998, 20) pravi, da je njihova funkcija vrednotiti in izraziti avtorjevo stališče in/ali besedilo poživiti: *je sodu izbilo dno* (Primorska kronika 2016, 8. junij); *so maske padle* (Primorska kronika 2016, 16. junij); *ni ne konca ne kraja* (Primorska kronika 2016, 17. junij); *je na okope odkrito stopilo* (Primorska kronika 2016, 21. junij); *razlogi so danes na dlani* (Primorska kronika 2016, 24. junij).

Ali s pridevniki, prislovi in samostalniki ter celotnimi stavki, ki poudarjajo pomembnost/problematičnost situacije, tudi s pretiravanjem. Take besedne zveze ali stavki so velikokrat vrednotilno obarvani: *še vedno močno odmeva; buren odziv javnosti*; (Primorska kronika 2016, 6. junij); *vlada nemir* (Primorska kronika 2016, 8. junij); *V razgreto dogajanje pa skozi stranska vrata vstopajo Ankaranci*. (Primorska kronika 2016, 10. junij); *Če so do včeraj akterji okoli koprške luke boksali z rokavicami, je od danes naprej, ko so maske padle, vse drugače*. (Primorska kronika 2016, 16. junij); *Nadaljevanje, ki ji ni ne konca ne kraja* (Primorska kronika 2016, 17. junij); *Temperatura se nezadržno viša* (Primorska kronika 2016, 22. junij).

V nekaterih analiziranih prispevkih gre za razaktualizirano metaforično izražanje, saj kot trdi Červova (2008, 140–141), so nekatere metafore zaradi pogoste rabe v poročevalnih besedilih ustaljene tako v obliki kot v pomenu ter so uporabljene brez namena, da bi delovale stilno zaznamovano. Take metafore so tako predvsem poimenovalno sredstvo, ki omogoča funkcionalno, gospodarno in hitro upovedovanje. Primeri: *kadrovska čistka* (Primorska kronika 2016, 3. junij); *še vedno močno odmeva* (Primorska kronika 2016, 6. junij); *razgreto dogajanje* (Primorska kronika 2016, 10. junij); *vroče dogajanje* (Primorska kronika 2016, 23. junij).

Tudi dramatizacija v sliki s svojim nenevtralnim podajanjem informacij posreduje očitne, zato ker izrecno nakazovane pomene. Velikokrat ji je v podporo tudi beseda, ki še dodatno kanalizira v točno določena branja pomenov (glej Tabelo 6.27, Tabelo 6.28, Tabelo 6.29, Tabelo 6.30, Tabelo 6.31 in Tabelo 6.32).

Tabela 6.27: Dramatizacija, primer 1

Primorska kronika, 10. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
BRANO BESEDILO	Splošni plan delavcev s čeladami na delu, avtomobili vozijo gor in dol po vzpetini, dvigalo spusti nek zaboj, viličar; posnetek je pospešen.	Prihodnji teden nameravajo zaposleni luke sklicati zbor delavcev,
	Srednji bližnji plan zastave, izobešene na neki steni z naslikanim simbolom stisnjene pesti , ki »drži« razne predmete, obešene na žicah žerjava; okoli kroga napis Sindikat žerjavistov pomorske dejavnosti Luka Koper.	vse glasneje pa je govora tudi o vseprimorski vstaji.

Tabela 6.28: Dramatizacija, primer 2

Primorska kronika, 14. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
BRANO BESEDILO	Srednji plan kolesarke, kamera ji sledi s premikom v desno in se nato zadrži z rahlim odmikom na policijskem kombiju z odprtimi vrati, parkiranim na promenadni stezi v Kopru. Dvovrstični id napis snemalec IGOR FRANKOVIČ, montažerka TINA UMEK.	Na prvi pogled nepomemben element ima lahko pri končni odločitvi za destinacijo ključno vlogo.
	Splošni plan bodeče žice na nekem travniku, za njo množica ljudi in napisi (obrnjeni, ne da se prebrati).	Tako so fotografije in nepretehtane izjave o bodeči žici
	Srednji bližnji plan moškega, ki se drži za bodečo žico , na eni strani ga nek kameraman snema, na drugi pa	na meji Slovenije s Hrvaško vplivale na

	fotografira fotograf; moški, z resnim, razočaranim izrazom na obrazu, skloni glavo in ostane v takem položaju.	
--	---	--

V prvem kadru novinarka z netakojšnjim odkritjem oz. namenskim nejasno upovedenim sporočilom (k temu pripomore tudi slika, ki je v neskladnem razmerju z besedilom – se ne navezuje na besedilo), novinarka doseže nekolikšen »suspens«, napetost in tako v gledalca vzbudi zanimanje, kaj je »ta skrivnostni element«. V tretjem in zadnjem kadru pa deluje gesta resnega moškega, ki drži bodečo žico in nato skloni glavo, nekoliko dramatično (glej Tabelo 6.28).

Tabela 6.29: Dramatizacija, primer 3

Primorska kronika, 16. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
BRANO BESEDILO	Daljni plan štirih moških na pomolu, med njimi premier Miro Cerar in minister Gašperšič; v ozadju morje in neka struktura.	Če so do včeraj akterji okoli koprške luke
	Bližnji plan moškega, ki utišano govori, sedeč v neki pisarni; (gre za predsednika SDH-ja). Id napis Pripravil EDI MAVSAR	boksali z rokavicami , je od danes naprej,
	Daljni plan boksarskega dvoboja. Id napis Snemalec MITJA KLODIČ, Montažer MARKO KOCJANČIČ	ko so maske padle , vse drugače.

Tabela 6.30: Dramatizacija, primer 4

Primorska kronika, 20. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
BRANO	Srednji plan moškega, ki izstopi	Sredi noči, ob velikem navdušenju

BESEDILO	skozi neka lesena vrata, obdan z ljudmi, ki rinejo vanj s kamerami in mikrofoni, bliskavice. Kamera mu sledi z zasukom v desno, ko stopi na stol in z obema rokama navdušeno maha, pozdravlja in se smeji. Dvovrstični id napis Snemalec VILI KUZMAN Montažer ČRT KOVAČ	sopotnikov in somišljenikov, se je zmagovalec,
TONSKI IZSEK	Srednji plan istega moškega v množici, nekdo mu stisne roko v čestitko.	ki je bil župan Trsta že dva mandata do 2011, takole veselil:
	Srednji plan istega moškega, obkroženega še z nekaj posamezniki, ki gre proti nekemu komandantu in medtem, ko ga nasmejan objame , izjavi (v italijanščini): » Komandant, vrnil sem se domov! « Id napis ROBERTO DIPIAZZA, novi tržaški župan	Comandante, sono tornato a casa!

V sliki in z mednarodnim tonom v naslednjih primerih:

Tabela 6.31: Dramatizacija, primer 5

Primorska kronika, 22. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
BRANO BESEDILO	Splošni plan z zraka velikega števila ljudi na zborovanju, zasuk v levo po množici; slišimo petje kar nekaj sekund. Id napis KOPER, Pripravil EDI MAVSAR	Začelo se je takole z neformalno himno Vstala Primorska...
	Zvok in slika samostojno nadaljujeta	Nato

	svojo pripoved. Daljni plan prednjih vrst množice, med petjem gledajo v isto smer navzgor, vihajo z zastavami.	
--	---	--

Tabela 6.32: Dramatizacija, primer 6

Primorska kronika, 28. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
VKLOP V ŽIVO	Grafični dvoplan, v enem okencu voditeljica, desno od nje pa srednji plan novinarke na protestu, v ozadju Titov trg, napolnjen z množico ljudi s transparenti in slovenskimi zastavami, slišimo »živžav«, glasove, ploskanje.	Tam je tudi Elen Batista Štader, pozdravljena. Kako potekajo protesti? Kakšno je vzdušje na Titovem trgu?// Ja, dober večer s koprskega Titovega trga, tu je glasno,
VKLOP V ŽIVO/ NAPOVED	Srednji plan novinarke, ki se javlja s protesta, v ozadju Titov trg, napolnjen z množico ljudi s transparenti in slovenskimi zastavami, slišimo nagovor. Id napis ELEN BATISTA ŠTADER	vroč, zelo čustveno, ljudje vzklikajo »Luke ne damo!«. Zdaj poslušamo govornike, ki so se že zvrstili en za drugim. Prišlo je ogromno ljudi, po nekaterih ocenah tudi več kot tri tisoč. Protestnikom so se pridružili številni domačini, delavci drugih podjetij. Prav zaradi te množičnosti na tem trgu, kaže, da je ljudem res prekipelo. Sicer pa se je, kot ste že omenili, prireditev pričela ob 17-ih pred upravo stavbo Luke Koper. Tam so se protestniki zbrali, poglejmo, kaj je do zdaj pripravil kolega Edi Mavsar.
Sledi prispevek, nato pa ponoven vklop v živo novinarke v studio:		
VKLOP V ŽIVO	Grafični dvoplan, v enem okencu voditeljica, desno od nje pa srednji plan novinarke na protestu, v	Toliko iz Titovega trga. Upam, da me slišite, ker tu je res zelo glasno. Toliko. // Hvala Elen, torej bomo počakali do

	ozadju Titov trg, napolnjen z množico ljudi s transparenti in slovenskimi zastavami, razločno se sliši hrup. Novinarka preda besedo nazaj v studio.	konca tedna.
--	--	--------------

V pripovednem toku oziroma naraciji se dramatizacija udejanja predvsem na način, da so novice upovedene v stilu konfliktnih strani. Skoraj vsa poročila o dogajanju o Luki Koper (Primorska kronika 1. 6., 3. 6., 6. 6., 8. 6., 10. 6., 13. 6., 16. 6., 17. 6., 21. 6., 22. 6., 23. 6., 27. 6., 28. 6. in 30. 6. 2016) so bila predstavljena tako, da sta bila vlada in/ali Slovenski državni holding v kontrapoziciji najprej samo nadzornikom uprave, iz prispevka v prispevek pa se je ta skupina (ki so jo podpirali novinarji Tv Kopra) vedno bolj širila – najprej na člane in predsednika uprave luke, nato njene delavce, nato pa Primorce in »prebivalce cele Slovenije«. Polarizirane opozicije so bile predstavljene tudi v nekaterih drugih tekstih Primorske kronike: v poročilu 15. 6. 2016 o smradu in onesnaženi vodi v okolici Postojne, v poročilu 20. 6. 2016 o izidu županskih volitev v Trstu in v poročilu 24. 6. 2016 o koprski tiskovni konferenci komisarke za promet Violete Bulc.

Zasledila sem tudi kakšen primer dramatizacije s poudarjanjem besed, torej na ravni stavčne fonetike. Taka vrsta dramatizacije je na televiziji še posebej učinkovita v pripisovanju pomena. Tako trdi tudi Lengar Verovnikova (2012, 119–120), za radijski govor sicer, vendar ima s televizijskim to vsekakor skupno: »stavčnofonetične prvine sodelujejo pri oblikovanju koherentnega in smiselnega sporočila. /.../ V besedilo, ki bi zapisano od prejemnika zahtevalo precej inferiranja ali omogočalo več interpretacij, vnašajo smisel, poslušalca vodijo do ustrezne interpretacije.« Poudarjanje ima tudi popolnoma pragmatično vlogo – voditelj/novinar z njegovo implementacijo ponovno pritegne pozornost gledalca, mu signalizira, da še ni končal, ta pa poudarjeno prvine sprejme kot relevantnejšo, ustrežnejšo, nadalje piše avtorica (prav tam). Primer:

NAPOVED: *Pozdravljeni, dogajanje v zvezi s koprsko Luko dobiva nove razsežnosti. Poslanci Združene levice s prvopodpisanim Matejem Tašner Vatovcem, skupina nepovezanih poslancev in Andrej Čuš, so danes proti ministru za infrastrukturo Petru Gašperšiču vložili interpelacijo. Med drugim ministru očitajo sporno delovanje in **nezavzemanje** za izgradnjo drugega tira ter politične pritiske na nadzornike različnih podjetij v državni lasti. Minister*

*Gašperšič je še pred sejo vlade ocenil, da bo očitke iz interpelacije, ki so se omenjali v javnosti, brez težav zavrnil, **hkrati** pa prvo nadzornico Luke pozval, da svoje **neresnične** trditve javno prekliče, drugače bo posegel po vseh pravnih sredstvih, ki jih ima na voljo.* (Primorska kronika 2016, 23. 6)

– Populistični diskurz

V 7 prispevkih sem našla besedne ali stavčne zveze, ki jih lahko uvrstimo v populistični, ljudski diskurz, večina pa jih vsebuje tudi vrednotilno razsežnost: »*Ravnokar sem izrekel, bi lahko rekel, pohvalne besede o usmeritvi Luke Koper, tako da ne razumem vašega vprašanja.*« (tonski izsek) ***Nekdo očitno ga, saj smo izvedeli*** (novinarjevo besedilo) (Primorska kronika 2016, 1. junij); *Vlada se je izgradnje drugega tira med Koprom in Divačo očitno lotila s kadrovsko čistko v Luki Koper, razlogov za to danes ni razkrila, **premier Cerar, zanimivo, o tem minuli petek ni vedel ničesar*** (Primorska kronika 2016, 3. junij); ***No, za njihove moške kolege tu dileme ni.*** (Primorska kronika 2016, 11. junij); ***Najbolj seveda razburja*** kandidat Jürgen Sorgenfrei iz Nemčije (Primorska kronika 2016, 13. junij); *Glavni očitki **pa seveda:** drugi tir, nedopustni politični pritiski ministra* (Primorska kronika 2016, 23. junij), *Ob praznovanju zgodovinskega dosežka, **kar osamosvojitve vsekakor je*** (Primorska kronika 2016, 25. junij), ***No, kakorkoli, vroče bo tudi v petek, ko je predvidena skupščina Luke Koper.*** (Primorska kronika 2016, 28. junij).

S pogovornim jezikom gradi avtor navidežno domačnost z naslovnikom (Kalin Golob 2004, 708), kar Lutharjeva (1998, 158) označuje kot psevdointimni jezik, ki gradi iluzijo konsenza glede osnovnih predpostavk družbenega življenja, ki se tičejo teme besedila.

– »Zabavnost«

Prvine zabavnosti v govoru, izboru teme ali sliki sem zasledila v 12 prispevkih. Pri izbiri teme so bile »zabavne« oz. prijetne in lahkotne novice v Primorski kroniki, upovedeni 4. 6. 2016, 11. 6. 2016 in 18. 6. 2016. Prvo poročilo je bilo o prostovoljcih v Domu upokojencev Nove Gorice, drugo o gasilskem tekmovanju v Kopru, tretje pa o dnevu odprtih vrat Tv Kopra. Vse tri novice so bile predvajane v obliki poročila na prvem mestu lestvice oddaje, zato je še toliko bolj zaznamovana njihova izbira pod vplivom zabavnega dejavnika objave vrednosti. V besedilu se je novinarjeva želja po zabavanju kazala v lahkotnih zaključkih. Raport:

Tekmovalni del je za mnoge gasilke in gasilce izjemno pomemben, nič manj pomemben pa ni niti družabni del in vse kaže, da se bo današnji dan zavlekel pozno v noč. (Primorska kronika 2016, 11. junij); poročanje v živo: *Toliko iz Titovega trga. Upam, da me slišite, ker tu je res zelo glasno.* (Primorska kronika 2016, 28. junij); hudomušnih tonskih izsekih: *»Nemci niso mogli prit s topovi, avioni in tanki, prihajajo z milijardami zdej.«* (izjava upokojenca Luke Koper) (Primorska kronika 2016, 16. junij); *»Ste razmišljali, zakaj ga ne marajo? Pa zato, ker ne zna lagat, ne zna sleparit, ne zna krast, z njim se ne da mučkat, to je problem, to je problem! Takega sovražijo politiki! Oni med sabo govorijo, pusti ga stat, z njim se ne da nič, najboljši, da ga odstavimo. Ampak Drago je včeraj pokazal, da ima jajca! In jih ima...in če jih ima on, jih bomo 'meli tudi mi!«* (tonski izsek nagovora/nastopa zaposlenega Luke Koper) (Primorska kronika 2016, 16. junij); napovedih: *Nadaljevanke okoli menjave treh luških nadzornikov ni videti ne konca ne kraja.* (Primorska kronika 2016, 16. junij). Pri čemer je v tonskih izsekih, raportih ali poročanju v živo igrala veliko vlogo tudi obrazna mimika in telesno izražanje – novinarka je po resnih informacijah zaključila z nasmehom, kot tudi novinar z gasilskega tekmovanja, zaposleni v luki pa je gestikuliral in njegov nastop je spominjal bolj na stand-up komedijo kot (le) klasičen nagovor.

Opazila sem tudi več zabavnih, privlačnejših in malce umetniških vizualnih podob, kot na primer v prispevkih o dogajanju o Luki Koper, kjer so se pojavljali (in ponavljali) posnetki pristanišča in okolice iz zraka ter v gibanju s t. i. učinkom »ribjega očesa« (ang. fisheye effect). 1. 6. 2016 je novinarka za svoj raport izbrala zanimivo lokacijo – stekleno dvigalo, skozi katerega se je videlo pristanišče za njo, medtem ko je govorila, se je spuščala in razkrival se je vedno večji del luke. Malce drugačen je bil tudi posnetek v poročilu o nepravilnostih vodstva Doma ostarelih Ilirske Bistrice 9. 6. 2016, kjer je snemalec pogovor med novinarko in njeno sogovornico najprej posnel v odsevu v ogledalu, nato pa kamero zasukal na dejanski pogovor. Tudi pospešeni posnetki nekaj zaposlenih Luke Koper pri delu v poročilu 10. 6. 2016 so pritegnili mojo pozornost in s svojo drugačnostjo in nepričakovanostjo (bil je edini posnetek te vrste) vdahnili nekaj svežine v suhoparne (ponavljajoče) prizore v pristanišču.

– Personifikacija

Subjektivizirani diskurz se je preko personifikacije izražal predvsem v prispevkih, ki so upovedovali lahkotnejše teme ali teme, kjer so bili glavni akterji posamezniki, in sicer v 8

prispevkih, tako v vizualni prvini kot besedi in izboru izjav (glej Tabelo 6.33, Tabelo 6.34, Tabelo 6.35, Tabelo 6.36, Tabelo 6.37 in Tabelo 6.38):

Tabela 6.33: Personifikacija, primer1

Primorska kronika, 4. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
BRANO BESEDILO	Srednji plan ljudi, ki v nekem prostoru sedijo za mizo in igrajo neko družabno igro, v obraz vidimo dve mladi dekleti , hrbet kameri pa obrača starejša gospa; v ozadju še nekaj živahne mladine in starejših ljudi. Id napis NOVA GORICA, Pripravila KSENIJA ČERNUTA	Osnovnošolka Tara Poberaj je prostovoljka v novogoriškem
	Srednji plan iste mize z druge perspektive, nekoliko spodnji rakurz; v obraz vidimo dve mladi dekleti in starejšo gospo , ki je bila prej snemana v hrbet, in še eno starejšo gospo od zadaj, ena od deklet premika možička po družabni igri.	Domu upokojencev. Letos se je v tem preizkusila
TONSKI IZSEK	Srednji bližnji plan enega od deklet in dveh stark , drugo dekle približa družabno igro eni od gospa.	prvič.
		Lepo mi je , vsako sredo pridemo
	Srednji bližnji plan dekleta , pred seboj ima mikrofona in odgovarja novinarki; v ozadju prostor, poln starejših ljudi in otrok, polica s knjigami. Id napis TARA POBERAJ, prostovoljka.	sem, za eno uro in se igramo ali Človek ne jezi se ali...ben, družabne igre.

Tabela 6.34: Personifikacija, primer 2

Primorska kronika,	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
--------------------	---------------	--------------------

9. 6. 2016		
BRANO BESEDILO	Bližnji plan rok prve sogovornice, ena udarja po drugi; zasuk kamere navzgor v bližnji plan ženskega resnega obraza, utišano govori in prikima z glavo. (roke izražajo odločnost osebe; na obrazu razločno vidno počutje osebe, oboje gledalcu omogoča identifikacijo)	Nekdanja direktorica pa je zasedla delovno mesto socialne delavke, ki ga je razpisala še v svojem mandatu

Tabela 6.35: Personifikacija, primer3

Primorska kronika, 14. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
BRANO BESEDILO	Srednji plan družine – starejša dva, najbrž babica in dedek ter otrok na plaži, mažejo se s kremo za sončenje. (dokaj intimno dejanje)	je vprašanje individualne percepcije
	Splošni plan mlade družine tik ob morju, ki si pripravlja svoj kotiček na plaži. Ves čas slišimo »živžav« obljudenega kopališča.	ali zaznave posameznika

Tabela 6.36: Personifikacija, primer 4

Primorska kronika, 15. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
BRANO BESEDILO	Bližnji plan ženske, ki odgovarja novinarki v mikrofona z izrazom neodobravanja na obrazu; v ozadju zelenje. Id napis DANICA SMERDU MARTINČIČ	Nemogoče, glavoboli, na bruhanje, jaz enostavno ne morem povedat, kakšen smrad je bil!

Tabela 6.37: Personifikacija, primer 5

Primorska kronika,	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
-----------------------	---------------	--------------------

25. 6. 2016		
TONSKI IZSEK	Srednji bližnji plan premierja Cerarja, ki odgovarja v več mikrofonom in diktafonov, ob njem vidni novinarki, za njim žerjavi pristanišča; primik v bližnji plan njegovega obraza. Id napis MIRO CERAR, predsednik vlade (primik vabi gledalca, da se poistoveti s premierjem, sprejme, kar govori)	To je en dokaz, da tudi naši zavezniki cenijo to, kar smo takrat storili in nam dajo predvsem podporo. Mi pa skupaj z njimi seveda izkazujemo našo skupno zavezo, da ohranimo mir.

Gre za edini primer primika v tonskem izseku (glej Tabelo 6.37). Zanimivo je to, da je premier Cerar v vseh ostalih analiziranih prispevkih pod kritičnim očesom, tukaj pa kamera povabi gledalca »globlje« – razmišljati, se poistovetiti, ker govori premier o drugačni temi, tj. nacionalni zavesti in ponosu. S tem snovalci izražajo svoje dajanje pomembnosti sporočenemu, kot tudi odobravanje. Poleg tega je nasploh prikazovanje politikov in drugih predstavnikov imetnikov moči v bližnjih planih in naravnost, v nevtralnem rakurzu, hkrati velenje gledalca, da so ti ljudje »dostopni«, enakopravni in torej ne le vredni poslušanja, ampak da so tudi oni sami pripravljeni poslušati, uslišati javnost. Televizijska kamera in njena tehnika vzbujanja čustev sta lahko zelo močno in učinkovito sredstvo pridobivanja občinstev »na svojo stran«.

Tabela 6.38: Personifikacija, primer 6

Primorska kronika, 27. 6. 2016	VIZUALIZACIJA	GOVORJENO BESEDILO
BRANO BESEDILO	Bližnji plan Matiča, ki kima in gleda nekam v prazno (malce zgubljen pogled), kamera se primika v veliki plan njegovega obraza (in izraza).	Matičevi upravi očita

7 RAZPRAVA

V diplomskem delu sem prišla do ugotovitev, ki so mi pomagale osvetliti delovanje različnih registrov in diskurzivnih strategij vodilnih, prvih prispevkov Primorske kronike. V ospredju analize je bilo ugotavljanje, katera razmerja prevladujejo med vizualno in verbalno informacijo ter kako sočasno delovanje vseh prvin (vključno z zvokom) vpliva na sporočanje (in posledično razbiranje) pomenov tekstov. Že samo s pridobljenim rezultatom, ki je pokazal na prevladovanje sonanašanskega razmerja (predvsem tipa asociativnih podob oz. fizičnih analogij z besedilom v sliki in sonanašanja, kjer slikovne informacije količinsko prevladujejo nad govornimi ter podvajanja, slednjega tako tipa avtentifikacije povedanega v sliki kot navezovanja oz. pojasnjevanja vizualnih podob v besedi), sem prišla do zaključka, da so pomeni, ki jih sporočajo prispevki, v večjem delu precej očitni, »lahko« razberljivi oz. omejeni na majhno število različnih interpretacij. Deloma to ne velja sicer za sonanašansko razmerje, kjer so vizualizirane konceptualne analogije govorjene informacije in podobe nanašanja, saj je tukaj v nekaterih primerih potrebno nekoliko več razmišljanja in truda za umeščanje v kontekst, posledično pa se slednje med seboj lahko (malce) razlikujejo. Še bolj je to značilno za sonanašansko razmerje, kjer se v vizualni prvini nahajajo simbolne ponazoritve verbalnega – v teh primerih pomen največkrat ni prav nič očit. Najbolj pa to velja za razmerji neskladnosti in nasprotovanja, vendar izsledki kažejo na to, da je takih razmerij, kot tudi simbolne ponazoritve, v analiziranih prispevkih malo (skupno okoli 14 odstotkov).

V raziskovanju tipologij razmerij, ki se v prispevkih ustvarjajo med vizualnimi podobami in govorjenim besedilom, sem prišla do sklepa, da ni tako samoumevna in očitna določitev, da vizualna prvina posreduje več informacij le v sonanašanskem razmerju kot ga definira V. Laban (2007), tj. na način, da lahko novinar določeno informacijo izpusti v besedi in jo nadomesti s prikazovanjem v sliki. Naletela sem na več drugih tipov razmerij (podvajanje z avtentifikacijo besede v sliki in podobe nanašanja na besedilo sonanašanskega razmerja), kjer sta se prvini navezovali, hkrati pa je tudi vsaka od njiju podajala drugačno informacijo. To je najbrž posledica tega, da je že sami gibljivi sliki z »naravnim« zvokom imanentna lastnost, da je lahko v vsebini zelo bogata in »radodarna« z informacijami, sploh ko gre za prikazovanje oseb med nekim početjem ali kompleksnega dogajanja. Potem pa je na snovalcih, da spretno in znotraj meja določenega žanra izkoristijo njen »potencial«. V prispevkih Primorske kronike, ki sem jih analizirala, je šlo največkrat za tako vrsto upovedenih novic, ki niso bile

zelo »televizične«¹⁵, kot bi se izrazili v televizijskem novinarskem žargonu oz. na slikovni plati niso dopuščale preveč raznolikega izražanja. Vendar, ali je to tudi res? Ali pa je to le posledica rutinskosti prakse tvorjenja televizijskih novinarskih tekstov na način, da se pri tem ne bi preveč trnilo z ekonomskimi sredstvi?¹⁶ Menim, da novinarji ustvarjajo nekakšen »kompromis« med »celovitejšim podajanjem dejstev« v besedi, ker je to zanje (naj)hitrejši in učinkovitejši način kot tehnični del tvorjenja gradiva za tekst in prikazovanjem le točno tistega, kar zadostuje za zadovoljitev (osnovnih) potreb po dokazovanju, da je bil novinar priča dogodku in da se je nekaj zgodilo točno tako, kot je tudi sam izkusil. Za primer lahko vzamem prispevke o dogajanju v zvezi z menjavo nadzornikov uprave Luke Koper, ki so se v oddaji pojavljali v obliki poročila približno vsak drugi dan (skoraj vse ostale dneve pa v obliki vesti, tudi zato, da ne bi izgubili »vlečnega konja«, ki je iz dneva v dan ustvarjal večjo napetost in najbrž tudi gledanost). Nekatere informacije so se ponavljale iz prispevka v prispevek tako v besedi kot v sliki. S to razliko, da je bilo v verbalni prvini količinsko veliko več nadgradnje informacij, medtem ko so se določeni kadri »neproblematično« ponavljali iz prispevka v prispevek, skozi cel mesec (posnetki pristanišča iz zraka, posnetki pristanišča ob vhodu, stavba uprave, prizori premierja Cerarja in ministra Gašperšiča na obisku v luki in tisti v voznikovi kabini nekega vlaka, kadri članov uprave s tiskovne konference, predsednika SDH Marka Jazbeca z nekega pogovora; postopno so z nastopom novega, bolj ali manj »udarnega« dogajanja, v repertoar vstopali prizori z zborovanja luških delavcev, seje državnega zbora, protesta »Vstala Primorska – Vstani Slovenija«), skratka, veliko je bilo suhoparnega gradiva, očitnega pomena (ves čas se je namreč pri tem ponavljalo tudi podajanje istih sporočil in pomenov v sliki, pa četudi so bile v besedi informacije nekoliko drugačne, novejše). Posledica take standardizacije so izrazito formulaični in v veliki meri identični prispevki, ki s podobnimi vsebinami in klišejskim upovedovanjem prispevajo k skopi informativni vrednosti kot tudi majhni količini neustaljenih in nepredvidljivih pomenov.

Poleg tega poročila »v nadaljevanju« o dogajanju v Luki Koper delujejo kot stopnjevanje in »napihovanje« problematične situacije in ne zgolj kot ažuriranje javnosti z najnovejšimi informacijami. Ob mesečnem spremljanju oddaje sem dobila občutek, da je v veliko primerih šlo za »prilivanje olja na ogenj« s strani novinarjev in da je televizija (najverjetneje s pomočjo

¹⁵ Ker je šlo za prve in največkrat vodilne prispevke oddaje, so bile upovedane v večini primerov take teme, katerim se novinarji »ne morejo izogniti«, že zato, da ne bi zaostajali za konkurenco – saj je šlo za tiste vrste novic, ki so bile s strani vrste medijskih hiš obravnavane kot »pomembne« za javnost.

¹⁶ Lokalne televizije so pod nenehnimi pritiski matične hiše, da ne prekoračujejo razpoložljivih sredstev.

tudi drugih medijev) ustvarila ogromen medijski konstrukt, iz katerega so vzajemno drug od drugega (pa še od koga najbrž) črpali tako javnost kot novinarji in poudarjali ter stopnjevali konflikt. Dokaz v prid te trditve je med drugim ta, da so v nekaterih prispevkih novinarji pod pretvezo, da gre za drugačno temo (24. 6. 2016 o koprski tiskovni konferenci komisarke za promet Violete Bulc, ki je govorila o učinkovitosti črpanja evropskega denarja za naložbe v prometno opremo in 25. 6. 2016 o obisku v Kopru ameriške vojaške križarke na dan državnosti), vstavljali nove »pomembne« podatke o dogajanju v luki, s tem pa (pre)usmerjali pozornost na »perečo problematiko« ter vzdrževali napetost in pozornost občinstva. Tako je bilo gledalcem dano to, »kar so želeli«, »kar je burilo in razvnemalo javnost«, skratka, kar je trenutno pritegovalo občinstvo. S tem niso bili zaznamovani le omenjeni prispevki, ampak tudi celotna oddaja oz. skoraj vse junijske oddaje.

Shaw, McCombs in Keir (v Laban 2007, 163) imajo etične pomisleke o tem, kdaj gre pri poročanju, kjer novinarji iz nepomembnega naredijo pomembno ter iz povprečnega nenavadno, predaleč in se tako sprevrže v medijsko manipulacijo in zapeljevanje. In če je v primeru (novinarjeve) govornjene informacije še nekako uspešno z ustrezno pozornostjo razložiti besedne in stavčne zveze, ki (močno) odstopajo od nevtralnega besedišča, pa je v primeru vizualnih prvin in izjav sogovornikov ta »analoga« precej težje izvedljiva, saj vizualne podobe z zvokom (tako posnetki dogajanj kot tonskih izsekov) izgledajo »dane«, »naravne«, kot da drugače ne bi moglo biti, kot se izrazi Fiske (2003), in da snovalci posredujejo le najpomembnejše informacije in prikažejo vse tiso, kar se pokazati da. Menim, da so snovalci analiziranih prispevkov s spretno uporabo tehničnih kodov snemanja in montaže in z vstavljanjem točno določenih vizualnih podob s pripadajočim zvokom/govorom v več primerih na subtilen in prikrit način manipulirali s sporočilom.

Analiza je namreč pokazala, da so prispevki prepredeni z elementi subjektivizacije. Pri tem izstopajo predvsem prvine vrednotilnega diskurza in dramatizacije. V večini tekstov, kjer je v ospredju politična tematika ali na nek način z njo povezana problematika (prispevki o Luki Koper, o izidih tržaških županskih volitev, o smradu in onesnaženi vodi v okolici Postojne) novinarji na različne načine odkrito »udrihajo« po izpostavljenih osebnostih in njihovih (ne)dejanjih. Bennett (1996, 117–118) meni, da kompeticija in agresivnost v odnosu do politikov daje iluzijo o neodvisnosti novinarstva, v resnici pa se novinarji gredo prav njihove igre – s tem, da jim vsakodnevno namenljajo prostor v oddajah in poročajo o vrsti z njihove strani (organiziranih) dogodkov, peljejo vodo na politične mline. Lahko bi rekli, da tudi zanje

kdaj velja novinarsko pravilo, da je »slaba novica dobra novica«. V takih prispevkih je mešanje interpretativnega in informativnega upovedovanja tako izrazito, da velik del analiziranih tekstov skorajda ni več mogoče uvrstiti v poročila informativne zvrsti oz. poročevalne podzvrsti. Diskurz je močno subjektiviziran, vse prej kot nevtralen in niti malce se ne približuje idealu objektivnosti, ki naj bi bilo eno poglavitnih novinarskih etičnih načel. Tak način upovedovanja odločilno vpliva na enopomensko tolmačenje tekstov, saj je iz dneva v dan ista stran »dobra« in ista stran »slaba«, pa naj se zgodi (skoraj) karkoli, ki bi kazalo na nasprotno. Gledalcem je vcepljena vedno ista različica in ni mu dopuščen prostor za lastno kritično razmišljanje in oceno dogajanja. K temu prida svoj del tudi populistični diskurz, ki s svojo ljudskostjo cilja na pridobitev gledalcev »na svojo stran«, da sprejmejo verzijo dogajanja in tisto mišljenje, ki ga predstavi poročevalec. Strinjam se z Dahlgrenom (1995, 44), ki pravi, da televizija prispeva k homologizirani koherentnosti, ne spodbuja drugačnosti.

Ugotovila sem, da je drugače v primeru, ko ne gre za politično temo: novinarji dovoljujejo v veliko večji meri, da viri povedo bistvene informacije nekega stanja ali dogajanja (posledično je v takih tekstih precej manj sklicevalnih avtomatizmov), poleg tega pa so tudi vizualne podobe pomembnejši akter v sporočanju pomenov. Slika je bolj razgibana in privlačna, tonski izseki so harmonično vstavljeni v sobesedilo, novinarjev govor pa dopolnjuje tekst z manjkajočimi informacijami in služi kot povezovanje med sogovorniki protagonisti – občutek imamo, da prispevek lepo »teče«. Prispevki so zelo personificirani (kar gledalcu omogoča poistovetenje s povedanim/prikazanim in olajša branje sporočil), nekaj pa je tudi elementov zabavnosti.

Dramatizacija se poleg v sliki in besedišču, ki z njeno pomočjo tako vzbujata pozornost ali ustvarjata napetost, zelo nazorno kaže v načinu pripovedi, kjer je novica upovedana v stilu »boja« konfliktnih strani, v naši analizi še posebej, ko gre za upovedovanje političnih in gospodarskih tem. Na tem mestu lahko ponovno izpostavim prispevke, ki se tičejo dogajanja v zvezi z zamenjavo nadzornikov uprave Luke Koper, ki iz oddaje v oddajo prenašajo isti model polarnih opozicij. Saj kot piše Hartley (1989, 116–117), ko je enkrat posameznik ali določena tema postavljena v temeljne predalčke opozicij in s tem stereotipizirana, so take osebe in teme nadalje venomer predstavljene v terminih stereotipa, še več, njihove izjave in dejanja bodo vredne novičarske upovedi le v primerih, ko bodo ustrezali etiketirani predstavi. Poleg klasičnega dualizma med dobrim in zlim, k standardizirani dualistični narativni logiki »mi – oni« Hartley (prav tam) prišteva še element odsotnosti in prisotnosti. Pomeni so tako

določeni tudi s tem, kar je odsotno oziroma diskurzivno potlačeno. Denimo »manjkajoče« izjave ene od vpletenih strani (nekaj primerov je navedenih v poglavju z rezultati analize), kjer ni izrecnega opozorila, da novinarji niso uspeli pridobiti informacij, delujejo kot privilegiranje ene od različic pogledov na upovedano temo. Narativizacija tekstov na način poenostavljanja kompleksnega dogajanja prav tako vpliva na površinsko sporočanje ter s tem enopomenskost in enoumno razumevanje televizijskih novinarskih sporočil.

8 ZAKLJUČEK

V diplomskem delu sem v uvodu sprva načrtovala njegov potek, nato pa prešla v teoretski del, kjer sem najprej opisala nekaj splošnih značilnosti televizije, ki so v delu pomagale umestiti pojem tega množičnega občila, in sicer skozi prizmo njegovega nastanka, povezanega z radiom, kot tudi zanj značilnega izgubljanja primata v današnji informacijski dobi, zasičenimi z avdiovizualnimi mediji. Vendar sem kljub temu zaključila, da so osrednje dnevnoinformativne oddaje vredne pozornosti in analize, saj pomembno vplivajo na javnost in njegovo udejstvovanje v javni sferi. Med splošnimi značilnostmi televizijskega medija sem izpostavila načine ustvarjanja in razbiranja njegovih pomenov ter pojem resničnosti televizijske novinarske reprezentacije, ki je temeljni za razumevanje in branje televizijskih tekstov. Zavedanje, da se v televizijskih tekstih udeležujejo človeško, umetno ustvarjeni kodi, ki se zgledujejo po mehanizmih in odnosih iz realnega izkustva, poleg tega da je tudi njihov lastni obstoj pogojen oz. sestavljen iz vsebine, ki se nahaja v empiričnem svetu, je namreč zelo pripomogla h karseda celoviti (glede na zastavljene cilje) analizi 26 prvih, vodilnih novinarskih prispevkov Primorske kronike. Med analizo sem bila tako zelo pozorna na delovanje tehničnih in verbalnih kodov, ki sem jih nanizala v poglavju o televizijskih novinarskih diskurzivnih prvinah upovedovanja ter pri tem upoštevala, da realnost posredujejo močno prirejeno in že samo zaradi tega težko »zares« objektivno in nepristransko. V več delov namreč posega človeški dejavnik, ki filtrira in izbira stvarnost oz. njegove dele. V analiziranih prispevkih se na ravni tehničnih kodov to najprej kaže v kadriranju med snemanjem in montažo – z izbiro določenega plana in sestavljanje kadrov v sekvence, novinarji predstavijo dogajanje v določenem vrstnem redu (ponavadi gre za mešanico med kronološkim in pomembnostnim sosledjem informacij) in prikažejo točno tisto, kar po njihovem mnenju zadostuje za celovito predstavo o dogajanju in razumevanju dogodka. Ker sem analizirala prve, nosilne prispevke oddaje, gre ponavadi za tako vrsto upovedenih dogodkov, ki jih snovalci skorajda ne morejo ne umestiti v njihovo dnevno agendo (označeni so namreč za pomembne, o njih poročajo skorajda vsi okoliški, konkurenčni mediji). Ugotovila sem, da je vizualna informacija velikokrat skopa in splošna ter da komajda zadovolji potrebo po upovedovanju novih informacij iz enega prizora v drugi, tudi zato ker precej ponavljajoča. Razlog za to je najbrž v tem, da gre za t. i. netelevizične teme, časovno stisko, v kateri se vsakodnevno znajdejo snovalci, pa tudi varčevanje.

Poleg tega sem v analizi upoštevala teoretične utemeljitve o tem, da so tehnični kodi snemanja in montaže, kljub njihovi raznovrstnosti in zmožnosti posredovanja veliko informacij (filmski in televizijski jezik je potencialno sporočilno zelo bogat, tehnik in sredstev je zelo veliko), zelo konvencionalni v upovedovanju vizualne prvine, utrjeni v svoji uporabi in s tem v podajanju (precej enournih) pomenov. Ker naslovniki v televizijskih tekstih pričakujejo določeno število konvencionalnih kodov, jih morajo poročevalci uporabljati prav na tak standardizirani način, z ne preveč velikim številom odstopanj, če želijo, da gledalci berejo tekst v njihovem preferenčnem pomenu. Ugotovila sem (in s tem potrdila eno od hipotez), da snovalci primorske oddaje za svoje prispevke uporabljajo tipične, ustaljene in ponavljajoče se tehnike in sredstva, kot so kontinuirana montaža, ki daje videz »naravnosti« pri povednega toka prispevka (tudi z ustrezno uporabo mednarodnega tona, ki ga neprekinjeno nasnamejo čez reze), določena vrsta snemalnih planov za vedno iste dele prispevkov (srednji in srednji bližnji plani za prizore voditelja v studiu, tonskih izsekov, raporta) ter scen in sekvenc, sestavljenih na način, da vizualne podobe z logičnim sosledjem umeščajo podrobnosti v širši situacijski kontekst (totali, splošni in daljni plani) ali obratno, iz splošnega dogajanja kamera zmeraj prehaja na individualno, podrobno (srednji bližnji, bližnji in veliki plan), ki nazorneje predstavi stanje ali dogajanje gledalcu. Tako prehajanje se v prispevkih nenehno izmenjuje.

V prispevkih sem našla ravno tisto tehniko snemanja in montaže, ki jo opisuje Petrone (2004, 39): naletela sem na raznovrstne kadre in plane, tudi »premostitvene posnetke« (Perovič in Šipek 1998, 32), ki so »prekrili« reze montaže, in tako omogočali doseganje razgibanosti, ritmičnega tempa in tekočo pripoved ter usklajenost podob z govorjenim besedilom. Prevladovala je enostavna snemalna tehnika s statičnimi posnetki gibanja snemanih subjektov, v manjši meri pa posnetki s premiki objektiva (primiki, odmiki) ter gibanjem same snemalne naprave. Enostavnost posameznih kadrov je kompenziral dokaj hitri tempo montaže – t. i. montaža hitrega reza (Ellis 1997, 131–132), kjer dolžine kadrov trajajo povprečno 4–5 sekund. Taka montaža ustvari razgiban in privlačen ritem prispevka, gledalcu pa dopušča ravno dovolj časa, da ta razpozna, kaj je prikazano v kadru. Po Hartleyju (2004, 184–185) so tako pripravljene prispevki v svojem »ponarejanju dogodkov« učinkoviti v osmišljanju sveta za gledalce, saj lažje predstavljivi in verodostojni.

Prispevki Primorske kronike vizualne informacije ne upovedujejo zelo veliko s pomočjo grafičnih prikazov, ustaljena oblika so le napisi, predvsem identifikacijski, ki so se seveda

prisotni v vsakem prispevku, nekočkrat so bili uporabljeni tudi podnapisi (ko so bili v tonskih izsekih tuje govoreči). Nekajkrat je bilo v prispevkih izpisano besedilo kakega dokumenta, v več prispevkih o dogajanju v Luki Koper pa je bil predstavljen isti grafični prikaz, sestavljen iz vizualnih podob in identifikacijskih napisov pod fotografijami uprizorjenih. Šlo je za precej kompleksno grafikacijo, z nazornim podajanjem podatkov in ravno zato so ga novinarji v upovedovanju prispevkov na isto temo, uporabili večkrat (vloženi trud in ekonomska sredstva za njegov nastanek so bila tako bolj izkoriščena). Poleg tega so ga nekajkrat uporabili, ko ni bilo novega, primernejšega slikovnega gradiva (kljub temu, da je bil ponovljen večkrat, pa ga snovalci niso neprimerno (iz)rabili). Vsi grafični prikazi, ki so jih vsebovali analizirani prispevki, so vizualni prvini dodali zelo konkretne informacije in tako pripomogli k zapolnitvi manjka, ki ga povzročajo vizualne podobe z upovedovanjem zelo abstraktnih informacij.

Tudi zvok je igral pomembno vlogo v prispevkih primorske osrednje informativne oddaje. Poleg tega, da je bil mednarodni ton slišen v večini analiziranih prispevkov in je tako prispeval k verodostojnosti upovedenega, pa je bil še posebej pomemben ali izpostavljen, kadar so ti prikazovali bolj ali manj glasno dogajanje, razpoznavno v »slušni« prvini (zbor delavcev Luke Koper, protest »Vstala Primorska – Vstani Slovenija«, gasilsko tekmovanje, rezultati tržaških županskih volitev, varnost in turizem s posnetki kopališč), saj je pomembno prispeval k sporočanju pomenov. Ohranjal je tok segmentov in vzbujal občutek nepretrganosti časa in prostora, v enem primeru pa je bil tudi samostojni pripovedovalec – v poročilu o zborovanju luških delavcev je poročevalec pričel prispevek s prikazovanjem prisotnih, pojočih »primorsko« himno (novinarjev govor pa je le na kratko identificiral pesem). Tako samostojno pripovedovanje zvoka (s sliko, saj vizualna prvina na televiziji nikakor ne sme umanjcati) je primer zelo učinkovitega opravljanja vloge v podajanju (primarnega) sporočila. Gledalcu posreduje zelo nazorno predstavo o vzdušju dogajanja, kaj so akterji počeli, kakšni so bili in kako so seveda – zveneli. Takega pripovedovanja je zmožen le avdiovizualni medij, kot je televizija.

V govorni informaciji se človeški dejavnik še posebej očitno kaže v izbiranju informacij o dogodku, pridobljenih od virov, katerih povedano vključi tako s povzemanjem kot vstavljanjem delov izjav v tonske izseke, izmenjujoče se z novinarjevim govorjenim besedilom. V raziskavi sem tudi sama prišla do ugotovitve, da imajo kadenca, barva in tempo glasu na televiziji izjemno moč. Televizijski govor pa je veliko bolj samozadosten, agresiven

in hkrati bolj intimen od vizualnih podob (Laban 2007, 61), saj upoveduje konkretne informacije, ki poleg tega, da že samostojno velikokrat zaokrožijo pomen teksta, to počno tudi v razmerju z vizualno prvino – pripomorejo namreč k interpretaciji slike in naredijo vizualno sporočilo bolj eksplicitno. To potrjujejo izsledki analize – razmerja med vizualno in verbalno prvino, kjer v količini konkretnih informacij prevladuje govor, je precej več, kot obratnega odnosa med prvinama. Enako število informacij podajata slika in govor le v tonskih izsekih in raportih, kjer so govorci vidni (t. i. neposredno naslavljanje po Nicholisu (2010, 76), z govorci, prisotnimi v sliki), saj sta v tem primeru neločljiva (posneta in nato predvajana sinhrono, v nasprotju z novinarjevim govorom, ki je nasnet na vizualne podobe). Zato si upam trditi, da je verbalna informacija s svojo konkretnostjo in količino informacij prevladujoča v podajanju jasnega, pomensko omejenega sporočanja. Vendar menim, da kljub temu ne prevladuje v stopnji sporočilnosti, saj so si upovedene informacije verbalne in vizualne prvine tako zelo različne, da jih je težko zares primerjati. Podatkovna razsežnost vizualne podobe je ogromna, to, da prav vsi pripomorejo k osvetljevanju pomenov sporočanega, pa verjetno ne drži (denimo nekaj določene barve ali oblike, kar slika nazorno prikaže, lahko ni prav nič relevantno za upovedano temo, a vseeno posreduje veliko informacij/pomenov).

Analizirani prispevki so na raznolik način ubesedovali informacije, pripovedovali so z vsemi obravnavanimi diskurzivnimi prvinami (napovedi in odpovedi v studiu, novinarjevo brano besedilo, neposredni nagovor novinarja v obliki raporta in vklopa v oddajo z mesta dogajanja, odlomke pogovorov) Prav vsi so vsebovali predvsem veliko tonskih izsekov, ki se so v nekaterih delih prispevkov izmenjevali dokaj hitro z novinarjevim branim besedilom ter tako prispevali k dinamičnosti ali celo dramatizaciji. Raportov ni bilo veliko, zasledila sem jih nekajkrat v prispevkih (iste – gre torej tudi za njen stil upovedovanja) novinarke, ki je poročala o dogajanju o Luki Koper. S tem je potrdila verodostojnost prispevka, se vizualno identificirala in izpostavila kot avtoriteta. S poglobljeno analizo dogajanja ali povzemom izjav, ki niso bile vključene v prispevek, pa tako gledalcu olajšala razumevanje ali interpretacijo upovedenih dejstev in idej. V enem samem primeru je šlo za raport drugega novinarja, kot zaključek poročanja z gasilskega tekmovanja, ki je že tako prijetno tematiko zaključil še bolj lahkotno in zabavno. Tudi poročanje v živo novinarke, ki je v prispevkih opravljala raporte, je bilo v sporočanju pomenov zelo učinkovito. V celem mesecu je šlo za edini takšen primer, ki ja zato toliko bolj vzbujal pozornost in privabljal občinstvo k gledanju. Novinarka se je oglašala z »vročega dogajanja« – protestnega shoda proti ukrepom vlade

glede Luke Koper in tako z voditeljico, s katero se je o temi tudi pogovarjala, dala še večji poudarek in pripisala izredno pomembnost dogajanju.

Analiza je pokazala, da so v verbalni prvini s konkretnostjo podajanja informacij in pojasnjevanjem (tako ubesedenih informacij, tonskih izsekov kot vizualnih podob) zelo učinkoviti obravnavani sklicevalni avtomatizmi (vsi razen morfemskega in besednega izražanja nezanesljivosti, ki v gledalcu povzroči dvom ter ko so se novinarji sklicevali na nedoločljiv vir) in tisti, ki jih M. Kalin Golob (2003) uvršča med druge avtomatizme televizijskega poročanja. V analiziranih prispevkih taki jezikovni znaki prav tako opravljajo svojo vlogo pri enopomenskem sporočanju in povezovanju ter interpretaciji vizualnega. To seveda le takrat, ko so bili avtomatizmi pravilno uporabljeni in niso bili (delno) izpuščeni, kot v nekaterih primerih, ki jih navajam v poglavju z rezultati. Neraba avtomatizma je bila opazna, saj je bilo v besedilu oteženo razumevanje o pripadnosti izjave, ali je šlo za mnenje vira ali pa za stališče novinarja. Posledično je bilo oteženo razbiranje »pravega, resničnega« pomena, nasprotno pa je lahko novinar na tak način vstavil svoje mnenje, ne da bi moral za to dejanje »odgovarjati« (torej ga primerno ločiti). Na tak način je novinarjevo stališče prišlo do naslovnika »neovirano« in legitimno za ta žanr, novinar je učinkovito izpostavil in ponudil svojo interpretacijo ter tako dosegel tolmačenje v preferenčnem pomenu.

Poleg tega sem v analizi izluščila nekatere tipično televizijskoporočevalne besedne strukture, ki so se oblikovale in ustalile zaradi specifičnosti televizijskega medija – soobstoja več diskurzivnih prvin. To so avtomatizmi povezovanja slike, zvoka in besedila (nanašanske besede s kazalnimi zaimki »to«, »takole«, ki referenco dobijo v sliki in so tipične prvine pokaznosti oz. ostenzije) ter avtomatizmi povezovanja in ustvarjanja koherence, oboji gledalcu omogočajo lažje spremljanje (segmentiranih) prispevkov in/ali oddaje, tudi z navezovanjem na okoliščine poročanja ter hkrati privabljajo k nadaljnjemu spremljanju oddaje ali prispevka. Podobni so tudi pritegovalni avtomatizmi (ki tvorijo lastno kategorijo), specifično televizijski pa so tisti, ki k spremljanju vabijo »oko« (npr. velelnik »poglejmo«).

V teoretičnem delu razčlenjevanju posameznih televizijskih novinarskih diskurzivnih prvin sledi opis razmerij, ki se v medsebojnem delovanju prvin ustvari v poteku televizijskih novinarskih prispevkov. V. Laban (2007) deli razmerja v štiri tipe: podvajanje, sonanašanje, neskladnost in nasprotovanje. Pri tem sta podvajanje in sonanašanje tisti dve razmerji, kjer se prvine najbolj navezujejo. Tako pridemo v osrednji del diplomskega dela, ki je predstavljal

podlago njenemu glavnemu cilju – potrditev hipoteze, ki pravi, da se najbolj nedvoumni in enostavno razberljivi pomeni gradijo v podvajajočem in sonanašanjskem razmerju, ker v teh dveh razmerjih diskurzivne prvine druga drugi najbolj očitno zaokrožijo pomene sporočil, zamejujejo njihovo število in tako omejujejo polisemičnost sporočila. Hipotezo sem potrdila v celoti. V ugotavljanju razmerij med posameznimi kadri in nanje nasnetim govorjenim besedilom, pri čemer sta mi pomagali semiotična/socialnosemiotična in jezikovnostilna metoda (opisani v metodološkem delu, ki sledi teoretskemu), sem bila pozorna na to, kako poteka upomenjanje v artikulaciji in medsebojnem delovanju tehničnih in verbalnih kodov. Izsledki dokazujejo, da vizualna in verbalna informacija v obeh prevladujočih razmerjih – podvajanje z 28 odstotki in sonanašanjsko razmerje v 60 odstotkih kadrov – medsebojno delujeta v usklajenem, dopolnjujočem odnosu, kjer prvini sodelujeta in njuno medsebojno učinkovanje večinoma deluje tako, da druga drugo podpirata in izostrita pomene. Rezultat tega je, da prispevki tvorijo zelo majhno število dvoumnih pomenov, sporočila pa sploh niso polisemična. V razmerju podvajanja (28 odstotkov, od tega 26,7 odstotkov avtentifikacije povedanega v vizualni podobi) nam slika nazorno prikaže, o katerem akterju in dogajanju poroča beseda in največkrat tudi na kakšen način se je ubesedeno zgodilo, zato prvini v takem sočasnem delovanju ne puščata možnosti obstoja velikega števila interpretacij. V sonanašanjskem razmerju, kjer vizualne podobe posredujejo več informacij kot besedilo (9 odstotkov), slika dopolni informacijo, ki jo upove govorna prvina in tako zelo izrazito zajezi pomen sporočanega (v takem razmerju je funkcija slike »razčistiti« pomen besede). Podobno je v sonanašanjskem razmerju, kjer v količini informacij prevladuje beseda. Ko gre v sliki za asociativne podobe oz. fizično analogijo s povedanim (11,5 odstotka) se sporočilo očitno ustali v enopomenskosti. Nekoliko več razmišljanja in interpretacije je potrebnega za umestitev vizualne informacije v kontekst, ali tudi obratno, ko gre za vrsto sonanašanja, kjer se v vizualni prvini nahajajo nanašajnske podobe (8,3 odstotka) ali konceptualna analogija povedanega (tega tipa razmerij je največ, našla sem ga kar v 29 odstotkih). Vendar so tudi v tem razmerju pomeni precej enostavno razberljivi. Malce težje je razbrati povezavo med sliko in besedo, ko gre pri sonanašanjskem razmerju za simbolno vizualno ponazoritev verbalnega (2,2 odstotka). Za neskladno razmerje (11 odstotkov) med verbalno in vizualno prvino gre predvsem takrat, ko je vizualna podoba tako splošna ali ponavljajoča, da ne dodaja nobene relevantne informacije za osvetljevanje teme in dogajanja. Zaradi sobesedila in ostalega vizualnega konteksta v istem prispevku sicer daje vtis, da se besedilo in vizualizacija kljub temu navezujeta, vendar je to le iluzija. Rezultat neskladnega razmerja je, da celotna informacija takega dela teksta izhaja iz verbalne prvine, v vizualnem delu pa je prazna prvina

le zato, ker drugače ne gre oz. da ima tudi oko kaj početi. Tukaj je razberljivost pomena tako odvisna le od besedila (v večini primerov, kjer sem naletela na neskladnost, je bila informacija ubesedena dovolj konkretno in natančno za neproblematično razbiranje pomena). Razmerje nasprotovanja (slab odstotek primerov) pa lahko zelo odločilno vpliva na interpretacijo – to, da beseda trdi nekaj, slika pa nekaj (čisto) drugega, lahko gledalca precej zmede.

Kljub temu, da sem vse analizirane kadre uvrstila v eno od naštetih kategorij, pa sem med raziskavo ugotovila, da se verbalna in vizualna prvina velikokrat v neki točki ujemata (sonanašata ali podvajata), hkrati pa obe podajata tudi nove, drugačne informacije.

Z analizo sem potrdila še eno zastavljeno tezo – da subjektivizirani diskurzivni elementi postajajo čedalje bolj običajen pojav, kot tudi manj nepričakovan odstop od ustaljenih norm poročevalnih besedil. V 24 od 26 analiziranih prispevkih sem namreč našla več prvin subjektiviziranega diskurza, največkrat je šlo za nepravilno ločene vrednotilne prvine ali pristransko izbrane izseke izjav (obe vrsti skupno v 17 prispevkih) in dramatizacije (v 18 prispevkih), nekaj pa tudi prvin »zabavnosti«, personifikacije in populističnega diskurza. To me je pripeljalo do ugotovitve, da lahko subjektivizirane prvine definiramo več kot le elemente hibridizacije (tiste elemente, ki povzročajo proces spreminjanja), ampak kot nove prvine (ki so že zaključile del procesa spreminjanja žanrov in v njem utrdile nekatere nove značilnosti), ki vstopajo v poročevalna besedila ter imajo pridobivalno, vplivajnsko in vrednotilno funkcijo. Menim, da so se tako izoblikovali novi žanri, ki se nahajajo med poročevalnimi in presojevalnimi besedili ter so zaradi velike vsebnosti vrednotenja in drugih subjektiviziranih elementov (še) bliže presojevalnim žanrom kot poročilo s komentarjem. (Bi jih lahko poimenovali vrednotilna poročila?) Posledično občinstvo sedaj nekoliko že pričakuje, da bo v poročevalnih besedilih naletelo na vrednotenje, zato slednje dobiva drugačne razsežnosti, kot jih je opisala Kalin Golobova (2004, 708) – je nekoliko manj opazno, vpliv in s tem moč sporočenega pa ni več v odstopu od stilne in žanrske norme, temveč v tem, koliko si novinar »upa« vrednotiti (denimo bolj ali manj ostra kritika, koliko prevladuje pristranskost v prispevku).

Ker se subjektivizirani elementi utrjujejo in tako postajajo konvencionalni, hkrati pa večina opisanih in ugotovljenih nenevtralnih sredstev, s svojimi visoko nakazovanimi interpretacijami sporočil in pomenov že tako težijo k nedvoumnosti in enopomenskosti,

menim, da taka sredstva, gledano v celoti, pripomorejo k stabilizaciji pomenov analiziranih prispevkov. Nevtralne prvine pa, nasprotno, z izražanjem ohlapno določenih pomenov prepuščajo gledalcem več možnosti in prostora, da z umeščanjem videnega in slišane v lastna izkustvena védenja, tako razbirajo raznolike pomene.

V analizi sem tako ugotovila, da v prvih, vodilnih prispevkih Primorske kronike, skupno prevladujejo tista novinarska diskurzivna sredstva in kodi, ki težijo k enopomenskosti in zmanjševanju polisemičnosti sporočil, saj snovalci za poročanje uporabljajo predvsem tista tehnična in jezikovna sredstva, ki so zaradi rutinske narave priprave prispevkov zelo shematizirana in standardizirana. Poleg slednjih uporabljajo tudi nekoliko manj konvencionalne prvine subjektivizacije, vendar kot sem v podpori raziskav M. Kalin Golob (2004) in V. Laban (2007) dokazala, se tudi ta sredstva v poročevalnih besedilih utrjujejo in pripomorejo k stabilizaciji pomenov.

Nalogo lahko zaključim z ugotovitvami Chaneyja in Ericssona (v Dahlgren 1995, 59), ki so skladne z mojimi, in sicer, da so prepoznavni ponavljajoči se in standardizirani strukturni elementi novinarskih televizijskih tekstov (že sami) nosilci pomenov ter predstavljajo podlago gledalčevemu razumevanju na način, da kanalizirajo podajanje pomenov v skupne poti. Taki »domači« narativni okviri so osrednji razlog za to, da je gledalcu svet informativnih oddaj tako blizu in ga z lahkoto »prepozna«.

9 LITERATURA

1. Barker, David. 1988. "It's been real": Forms of television representation. *Critical Studies in Mass Communications* 5: 42–56.
2. Bašić Hrvatin, Sandra. 2002. *Državni ali javni servis*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
3. Bennett, Lance W. 1996. *News: The Politics of Illusion*. New York: Longman Publishers.
4. Bignell, Jonathan. 2008. *An introduction to television studies*. New York; London: Routledge.
5. Brosius, Hans-Bernd. 1991. Format effects on comprehension of television news. *Journalism Quarterly* 68 (3): 396–401.
6. Butler, Jeremy G.. 2002. *Television: critical methods and applications*. Mahwah, New Jersey: L. Erlbaum.
7. Chion, Michel. 2001. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*. Torino: Lindau s.r.l..
8. Collier, Malcolm. 2001. Approaches to analysis in visual anthropology. V *Handbook of Visual Analysis*, ur. Theo van Leeuwen in Carey Jewett, 35–60. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
9. Corner, John. 1999. *Critical ideas in television studies*. Oxford : Clarendon.
10. Červ, Gaja in Monika Kalin Golob. 2012. Sporočanje vlog in raba dvodelnega članka naj bi z deležnikom na -l v sodobnem tiskanem poročevalstvu. *Slavistična revija: časopis za jezikoslovje in literaturne vede* 60 (2): 131–149.
11. Červ, Gaja. 2008. Poročevalske metafore, ujete v metaforo ogledala realnosti. V *Jezikovna prepletanja*, ur. Monika Kalin Golob, Nataša Logar in Anton Grizold, 133–148. Ljubljana: FDV.
12. Čučkov, Zlatjan. 2007. *Osnove filmske in televizijske montaže*. Ljubljana: RTV Slovenija.
13. Dahlgren, Peter. 1995. *Television and Public Sphere: citizenship, democracy and the media*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publication.
14. Ellis, John. 1997. *Visible fictions. Cinema: Television: Video*. London, New York: Routledge.
15. Fiske, John in John Hartley. 2003. *Reading television*. London, New York: Routledge.
16. Fiske, John. 1991. *Television Culture*. London, New York: Routledge.
17. Foote, Joe S. in Ann C. Saunders. 1990. Graphic Forms in Network Television News. *Journalism Quarterly* 67 (3): 501–507.

18. Gilbert, Caja. 2011. Digitally Altered: Making News in the 21st Century. *International Journal of Technology, Knowledge & Society* 7 (6): 97–107.
19. Hall, Stuart. 2004a. Delo reprezentacije. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 33–96. Ljubljana: Študentska založba.
20. --- 2004b. Lastnosti novičarskih fotografij. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 193–209. Ljubljana: Študentska založba.
21. --- 2012. Ukodiranje/razkodiranje. V *Mediji in občinstva*, ur. Breda Luthar in Dejan Jontes, 399–412. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
22. Hartley, John. 1989. *Understanding News*. London, New York: Routledge.
23. --- 2004. Novinarstvo in vizualizacija resnice. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 33–96. Ljubljana: Študentska založba.
24. Holland, Patricia. 2000. *The television handbook*. London, New York: Routledge.
25. Iedema, Rick. 2001. Analysing Film and Television: a Social Semiotic Account of *Hospital: an Unhealthy Business*. V *Handbook of Visual Analysis*, ur. Theo van Leeuwen in Carey Jewett, 183–204. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
26. Jewitt, Carey in Rumiko Oyama. 2001. Visual Meaning: a Social Semiotic Approach. V *Handbook of Visual Analysis*, ur. Theo van Leeuwen in Carey Jewett, 134–156. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
27. Kalin Golob, Monika. 2003. *H koreninam slovenskega poročevalnega stila*. Ljubljana: Jutro.
28. --- 2004. Moč jezika – izbor dejstev in besed. *Teorija in praksa* 41 (3–4): 703–711.
29. --- 2014. Jezik in stil novinarskih besedil: od stilistike pročevalstva k večdisciplinarni, z jezikovnimi tehnologijami podprti žanrski analizi. V *50 let študija novinarstva na slovenskem*, ur. Karmen Erjavec in Melita Poler Kovačič, 159–182. Ljubljana: Založba FDV.
30. Korošec, Tomo. 1998. *Stilistika slovenskega poročevalstva*. Ljubljana: Kmečki glas.
31. Košir, Manca. 1988. *Nastavki za teorijo novinarskih vrst*. Ljubljana: Državna založba.
32. --- 1998. Predgovor. V *TV novice*, ur. Tomaž Perovič in Špela Šipek, 10–13. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze v Ljubljani, Študentska založba.
33. Laban, Vesna. 2007. *Televizijsko novinarstvo: Hibridizacija žanrov in stilov*. Ljubljana: Založba FDV.
34. Laban, Vesna in Melita Poler Kovačič. 2007. Poročevalska sklicevalnost v agencijskih besedilih. *Družboslovne razprave* XXIII 54: 65–83.

35. Lang, Annie, Shuhua Zhou, Nancy Schwartz in Paul D. Bolls. 2000. The Effects of Edits on Arousal, Attention, and Memory for Television Messages: When an Edit Is an Edit Can an Edit Be too Much. *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 44 (1): 94–109.
36. Lengar Verovnik, Tina. 2012. *Radijska dvogovornost: jezikovne izbire novinarjev*. Ljubljana: Založba FDV.
37. Letica, Zvonko. 2003. *Televizijsko novinarstvo: temelji profesionalizma*. Zagreb: Disput.
38. Lister, Martin in Liz Wells. 2001. Seeing Beyond Belief: Cultural Studies as an Approach to Analysing the Visual. V *Handbook of Visual Analysis*, ur. Theo van Leeuwen in Carey Jewett, 61–91. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
39. Lotz, D. Amanda. 2014. *The Television Will Be Revolutionized*. New York: NYU Press.
40. Lury, Karen. 2005. *Interpreting Television*. London, New York: Hodder Arnold.
41. Luthar, Breda. 1992. *Čas televizije*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
42. --- 1998. *Poetika in politika tabloidne kulture*. Ljubljana: znanstveno in publicistično središče.
43. McNair, Brian. 2010. *The Sociology of Journalism*. London: Arnold.
44. McQuail, Denis. 1994. *Mass Communication Theory*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
45. Mikelić, Dragomir. 2016. *Regionalni RTV Center Koper – Capodistria*. Dostopno prek: <http://www.rtv slo.si/rtvkc> (3. maj 2016).
46. Nichols, Bill. 2010. *Introduction to documentary*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
47. Poler Kovačič, Melita. 2004. Novinarska rutina in (pre)moč uradnih virov informacij. *Teorija in praksa* 41 (3–4): 690–702.
48. Perovič, Tomaž in Špela Šipek. 1998. *TV novice*. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze v Ljubljani, Študentska založba.
49. Petrone, Sandro. 2004. *Il linguaggio delle news. Strumenti e regole del giornalismo televisivo*. Milano: Etas libri.
50. Poklicna merila in načela novinarske etike v programih RTV Slovenija. Junij 2000. 9.8 *Oblikovanje slikovnih sporočil*. Dostopno prek: <http://www.rtv slo.si/strani/pravilnik-opoklicnih-standardih/9#9.8> (28. junij 2016).
51. Prpič, Marko. 2008. Kako smo dobili slovenski tv dnevnik. 40 let Dnevnika Tv Slovenija. *Javnost – The Public* 15: 95–112. Dostopno prek: <http://javnost-thepublic.org/article/pdf/2008/5/7/> (22. april 2016).

52. Reuters Institute. 2016. *What Is Happening to Television News? Digital News Publications*. Dostopno prek: <http://www.digitalnewsreport.org/publications/2016/what-is-happening-to-television-news/> (6. julij 2016).
53. Schaap, Gabi. 2009. *Interpreting Television News*. Berlin: De Gruyter Mouton
54. Selby, Keith in Ron Cowdery. 1995. *How to study television*. Hampshire: Macmillan.
55. Stam, Robert. 2005. *Teorie del film (Vol. 11)*. Rim: Dino Audino Editore.
56. Tv Koper – Capodistria. 2016. *Primorska kronika*. Analizirani prispevki (junij). Dostopno prek: <http://4d.rtvsllo.si/arhiv/primorska-kronika/174413340> (junij 2016).
57. Vobič, Igor. 2006. *Mit novinarske objektivnosti*. Diplomsko delo. Ljubljana: FDV.
58. Williams, Raymond. 1998. *Navadna kultura: izbrani spisi*. Ljubljana: SH Zavod za založniško dejavnost.
59. Wikipedia. 2016. *Diegesi*. Dostopno prek: <https://it.wikipedia.org/wiki/Diegesi> (3. avgust 2016).
60. *Zakon o Radioteleviziji Slovenija (ZRTVS-1)*. Ur. l. RS 96/2005. Dostopno prek: <http://www.uradnilist.si/1/objava.jsp?urlid=200596&stevilka=4191> (17. junij 2016).