

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Petra Godeša

Narativ v literarnonovinarskem žanru:
analiza besedil Nataše Kramberger Tri zgodbe o mestih

Magistrsko delo

Ljubljana, 2015

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Petra Godeša

Mentor: red. prof. dr. Aleš Debeljak

Narativ v literarnonovinarskem žanru:
analiza besedil Nataše Kramberger Tri zgodbe o mestih

Magistrsko delo

Ljubljana, 2015

Zahvaljujem se:

prof. Lešu Debeljaku za mentorstvo z navdihom,

prf. Meliti Poler Kovačič za prijazne nasvete,

prijateljem,

družini in

Lovru,

Mii in Faustu za podporo v dolgih

samotnih urah za računalnikom,

sebi,

za vztrajnost.

Narativ v literarnonovinarskem žanru: analiza besedil Nataše Kramberger Tri zgodbe o mestih

Literarnonovinarski žanr se zaradi hibridne narave diskurza, v katerega je umeščen in znotraj katerega stoji na presečišču dveh v temeljih nasprotujočih si diskurzov, literarnega in novinarskega, sprehaja po robu akademske obravnave ter je pogosto izvzet iz prevladujoče novinarske prakse, ki zahteva enopomenska, na resničnih dejstvih utemeljena objektivna poročila. Pomemben gradnik literarnonovinarskih besedil predstavlja narativ, subjektivna, a premišljena struktura, ki ne le tvori besedila, temveč pripomore k osmišljanju sveta posameznika ter konstrukciji kultur. V magistrskem delu sem želela ugotoviti, kakšen pomen ima omenjena struktura za literarnonovinarski diskurz. S pomočjo strukturne analize narativa na podlagi teorije Rolanda Barthesa (1975) sem analizirala triptih besedil slovenske novinarke in pisateljice Nataše Kramberger Tri zgodbe o mestih ter raziskovala, kakšno vlogo ima narativ v specifičnem novinarskem diskurzu. Ugotovitve kažejo, da narativ v diskurzu izpolnjuje več funkcij, kot so upor proti prevladujoči ideologiji, vzpostavljanje odnosa med avtorjem in bralcem, omogočanje simbolizma v besedilu, umeščanje dela tako v polje umetniških del kot novinarske produkcije.

Ključne besede: literarno novinarstvo, narativ, subjektivnost, Nataša Kramberger, zgodba.

Narrative in literary journalism: analysis of Nataša Kramberger's articles Three stories about the cities

Literary journalistic genre is placed at the intersection of two fundamentally conflicting discourses, literary and journalistic, due to its hybrid nature of discourse, being located on the edge of academic reading and often excluded from the prevailing journalistic practice, which requires the unambiguous and on the real facts justified objective report. An important constituent of literary journalistic texts is narrative, subjective, but diligent structure, which does not only form text but also contributes to the comprehension of the individual's world and culture construction. In my Master thesis I wanted to ascertain the significance of aforementioned structure for literary journalistic discourse. Through structural analysis of narratives based on the theory of Roland Barthes (1975) I analyzed the triptych of texts by Slovenian journalist and writer Natasa Kramberger, Three stories about cities, and explored the role of the narrative in a specific journalistic discourse. The findings suggest that the narrative discourse fulfills several functions, such as resistance to the dominant ideology, establishing the relationship between the author and the reader, enabling symbolism in the text, the placement of text both in the field of art and journalistic productions.

Key words: literary journalism, narrative, subjectivity, Nataša Kramberger, story.

Kazalo Vsebine

1 Uvod	6
2 Med literaturo in novinarstvom	9
2.1 Akademski in praktični pastorek	10
2.2 Opredelitev osnovnih pojmov	11
2. 2. 1 Literarni žanr	13
2. 2. 2 Novinarski žanr	15
2. 2. 2. 1 Ideal objektivnosti	16
2.3 Zgodovinski razvoj žanra	19
2. 3. 1 Področje Slovenije.....	22
3 Literarno novinarstvo pri Nataši Kramberger	26
3. 1 Značilnosti žanra	27
3. 1. 1 Subjektivnost v besedilih.....	29
3. 1. 2 Narativ	34
3. 1. 2. 1 Elementi narativa.....	36
3. 1. 2. 2 Narativ v besedilih.....	39
3. 2 Pripovedništvo Nataše Kramberger.....	42
3. 2. 1 Tri zgodbe o mestih.....	44
4 Metodologija	47
5 Analiza besedil Tri zgodbe o mestih	49
6 Diskusija in sklep	56
7 Literatura	63

1 Uvod

»Ljudje mislijo, da so zgodbe ustvarjene po meri ljudi. V resnici je ravno obratno.«

(Terry Pratchett 1991, 1)

Ljudje občutke, izkušnje in refleksije organiziramo v narativne oblike, naj bodo to miti, pripovedke in romani ali osebni razlogi za odločitve, izgovori in lastna preteklost. Narativ je razširjena konvencionalna oblika mišljenja, prenešana skozi kulturo ter omejena s posameznikovo zmožnostjo obvladovanja forme in konglomeratom elementov iz okolja (Brumer 1991, 1), ki ponuja temeljni epistemološki način za spoznavanje sveta (Zelizer 2004, 129). Čeprav je narativno osmišljanje proces, ki je lasten skoraj vsakemu posamezniku, se mu določeni diskurzi, kot je znanstveni diskurz, izogibajo in poudarjajo drugačen način mišljenja, utemeljen na verifikaciji in konvergentnem načinu razmišljanja. Med diskurzi, pri katerih je narativ potisnjen v ozadje, je tudi prevladujoč novinarski diskurz, v katerem prednjači neosebno, faktografsko novinarstvo, ki zagovarja pet osnovnih načel: točnost dejstev, neodvisnost, pravičnost in nepristranskost ter človeškost in odgovornost (Ethical Journalism Network).

Literarnonovinarski žanr se od prevladujoče norme odmika, ne osredotoča se na informativne aspekte, temveč na narativne. S tem poudarja pomen dogodkov, jim dodaja osuplost in premislek (Inglis v Zelizer 2004, 130). Literarni novinar personalizira svoje pisanje, bolj kot načela in abstraktni komentarji ga zanimajo ljudje in odnosi: »Novičar s pristopom politološkega znanstvenika gleda na novice z vidika njihove povezave s teorijami in praksami vlade. Po drugi strani literarni novinar novice vidi skozi človeški faktor, ki ga posedujejo, skozi možnost prikaza ljudi v kaosu življenja, ki se včasih zdi komično, tragično, patetično ali bizarno« (Hartsock 2000, 242). Namesto povezovanja z institucijami poskuša »penetrirati kulture, ki poganjajo institucije« (Sims 1984, 1). Skozi tematsko usmeritev na vsakdanjost potrjujejo, da »vsebujejo tudi ključni trenutki vsakdanjega življenja veliko dramatičnega naboja in substance« (prav tam). Žanr, ki »najlepše združuje kakovostno novinarstvo in šarmantno besedo« (Kramberger v Štrancar 2015) ter »vznemirja bralca tako intelektualno kot čustveno« (Wolfe 1996, 28), manipulira s sklopi informacij in spominov na tako bogat način, da v bralčevem umu ustvari celoten svet, ki rezonira z njegovimi resničnimi čustvi. Razvoj epistemološke veje filozofije je primerljiv z razvojem literarnega novinarstva. Obe struji izvirata iz zavračanja predpostavke, da je lahko resničnost spoznana le skozi konvencionalna

in preverljiva sredstva (Morton 2014, 2). Lorraine Code (prav tam) trdi, da se sodobne epistemologije definirajo okrog idealov čiste objektivnosti in vrednostne nevtralnosti, kjer so najbolj cenjeni tisti, za katere se smatra, da zmorejo doseči »pogled od nikjer«. To jim omogoča, skozi avtonomna dejanja razuma, transcendenco posebnosti in nepredvidljivih dogodkov. Avtorji literarnonovinarskih besedil odkrito priznavajo, da jih »pogled od nikjer« ne zanima, v besedila vpletajo svoj kot pogleda, ki morda ni objektivni in vrednostno nevtralen, a je iskren. Ta specifična perspektiva je izražena v narativu, strukturi, ki bralcem »ne omogoči, da spregledajo, ne imitira, strast ne izvira iz vizije, temveč iz odkrivanja pomena, težnje po višjem redu odnosov, ki nosi čustva, upe, grožnje in zmage« (Barthes 1975, 271). A narativ ni plod naključja, niti ni posnetek resničnega življenja. Je premišljeno delo avtorja, ki mojstrsko uporablja svoje orodje.

Pregled obstoječe literature nakazuje, da avtorji, kot so Flis (2010) ter Root in Steinberg (2002), specifično narativno strukturo uvrščajo med osrednje značilnosti žanra kreativne nefikcije, kamor sodijo literarnonovinarska besedila. Tudi raziskovalci literarnonovinarskega žanra (Milosavljevič 2003; Merljak Zdovc 2008; Sims 1984; Hartsock 2001) izpostavljajo značilno narativno zgradbo kot eno od značilnosti, ki pogojujejo in opredeljujejo žanr.

Čeprav vlada soglasje, da narativ predstavlja enega od ključnih gradnikov literarnonovinarskih besedil, ni opredeljeno, na kakšen način struktura deluje znotraj žanra. Z metodo strukturne analize narativa, po teoriji Rolanda Barthesa (1975), bom analizirala triptih novinarskih prispevkov Nataše Kramberger, slovenske novinarke in pisateljice mlajše generacije, besedilo Tri zgodbe o mestih.

Skozi analizo bom uresničila raziskovalne cilje in odgovorila na raziskovalni vprašanji, prvo se dotika pomena in funkcionalnosti narativa v literarnonovinarskem diskurzu, drugo pa raziskuje vlogo narativa v specifičnem literarnonovinarskem diskurzu Nataše Kramberger.

V prvem delu naloge bom pojasnila osnovne pojme: problematiko žanra, ki se zaradi svoje dvojne narave, literarnih in novinarskih značilnosti, spopada z vrsto nasprotujočih si opredelitev. Eden od ključnih naratoloških problemov v literaturi se dotika odnosa med resničnostjo in fikcijo, razlikovanja med resničnim avtorjem in fiktivnim naratorjem ter zanesljivostjo obeh (Sondergaard 2012, 57). Pregled razvoja skozi zgodovino žanra bo razjasnil prvo omenjeno binarno opozicijo, močno povezano z drugim, za prakso literarnega novinarstva še bolj ključnim nasprotjem, delitvijo na objektivni in subjektivni pogled avtorja

na upovedano ter njegovo vpletenost v besedilo. Za razmislek o narativu in pripovedništvu v novinarstvu je ključna širša tenzija, ki izvira iz predstave, kako novinarji vidijo svoje delo. Raziskave evolucije pripovedništva, posebno v kontekstu ZDA, natančno opredeljujejo ločnico, ki deli novinarje na tiste, ki nosijo informacije, in druge, ki ustvarjajo zgodbe (Barthes 1975, 129). Običajna delitev na izmišljene in resnične zgodbe se sicer opira na dejstva, ki so zabeležena v zgodovinskih analih, a tudi informacije, ki jih ti vsebujejo, ne morejo zaobjeti vsega, kar se je zgodilo (in vzrokov za to). Tisto, kar loči zgodbo od preprostega seznama dejstev, so geštalt lastnosti, ki jih ta vključi v informacije iz analov, celota, ki se bralca dotakne drugače kot gole informacije (Carlshamre 2012, 45).

Pojem subjektivnosti je neločljivo povezan z literarnonovinarskih žanrom, saj novinarsko besedilo brez njega ostane na ravni poročila. Obenem je subjektivnost tisti element, ki spremlja narativ, njegova tvorba brez nje namreč ni mogoča. V vseh vrstah pripovedovanja je prisoten element subjektivnosti, le da se subjektivnost v uradnih in historičnih zapisih ne upira zahtevam znanstvenega pristopa, temveč jim ustreže z dokumentacijo in zanesljivo uporabo virov. Historični in znanstveni dejstveni diskurz se tako temeljno razlikuje od literarnega, čeprav so si uporabljene narativne strategije pri obeh lahko precej podobne (Sondergaard 2012, 57).

Narativ v resničnem življenju ne obstaja sam po sebi: »Dejanje konstruiranja narativa je več kot le gola izbira dogodkov iz življenja in drugod, ti so rekonstruirani v odnosu do celotnega narativa in služijo funkciji zgodbe« (Brumer 1991, 8). Zmožnost ustvarjanja zgodbe je odvisna od človeške sposobnosti procesiranja znanja na interpretativen način (prav tam). Subjektivni narativni element v literarnonovinarskem diskurzu na videz zavzema položaj avtorjevega čistega umetniškega izraza, zato je pogosto pripisan literarni dimenziji besedila. Kot skušam s strukturno analizo narativa utemeljiti v analizi ter diskusiji in sklepu, njegova vloga ni tako enodimenzionalna in zlahka umeščena.

2 Med literaturo in novinarstvom

*»Je kot klavir znamke Steinway, dovolj dober za vso umetnost, ki jo lahko nanj zaigram. Lahko preigravam Glenna Goulda in bo Steinway še vedno boljši. Odličen je za vse skladbe, ki jih lahko najdem, in še več.«
(Kramer v Sims 1984, 27)*

Dvoživka (Merljak Zdovc 2008, 12), imenovana literarno novinarstvo, se odlično potaplja v vodah literature, a hkrati zemeljsko upodablja resnična dejstva o resničnih ljudeh, in to v obliki, ki jo imenujejo novinarska. Kot do vseh hibridov so ljudje tudi do te mešanice močno nezaupljivi, saj je ni mogoče opredeliti zlahka, še težje pa jo je umestiti v en sam, jasno definiran oddelek.

Posledično je v povezavi z žanrom nastala praznina, tako v akademskem kot v praktičnem smislu. To je najočitneje pri pregledu definicij pojma, za katerega ni širše sprejetega konsenza, kaj ga opredeljuje in kam se uvršča v širši shemi besedilnih praks. Že sam izraz, literarno novinarstvo, je skovan iz besed za dve različni človeški dejavnosti, s ključno razliko v funkciji besedila samega. V literaturi prevladuje estetska, medtem ko je v novinarskem sporočanju v ospredju informativna. Čeprav se literarno novinarstvo slednji ne odpove, prevladujočih novinarskih standardov vseeno ne dosega. S subjektivnim pristopom ne ustreza normativnemu odnosu pisca do upovedanega, saj »avtorji literarnonovinarskih besedil iz novinarstva jemljejo raziskovalno metodo dela, iz literature pa način upovedovanja« (prav tam, 26). Profesionalni standardi namreč stremijo k idealu objektivnosti, a pregled razvoja ideala skozi zgodovino razkriva, da je uveljavljanje norme konstrukt, posledica različnih družbenih dejavnikov.

Zgodovina pojava literarnega novinarstva je tako neločljivo prepletena z uveljavljanjem ideala objektivnosti in drugimi sociokulturnimi pojavi. Preplet resničnosti in literarnega stila ni noviteta, nova je njegova umestitev v novinarstvo v odnosu do prevladujočih praks. Slovenski novinarski in literarni prostor se od ameriškega, ki je akademsko bolj raziskan razlikuje predvsem v politični ureditvi območja, v katerem se je razvijal, in v zapuščini miselnih tradicij, zato je razvoj potekal malo drugače. Vseeno se hibridni žanr pojavlja tudi pri nas, in to še danes.

2.1 Akademski in praktični pastorek

Kulturo, družbo in ideologijo enako določajo tako tisti konstrukti, ki so podrobno obravnavani in razširjeni, kot tisti, ki v strokovni in javni obravnavi umanjajo. Pojav literarnonovinarskega pisanja ni fenomen 20. stoletja, njegovi daljni začetki segajo v 17. stoletje (Kerran in Yagoda v Hartsock 2000, 16), a kritična obravnavo virov novinarske in literarne teorije razkrije, da ta žanr v primerjavi z drugimi ni temeljito raziskan in opredeljen. Novi žurnalizem Toma Wolfa v 60. letih 20. stoletja sicer spodbudi manjši razmah uporabe forme v praksi, a ne dovolj, da bi se uvrstila v klasični novinarski diskurz. John Hartsock (prav tam, 20), profesor literarnega novinarstva na državni univerzi v New Yorku, ZDA, zapiše, da je bila drža literarnih kritikov do Novega žurnalizma v najboljšem primeru ambivalentna, če ne celo »odprto napadalna«. Ne le kritiki, temveč tudi novinarska srenja, akademiki in celo pisci so prevzeli tovrstni odnos, ki naj bi izviral iz želje po tvorjenju kritične hegemonije in izključitve literarnega novinarstva kot resnega diskurza (prav tam, 204–205): »Forma je bila marginalizirana tako s strani beletristike (predvsem novega kriticizma in literarnega formalizma) kot s strani prevladujoče novinarske struje ter glavnih kritičnih smeri akademij jezika in množičnih komunikacij 20. stoletja« (prav tam, 20), celo do te mere, »da so se morali pisci javno zagovarjati, saj so jim očitali neresničnost in neverodostojnost« (prav tam, 189).

Vzroki za nemilost so različni, razlikujejo se predvsem v odvisnosti od polja kulturne produkcije, ki zavrača. Ideal literarnega, kompleksnega umetniškega dela, posledica uvedbe pojma visoke kulture v 19. stoletju, v literarnem novinarstvu vidi le njegovo novinarsko funkcijo, ki je ontološko nasprotna izraznemu idealu literature: za novinarje je pisanje sredstvo produkcije, zaradi česar je profesija umaknjena na obrobje prestiža, novinarska besedila pa izvzeta iz polja raziskovanja (prav tam, 31). Vzpon kulturnega elitizma, estetskega modernizma in novega kriticizma poteka s hkratnim uveljavljanjem »koncepta objektivnosti in znanstvene usmeritve študija množičnih medijev, obeh utemeljenih na pozitivističnih domnevah, kaj je mogoče in kaj nam je dovoljeno vedeti o svetu, v katerem ni kančka literarnosti« (prav tam, 244). Ključna lastnost, ki jo prevladujoča novinarska struja zavrača, ni gola uporaba literarnih sredstev (čeprav je tudi to v nasprotju s preglednim, faktografskim načinom novinarskega podajanja dejstev), temveč vpetost pisca v besedilo in točka vpogleda, torej njegova subjektivna narava (Aucoin 2014 (2); Flis 2010 (25)). Če 19. stoletje prinese vizijo literarnega presežka, 20. stoletje postreže s podobo objektivnega, z dejstvi oboroženega

novinarja, ki sledi sodobnim smernicam na znanosti oprtega racionalizma. Literarno novinarstvo, premalo literarno za literaturo, tako izpade tudi iz na novo odkritega ideala objektivnosti, saj je zaradi svoje forme in vpletenosti avtorja – premalo novinarsko. Izključevanje forme iz dveh ključnih struj, ki jima vseeno pripada (čeprav le na križišču, kjer se srečata), botruje k pojmovni razdrobljenosti, ki se kaže tudi pri temeljni nalogi, opredelitvi osnovnih pojmov.

2.2 Opredelitev osnovnih pojmov

Pregled virov razkrije, da v strokovni literaturi ni soglasja, kako bi formo poimenovali, prav tako ni enotnega mnenja, kaj natančno jo opredeljuje, katere elemente zajema in do kam sega. Posamezne definicije se naslanjajo na akademsko področje, s katerega prihajajo avtorji, zato variirajo od literarne opredelitve, dokumentarnega romana in kreativne nefikcije do novinarske opredelitve, narativnega ali literarnega novinarstva oziroma novinarske zgodbe.

Leonora Flis, docentka na Univerzi v Novi Gorici, v svojem doktorskem delu podrobneje osmisli teorijo sodobnega dokumentarnega romana, katerega rojstvo poveže z obdobjem Novega žurnalizma. Zgodbe, ki združujejo dejstva in domišljijo, zapiše Flis (2010, 2), v zgodovini angleške in ameriške literature niso novost, enako velja za »pluralizem resnice, brisanje mej med dejstvi in fikcijo ter relativiziranje resnice«. Vseeno meni, da ima nov dokumentarni roman svoje značilnosti¹, ki izvirajo iz »epistemoloških in ontoloških temeljev, odražajoč specifične kulturne, socialno-politične in filozofske pogoje, ki jih ustvarjajo« (prav tam). Pojav dokumentarnega romana torej odraža duh časa, v katerem je bil obujen, idejo upora proti »institucijam, tradiciji in konvencijam«, postmodernistično zmedo praznine in epistemološke krize, kjer tehnološke inovacije rušijo do takrat poznane socialne norme in strukture (prav tam, 8). Flis sodobne slovenske dokumentarne narative razdeli v dve skupini, historično metafikcijo in dokumentarni roman, ter jih označi za *bricolage* oziroma četrti žanr, sestavljen iz delcev resničnega in imaginarnega (prav tam, 66), z dejstveno – domišljijisko naravo narativa kot legitimno kategorijo (prav tam, 84). Literarno novinarstvo opredeli kot

¹ Dokumentarni roman dvomi o resničnosti uradne resnice. Zmeraj je do neke mere prisotna manipulacija dejstev, ne spremlja je nostalgija za preteklimi časi, pisci se igrajo z resnico in zgodovinskimi dejstvi. Po drugi strani se dejstva, zbrana v dokumentarnem romanu, ne oddaljujejo predaleč od realnosti, niti ne postanejo orodje za namensko vsiljeno interpretacijo le-te. Tovrstni roman je narativ, kjer dejstva ohranjajo svojo povezavo z realnostjo zunaj besedila, zato tudi bralec med branjem zavzame druge bralne konvencije kot pri branju domišljijiskih besedil. (Flis 2010, 63–8)

satelit dokumentarnega romana (prav tam, 163), saj združuje koncepta »preverljive realnosti novinarstva ter subjektivnosti« (prav tam, 25). Razlika med literarnim novinarstvom in dokumentarnim romanom je v številu vsebovanih percepcij; prva oblika narativa zavzema eno perspektivo, individualni pogled pisca na realnost, medtem ko druga ponuja različne perspektive ter dialoško estetiko. Pri literarnem novinarstvu bralca zanima predvsem subjektivna realnost historičnega dogodka ali izkušnje, dokumentarni roman pa se zanaša na različne vire avtoritete (prav tam, 94). Flis (prav tam, 25) literarne novinarje razdeli v tri skupine: v prvi avtor zavzame položaj priče in raziskovalca, v drugi je na mestu vključenega v dogajanje, medtem ko v tretji skupini način pisanja izraža pogled od znotraj navzven, avtor stopi na mesto subjekta.

Robert L. Root Jr. in Michael Steinberg, ameriška pisatelja in akademska raziskovalca kreativno nefikcijskega žanra, podrobneje opredelita širši pojem kreativne nefikcije, kamor se uvršča tudi literarno novinarstvo, kot skupek različnih stilov, senzibilnosti in oblik. Skupna značilnost je piščeva želja po individualnem izrazu, ki aktivno prisostvuje v lastni izkušnji (2002, xvi). Avtor skozi pisanje »gradi ali definira identiteto, raziskuje ali časovno umešča osebna odkritja, konflikte in mnenja ter se hkrati povezuje s skupnostjo in kolektivno zapuščino« (prav tam), obenem pa ustvarja prezenco, ki je nezmotljivo prisotna v besedilu.

Marko Milosavljevič, profesor novinarstva na Fakulteti za družbene vede, za poimenovanje literarnih novinarskih besedil uporablja izraz novinarska zgodba, za glavni pogoj njenega obstoja pa navede »odsotnost vsakršne izmišljenosti«, saj ni dovolj, da so besedila verodostojna, temveč morajo biti utemeljena na resničnih dejstvih (2003, 31–32). Besedila označi za diskurzivna, razlike med literarnimi in novinarskimi zgodbami pa vidi v uporabljenem diskurzu, obliki in namenu. Novinarska zgodba je skozi upoštevanje ustreznih diskurzivnih zakonitosti z namenom objave v množičnih medijih napisana v obliki novinarskega besedila in »umeščena v pomensko področje resničnosti« (prav tam, 7). Opredeljuje jo kot »novinarsko vrsto, ki združuje reportažno in portretno vrsto« (prav tam, 115).

Sonja Merljak Zdovc (2008a, 17), novinarka in akademska raziskovalka literarnonovinarskega žanra, umesti literarno novinarstvo prav na »presečišče literature in novinarstva. Literaturo v monografiji delimo na leposlovje (fikcijska oziroma umišljena besedila) in neleposlovje (nefikcijska oziroma stvarna, resničnostna besedila), novinarstvo pa na osebno (subjektivno) in neosebno (faktografsko)«. Pojem literarnega novinarstva

podrobneje razdela in uvede podkategorijo nefikcijskega novinarstva, ki se naprej deli na narativno novinarstvo in nefikcijski roman. Kot največjo razliko med klasičnim in literarnim novinarstvom vidi spremenjen odnos novinarja do ljudi in dogodkov, o katerih poroča. Čeprav ni širše sprejetega konsenza glede umestitve žanra, ga opredeli z vidika teorije novinarstva: »Literarno novinarstvo je vrsta novinarskega sporočanja informativne zvrsti, ki iz novinarstva jemlje resnična dejstva in dogodke, dogajanja in stanja, iz literature pa literarna sredstva za upovedovanje teh dejstev. V literarno novinarstvo tako sodijo novinarski prispevki z resničnostno vsebino, ki so napisani kot zgodba, z uporabo romanesknih tehnik. Informativna in estetska funkcija sta enakovredni. Besedilo mora informirati naslovnika, obenem pa mu mora ponujati tudi estetski užitek, značilen za umetniška besedila« (prav tam, 21).

Hartsock pri pojmovanju ubere drugačen pristop, saj literarnega novinarstva ne označi za žanr, temveč formo, ker je akademsko razumevanje pojma še v poteku razvoja (Hartsock 2000, 3). V svoji teoriji obravnava ameriško literarno novinarstvo s koreninami v Novem žurnalizmu in ga označi za »narativno« literarno novinarstvo, saj forma v temeljih deluje kot narativ« (prav tam, 1). V nadaljevanju za izraza literarno novinarstvo in literarna nefikcija poišče še druge ustreznice, kot so »umetniško novinarstvo, nefikcijski roman, esejska fikcija, fikcija dejstev, novinarska nefikcija, nefikcijska reportaža [...] in Novi žurnalizem« (Weber v prav tam). Izraz literarno novinarstvo, ki ga uporablja, izpelje iz daljše različice, narativno literarno novinarstvo (prav tam, 11).

Primerjava definicij različnih avtorjev kaže na razlike v razumevanju same umeščenosti v literarno in novinarsko zvrstnost, in sicer na podlagi funkcije besedila, njene oblike in besedilnega načina, narativa oziroma diskurza. Za boljše razumevanje fluidne in na prvi pogled nezdružljive narave izraza literarno novinarstvo je nujna kratka opredelitev dveh temeljnih področij, torej novinarstva in literature.

2. 2. 1 Literarni žanr

Dović (2004, 69) na podlagi teorije Siegfrieda J. Schmidta literaturo opredeli kot »organizacijsko obliko za dejanja in komunikacijo, ki jo krmili vodilna diferenca literarno – neliterarno«. Literarna umetnost je bila med vsemi umetniškimi zvrstmi prva, ki se je konec 18. stoletja razvila v množični komunikacijski sistem, kar je omogočila širitev uporabe tiska. Vstop kapitalistične ureditve na knjižni trg vodi v pojav avtorja kot estetsko avtonomnega

proizvajalca, ki se od drugih piscev, kot so urednik ali prevajalec, loči po »značilni osvoboditvi čustev in subjektivnosti, na mesto pravil postavi izvirnost in subjektivno umetniško resnico – lepoto« (prav tam, 71). Umetnostni vidik v delih nosi pečat provokacije in iskanja smisla, tovrstna besedila od bralca zahtevajo novo konstruiranje besedila in ga ne prepustijo pasivnemu, avtomatskemu razumevanju. Pomeni posameznih besed sicer ostanejo vsakdanji in znani, a pridobijo nove, tekstovne pomenske sopotnike. Od drugih besedil se razlikujejo tudi v formi, ki mora biti dovolj jasna in prepoznavna, da se ne izgubi (prav tam, 95).

V literarnem žanru vlada estetska konvencija, ki ceni inovacijo in individualnost, za razliko od dejstvene konvencije, ki prevladuje v drugih (tudi novinarskih) besedilih in goji načela kvalitete, kvantitete, informativnosti ter relevance, predvsem pa »resničnosti«. Za uspešno realizirano estetsko konvencijo je treba »opustiti kriterije resničnosti in koristnosti, izbrati druge referenčne okvire in se orientirati s pomočjo kategorij, ki veljajo za estetsko relevantne« (prav tam, 46). Besedilo mora biti hkrati opremljeno z ustreznimi signali, ki »usmerjajo k estetski realizaciji« (prav tam) komunikacije. Ti signali so lahko žanrske oznake, zunanje značilnosti besedila ali kode odprtja in zaprtja. Besedila so obenem polivalentna, saj nosijo široko paleto pomenov (prav tam, 47). Omenjeni dve konvenciji literarnemu besedilu omogočata izpolnjevanje funkcij, ki jih ne izpolnjuje noben drug sistem: kognitivno-refleksivno, ki omogoča spoznavanje novih resničnosti; moralno-družbeno, pri kateri delo vpliva na norme ali sistem predpostavk udeleženca; ter hedonistično-emocionalno, ki označuje pozitivna čustva, ki obhajajo avtorja in sprejemnika dela v interakciji z besedilom. Možnost spoznavanja novih resničnosti v umetnosti omogoča model spoznanja, ki ima s sprejemnikovim modelom ravno toliko skupnega, da ga ta lahko prepozna in vključi v svojega (Schmid, prav tam, 48).

Zanimivo nadgradnjo definicije literature naredi Schmid (prav tam, 87), saj jo uvrsti v medijski sistem, ki se je začel globalno širiti v 19. stoletju. Literatura naj bi bila tako le eden od medijskih podsistemov, ki so med seboj v različnih odnosih. Razlike temeljijo predvsem na različnih funkcijah tekstov, obliki in uporabljenih konvencijah. Hierarhija žanrov, ki je vladala do konca 19. stoletja in je na prestol postavljala poezijo, se umakne nasprotju med elitnim in množičnim ter postaja vedno bolj neodvisna od žanrskih oznak (prav tam, 124).

2. 2. 2 Novinarski žanr

Če je literarno ustvarjanje predvsem subjektivno, interpretativno ter refleksivno, je novinarska produkcija v veliki meri analitična in raziskovalna, z jasno usmerjenim namenom. Košir (2003, 61) za novinarja opredeli osebo, ki »zbira, selekcionira, oblikuje in posreduje informacije in mnenja drugih za druge.² Namenja jih javnosti, zaradi nje same in ne zaradi drugih interesov (političnih, ekonomskih)«. Splichal (2000, 46) novinarsko prakso vidi podobno kot Košir, saj gre za »posebno vrsto produkcije in distribucije vedenja, ki zajema zbiranje, pisanje, urejanje, razširjanje informacij in prispevanje k dnevnemu in drugemu periodičnemu tisku, radijskim in televizijskim programom ter spletnim časnikom«. Lambeth (1997, 17) za temelj novinarske dejavnosti izpostavi družbeno odgovornost, za ustrezno ravnanje novinarja pa uvede pet meril. Prvič, novinarstvo naj bi zagotavljalo celovit in resničen prikaz dogodkov dneva (tedna, meseca) v takšnem kontekstu, ki jim daje smisel. Drugič, služi kot intelektualni prostor za izmenjavo komentarjev in kritike. Tretjič, ponudi podobo vseh konstitutivnih družbenih skupin, ki odslikava resničnost. Četrtrič, predstavlja družbene vrednote in usmeritev. Zadnjič, zagotavlja dostop do informacij. Družbenih funkcij novinarjev in medijev je več, med pomembnejše pa sodijo obveščanje javnosti in nadzorovanje oblasti, seznanjanje javnosti s prikritimi informacijami, dokumentiranje časa, zagotavljanje prostora za izmenjavo idej ter določanje pomembnosti družbenih tem (Erjavec 1999, 27). Tudi Poler Kovačič (2002, 768) kot glavno novinarsko dolžnost vidi obveščanje javnosti, s čimer dobi javnost nadzor nad posredovalci različnih virov moči.

Obstajata dva modela profesionalizacije novinarstva, model odbiralatelja ter advokata, njuno glavno razlikovanje je diskurz, v okviru katerega tvorita novice (Janowitz 1975, 618). Prvi, odbiralateljski model izvira iz želje novinarjev po profesionalizaciji svojega poklica, kar zahteva uvedbo določenih standardov. Natančno definirani vstopni pogoji novincev na trg dela, jasna opredelitev delovanja, etični kodeks in samoregulacija ter izobraževalni modeli za bodoče novinarje so potrebni, da se stroka profesionalizira, vendar še vedno ne more stopiti ob bok vedam, kot sta pravo in medicina. Zato, pravi Janowitz (prav tam), svoje delovanje oblikuje po meri znanstvenih kanonov, v korist objektivnosti in učinkovitosti. Glavne zmožnosti novinarja odbiralatelja so sposobnost zaznavanja, poudarjanja in širjenje tistega, kar je pomembno, z nalogo procesiranja informacij in komentiranja, s ciljem umeščanja

² Ideja, da novinarji upovejo zgodbo s preurejanjem in preoblikovanjem informacij, kaže na veliko večjo moralno in ideološko vpetost tistega, ki zgodbo pripoveduje, večjo, kot je sicer pripisana vlogi objektivnega novinarja (Wahl-Jorgensen 2013, 308). Več o problemu v naslednjem podpoglavju.

informacije v ustrezni kulturni kontekst (prav tam). Čeprav odbiralni model zahteva novinarsko objektivnost, pa teorije, kot so teorija hegemonije (Gramsci 1974), političnega paralelizma (Hallin in Mancini 2008), teorija polja (Lewin 1948) in model propagande, dokazujejo (Chomsky 2002), da ta v praksi ne velja, močno pa k temu prispevajo ravno »psičuvaji.«

Drugi, advokatski model, zagovarja stališče, da je novinarjeva vloga pravzaprav interpretativna in kritična. Naloga novinarja naj bi bila predstavitev stališč in interesov družbenih skupin, posebno tistih, ki so na kakršenkoli način deprivilegirane in zaradi sil v družbi prezrte, s tem pa tudi brez možnosti izražanja mnenja in sodelovanja v javni debati (Janowitz 1975, 619). Čeprav se literarno novinarstvo zaradi svojih specifik ne uvršča v klasični model advokatorskega novinarstva, ga z njim deli namen razkritja in razbijanja stereotipov ter generalizacij o družbeno ranljivih skupinah. Glavna pomanjkljivost, ki je pogosto očitana odbiralni struji, je dejstvo, da skozi izbiranje le določenih dogodkov in institucij, ki jim podeljuje status pomembnosti, ohranja obstoječi simbolni red in ideologijo: »Mediji niso 'zrcalo' (družbe) ali pa 'okno' (v svet). Mediji so predvsem industrija, ki iz prostega časa svojih 'zaposlenih' ustvarja dobičke« (Bašič Hrvatin 2008, 139). Advokatski model in literarno novinarstvo se temu do neke mere izogneta, saj zavestno izbirata drugačno vsebino in kot pogleda. Prav ta kot pogleda, ki naj bi bil neprofesionalen in »podoben tistemu, ki ga ima politik« (Janowitz 1975, 626), je za kritike najbolj moteč, saj s svojo subjektivnostjo kljubuje racionalnemu idealu objektivnosti ter v polje novinarjevega sporočanja znova vključuje tisto, čemur se sodobni znanstveni (in liberalnokapitalistični) model skuša na vsako ceno izogniti: človeški faktor.

V naslednjem podpoglavju je podrobneje razloženo, kako glavno orodje odbiralne struje, norma novinarske objektivnosti, deluje v praksi. Njena uporaba posredno vpliva tudi na tvorbo literarno novinarskih besedil.

2. 2. 2. 1 Ideal objektivnosti

Komunikacija v pomenu operacije, ki reproducira socialni sistem, se uresniči v trenutku, ko je na strani prejemnika razumljena informacija, ki je bila s strani pošiljatelja poslana. Ker tisti, ki sporočilo zakodira, ni enak tistemu, ki ga odkodira, je pomen poslanega sporočila drugačen od prejetega (Luhmann 1992, 255). Človeška interakcija, ki poteka brez posrednikov, omogoča vrsto neverbalnih znakov in dejanj, ki pomagajo pri boljšem razumevanju sporočila. Pisna tega ne omogoča, zato je za enotno kodiranje in odkodiranje

potreben določen konsenz, način sporočanja, ki zmanjšuje komunikacijski šum na minimum in zadostuje načelom oblike. Hkratne družbene težnje po znanju oziroma spoznanju, ki temelji na logičnih ter dokazljivih predpostavkah, botrujejo ključni značilnosti zahodnjaškega modela mišljenja, ki je svoj odmev našel tudi v medijskem sporočanju, natančneje idealu objektivnosti.

Čeprav novinarsko dejavnost določa več različnih funkcij, je ključna odgovorno obveščanje javnosti, ki mora biti resnično in preverljivo. S tem v mislih prevladujoče profesionalne prakse v središče zanimanja in delovanja postavljajo »konvencionalni ideal novinarja, ki zavzema vlogo nepristranskega in oddaljenega opazovalca, zavitega v plašč nevtralnosti, katerega glavni cilj je zbiranje informacij za javnost« (Wahl-Jorgensen 2013, 305). Objektivnost je osrednja poklicna vrednost ameriškega novinarstva in obenem uteleša moralni ideal, set poročevalskih in uredniških praks ter vidni vzorec pisanja novic obenem. Norma novinarje usmerja v ločevanje dejstev in vrednostnih sodb, v poročevalskem delu zapoveduje uporabo preverljivih dejstev in uravnoteženo reprezentacijo vseh ljudi ali skupin, omenjenih v prispevkih. Novinar pri poročanju ne sme vključiti svojega komentarja, biti pristranski ali na kakršen koli način vplivati na predstavljene informacije (Schudson 2001, 149–150). Subjektivnost je iz poročanja strogo izvzeta, kot zahteva liberalnodemokratski model medijske produkcije. Objektivnost je tako pretvorjena v kombinacijo novinarskih praks³, ki služijo varovanju pred sankcijami uporabljenih virov in medijskih hiš (Wahl-Jorgensen 2013, 306), Tuchman (prav tam) jih označi za orodje strateškega ideala objektivnosti.⁴ Kot poudari Milosavljevič (2003, 15), »resna razlaga, pojasnjevanje in analiza naj ne bi bili združljivi s kakršnim koli poudarkom na osebnem. Abstrakcija in dojemanje totalnosti v njenih teoretičnih dimenzijah sta obravnavana kot *sine qua non* racionalne razprave. Močna čustva [...] sicer ponujajo dostopne točke identifikacije, vendar nudijo malo pomoči pri analiziranju situacij, razen če niso specifične okoliščine, ki jih povzročajo, pojasnjene«.

³ Ena izmed takšnih praks je dobesedno navajane izjav, kjer novinarji odgovornost za izrečeno pripišejo viru ter se s tem izločijo iz zgodbe (Wahl-Jorgensen 2013, 306).

⁴ Wahl-Jorgensen (2013, 306) kot odgovor predlaga pojem strateškega rituala čustvenosti, ki poteka vzporedno s prej omenjenim, objektivnim ritualom ter omogoča obstoj čustvenega pripovedovanja zgodb skozi obliko pripisovanja čustvovanja protagonistom zgodbe: »Novinarji tako ne razkrivajo lastnih občutij, temveč čustveni naboj v zgodbi zgradijo na izkušnjah, izjavah in zgodovini virov in subjektov. Ta ideal je prav tako institucionaliziran in razširjen kot prvi, a ostaja v senci normativne moči ideala objektivnega novinarstva. Namesto tega ustvarja zbor pravil, ki jih v dnevnem novičarskem delu ne opazimo«. Hartsock (v prav tam, 311) vpelje alternativo strateškemu ritualu objektivnosti, ki temelji na ideji epistemološke avtoritete. Slednja je utemeljena na trdem delu odličnega novinarja in kot takšna ni vprašljiva, moč narativa govori sama zase, brez uporabe praks rituala strateške objektivnosti.

Ravno na bojišču dveh na videz nasprotujočih si sil, »dolgožive binarne opozicije med objektivnim novinarstvom s poudarkom na informacijah in subjektivnim, čustvenim pripovedovanjem zgodb« (Wahl-Jorgensen 2013, 309), se je usidralo literarno novinarstvo, širše dela, ki jih uvrščajo v področje literarne nefikcije, angleško *non-fiction literature*. Kot bom podrobneje utemeljila v nadaljevanju, je »ostra ločnica razlikovanja med resničnimi in izmišljenimi narativi vsiljena oziroma pragmatično sprejeta, v resničnem svetu namreč ne obstaja univerzalni empirični standard, kjer bi lahko preverili in določili dejstva« (Flis 2010, 84).

Čeprav je objektivni, odbiraljski model smatran za »ideal razsvetljenja javnosti« (Janowitz 1975, 626), njegova praktična uporaba kaže na odklon od norme objektivnosti, skozi generalizacijo problema in enostranske obravnave v korist ideološko močnejšim družbenim silam. Enega v množici primerov je raziskal Dolan (2005), in sicer z obravnavo odmevnega dogodka v mestu Santa Fe v Novi Mehiki, kjer je krščanska verska skupnost dosegla umik umetniškega dela Alme Lopez iz državne mestne galerije. Lopezova je v delu na novo osmislila hispansko versko ikono Našo gospo iz Guadalupe in jo umestila v sodobnejši feministični kontekst, nezdržljiv s tradicionalnimi pogledi patriarhalne in religiozne družbe. Medijsko poročanje o dogodku je temeljilo na tipični za in proti argumentaciji, ki je slonela na dogodkih, in ne na razlagi kulturnega konteksta, v katerem je bilo delo ustvarjeno ter predstavljeno javnosti. Večino prostora v prispevkih je bilo namenjenega uradnim virom države in verske skupnosti (moškim), izjave umetnice (in profesionalnih kolegic, prav tako žensk) so bile v manjšini. Primer odlično pokaže, kako neosebno poročanje dehumanizira in izkrivi ljudi ter neuspešno propade v iskanju preverljive resnice o njih ter njihovih življenjih. Novinar je v vlogi zunanega, oddaljenega opazovalca. Skozi to delovanje postane objektivizacija neetična (Aucoin 2014, 9) in »obarvana z ideologijo in političnimi nameni ter hkrati nevarno omejuje javni diskurz« (prav tam, 2). Osebno, subjektivno novinarstvo se po drugi strani poslužuje anekdot, čustev in individualnih analiz za iskanje resnice, kaže odkrito pristranskost ter simpatijo do neinstitucionalnih virov, z uporabo interpretacije kot legitimnega teritorija novinarja (prav tam, 3).

Seveda tudi literarnonovinarska besedila ne morejo v celoti uiti ideologiji, a se ji vsaj »upro, z aktiviranjem bralčeve domišljije, da sam izpelje svoje zaključke« (Hartsock 2000, 181). Skozi besedila, ki so dovolj odprta, da bralcu ne predstavljajo dejstev na način, kjer je mogoča le ena interpretacija, mu s tem pripišejo dovolj kredibilnosti, da je sposoben sam razumeti in dojeti fenomenološki svet drugega (prav tam). Hartsock (prav tam, 17) samo

»objektivizacijo« novic postavi v središče načina, skozi katerega po njegovem mnenju literarno novinarstvo tudi deluje. S pojmom objektivizacije označi novinarsko prakso, ki je čustveno nevpletena in distancirana od objekta pisanja, predvsem pa svet dojema in podaja kot nekaj drugega, kot je subjekt sam, naj bo to avtor ali bralec. Na spektru med objektiviziranjem in reflektivno subjektivnim stilom torej ni ključno vprašanje, kje se struji razideta, saj oba ekstrema vključujeta tudi svoje nasprotje. Namreč, brez objektivizacije diskurz ni mogoč, ostal bi na ravni »solipsizma najbolj ekstremne oblike, nepovezanega in znova odtujenega« (prav tam, 202).

Nasprotje med levo in desno polovico možganov, subjektivno in objektivno naravnostjo na prvi pogled deluje kot temeljna binarna opozicija dveh različnih načinov dojetja sveta. A binarno opozicijo sestavljata dva pola, kadar v družbi močno prevlada le en način mišljenja, je na mestu vprašanje vzročnih povezav, ki so pripeljale do situacije. Te povezave najbolje osvetli zgodovinski pregled, ki poleg vzrokov osvetli ustrezne pogoje, ki so potrebni, da se pojav razširi.

2. 3 Zgodovinski razvoj žanra

Vprašanje, ki bi se glasilo, v katero obdobje sega pojav literarnega novinarstva, bi bilo napačno zastavljeno. Človeštvo je, v obdobju pismenosti, ves čas beležilo svoje doživljanje ter izkustva in jih, v večji ali manjši meri, tudi reflektiralo. Hartsock (2000, 81) njegove korenine postavi »daleč v preteklost, odkar obstaja predstava, da -ima štetje in urejanje pojavov v času in prostoru določeno vrednost za posameznika in skupnost«, ta preteklost pa sega celo v čas »stare Grčije in filozofa Platona. Ti narativi, v takšni ali drugačni obliki, služijo istemu namenu: počlovečenju in razkritju tistega, kar iz nas dela ljudi« (prav tam, 202). Preplet resničnih dejstev in subjektivnega pogleda ter ovrednotenja torej ni specifična novost, značilna za točno določen prostor in čas. Sam žanr literarno-novinarskih prispevkov je bolj omejen, saj je vezan na širši novinarski diskurz in prakso, in ni »stalna, nespreminjajoča se, od kulturnega konteksta neodvisna tvorba. Razmerja med novinarskimi žanri, vrstami in zvrstmi se spreminjajo v odvisnosti od zgodovinskega, geografskega in ekonomskega okvira, v katerem delujejo množični mediji« (Milosavljevič 2003, 5). Obenem jo zaznamuje, če ne celo definira, odklon od dveh prevladujočih idealov, literarnega in novinarskega.

Pojav forme je torej neločljivo prepleten z rojstvom ideje elitne kulture oziroma literature ter že omenjenim modelom objektivnega novinarskega poročanja ter razkolom v rabi besedil in njihovem namenu. V nadaljevanju bom za boljše razumevanje družbene in kulturne pojavnosti literarno–novinarskih besedil podrobneje osvetlila razvoj novinarskega ideala objektivnosti, ki je z literarno-novinarskim neločljivo prepleten.

Schudson (2001, 149) začetek pojava ideala novinarske objektivnosti v ameriškem prostoru postavi v pozno 19. oziroma zgodnje 20. stoletje, a silnice, ki so vplivale nanje, so se pojavile že mnogo prej. Prvi medijski založniki so bili kolonialni tiskarji, ki so sicer opravljali delo javnih uslužbencev (opravljali so tudi poštno uslugo), a so bili v prvi vrsti poslovneži, zato so (vsaj v določeni meri) skrbeli za nepristranske vsebine, ki so zanimale različne skupine javnosti, predvsem so objavljali novice, ki so prispele iz tujine. Konflikt z Anglijo je po letu 1765 vodil v bolj pristransko poročanje in vstop politike v prostor medijskega sporočanja, »časopisi so tako začeli dolgo kariero glasnikov političnih skupin« (prav tam, 154). Pojav »tiska za en peni« (*penny press*) leta 1830 je botroval razcvetu časopisne konkurence in množičnemu iskanju lokalnih novic ter ustvaril prvi fenomen, podoben današnjemu idealu objektivnosti, stenografsko pravičnost. To vseeno ni onemogočilo politične pristranskosti, saj so izbirali le informacije stranke, s katero so simpatizirali (prav tam).

Čeprav so si leta 1853 pri časopisu New York Herald kot temeljni princip delovanja zastavili usmeritev, pri kateri bodo dejstva o dogodkih zapisovali brez besedičenja in odtenkov, s komentarji le tam, kjer bodo primerni, pravični in neodvisni (Hudson v Hartsock 2000, 123), objektivnost v tistem obdobju še ni bila splošno sprejeta norma. Časopisi so skozi 19. stoletje pridobili na ekonomski veljavi in do leta 1880 postali izjemno dobičkonosen posel, s kopico zaposlenih in oglaševalskim denarjem, ki je prvič presegel znesek, ki so ga prispevali bralci. Med novinarji so se uveljavile nove prakse, kot je delanje zapiskov (prej so pisali po spominu) in opravljanje intervjujev. Kot zapiše Schudson (2001, 158), je »rastoča korporativna koherenca novinarjev ustvarila potrebo po socialni povezanosti in poklicnem ponosu ter v kombinaciji z notranjo socialno kontrolo rezultirala v etiki objektivnosti«, značilni za 20. leta 19. stoletja.

Do leta 1932 se je objektivno in neosebno novinarstvo trdno usidrilo na položaju prevladujočega ideala na uredništvih ameriških časopisov in bilo sprejeto kot »edino legitimno sredstvo za opisovanje realnosti« (Aucoin 2014, 2). Vzrokov za hitro ponotranjanje norme v praksi je več. Močno je bil prisoten že omenjeni racionalno pozitivistični duh, ki je

zavračal vse izkustveno in cenil merljivost ter preverljivost. Nastopila je profesionalizacija novinarskega poklica in uvedla nove zahteve po kredibilnih novinarskih modelih. Vse glasnejše pritožbe, da mediji ne smejo biti pristranski, so botrovale »k izumu doktrine objektivnosti, ki pomirja javnost, da so novice pravične in utemeljene na dejstvih« (Ward, prav tam). Tuchman izpostavi strateško pomembnost doktrine za novinarje in urednike; prvi so se zavarovali pred tožbami, drugi so lažje nadzorovali vedno večje število piscev, posledico nižanja stroškov tiska in širitve medijskih središč. Vseeno Schudson (2001, 149) pojava norme objektivnosti ne vidi le kot posledico specifičnih tehnoloških in ekonomskih novosti, temveč kot »instanco splošnega socialnega fenomena, razmahom novih kulturnih norm in idealov«. Čeprav je vzrokov za pojav ideala in razmah norme več, je za pričujočo nalogo ključno dejstvo, da se je model objektivnosti novinarskega poročanja skozi čas spreminjal, prav njegova rigidna forma pa je botrovala k pojavu nove novinarske oblike, literarnonovinarskih besedil.

Hartsock (2000, 122) začetek ločitve informativnih modelov novinarstva in novinarskih zgodb postavi v 30. leta 19. stoletja ter ga deloma pripiše znanstvenemu materializmu in pozitivističnemu duhu tistega časa. Objektivno novinarstvo je novo vzdušje hitro sprejelo, medtem ko ga je literarno novinarstvo po začetnem oklevanju zavrnilo, s pojasnilom, »da v časih socialne preobrazbe in krize objektivizirana retorika ni ustrezna. Namesto tega se pokaže večja potreba po retoriki, ki poskuša bralcu pojasniti druge subjektivnosti, posebej subjektivnosti v srčiki preobrazbe in krize: skratka narativno literarno novinarstvo« (prav tam, 167). Enako kot Hartsock tudi Merljak Zdovc (2008b) pojav literarnega novinarstva v ZDA umesti na konec 19. stoletja, ko so novinarji ugotovili, da tradicionalni način poročanja ne odgovarja na »številna vprašanja tistega časa«, kot je bilo na primer množično preseljevanje na kontinent in revščina določenih družbenih skupin. Odgovoru na potrebe bralcev navkljub so bile novinarske zgodbe v prvi polovici 20. stoletja spregledane na večini uredništev, saj naenkrat niso več ustrezale prevladujočim novinarskim normativom (prav tam).

Njihov obstoj je bil potisnjen v ozadje ali, bolje rečeno, na rob novinarskega žanra, do 60. let 20. stoletja in pojava Novega žurnalizma. Literarnonovinarsko gibanje se je razcvetelo v letih razgibanih družbenih dogajanj, zato Hartsock (2000, 192) njegov pojav pripiše družbeni in epistemološki krizi⁵ v ZDA, ki se je kazala v »gibanju za civilne pravice, atentatih, izbruhih v

⁵ Do boljšega razumevanja vzrokov, zakaj so novinarji kljubovali prevladujoči novinarski praksi in sprejeli formo, ne pridemo le s »proučevanjem tistega, za kar verjamemo, da lahko spoznamo o našem fenomenološkem svetu, temveč tudi s preučevanjem, na kakšne načine so bili takšni poskusi spoznanja izzvani z epistemološko

kulturi srednjega razreda, razmahu psihadeličnih drog in dvigu naravovarstvenega zavedanja ter seveda vojni v Vietnamu« (prav tam). Pojem Novi žurnalizem zajema nekonvencionalne stile pisanja novinarskih besedil, značilne za ZDA v 60. in 70. letih 20. stoletja. Tom Wolfe leta 1973 objavi zbirko novinarskih prispevkov z naslovom Novi žurnalizem, kjer prvič uporabi in opredeli izraz. Poleg njegovih so v zbirko uvrščena dela piscev, kot so Truman Capote, Hunter S. Thompson, Norman Mailer ter Joan Didion, Guy Talese in drugi. Besedila so bila predhodno objavljena v tiskanih medijih, v revijah, kot so The New Yorker, Rolling Stone in Harper's. Avtorji so s svežimi pristopi poročali o poznanih temah, a so nanje pogledali z novega, družbenokritičnega vidika. Ravno tematika teh del, vsakdanjost, ki je v tistem času zaradi družbenih sprememb prerasla okvire realnosti ter postala skorajda fikcija, je bila za novožurnaliste zanimiva, saj so s pisateljskimi prijemi, ki so jih obvladali, lahko probleme družbe drugače in bolj približali bralcem (Merljak Zdovc 2008b, 10–11). Merljak Zdovc (prav tam) pravi, da sta se »v njihovih besedilih odražala družbeni nemir in zmeda, v poročanje pa so vpeljali moralno vizijo in osebno zavzetost, ki je bila sicer značilna le za romane«. Temelje za takšno pisanje so na prelomu 20. stoletja postavili že pisatelji nadrealističnih romanov, kjer je prevladovala umetnost absurda. Novožurnalisti so tako le vzeli te abstraktne vzorce pisanja in z njimi opisali okolico, kakršno so v tistem trenutku videli na lastne oči (prav tam).

Tovrstno pisanje se je skozi 20. stoletje razširilo na druge celine, »pojavi se je v Franciji in Veliki Britaniji, na Danskem in v Nemčiji, na Finskem, Švedskem in Poljskem, v minimalni količini pa celo v Sloveniji« (Merljak Zdovc 2008b).

2. 3. 1 Področje Slovenije

Literarni in novinarski tokovi so na slovenskih tleh potekali drugače kot tisti na Zahodu, zaradi česar je na našem območju v primerjavi z državami z daljšo literarno, novinarsko in ne nazadnje tudi demokratično politično ureditvijo prišlo do časovnega zamika določenih pojavov, umanjkanja nekaterih ter poudarek na drugih zvrsteh in žanrih. Pregled virov s področja literarnega novinarstva in njegovega zgodovinskega razvoja razkrije, da večji delež akademikov in analiziranih primerov besedil pripada piscem, ki prihajajo iz ZDA, kar razkriva močan vpliv tradicije Novega žurnalizma. Čeprav je delež teorije mogoče aplicirati na določene slovenske primere besedil, velja poudariti, da obstajajo razlike, ki izvirajo tako iz

krizo. Enkrat, ko identificiramo vprašanje zakaj, lahko določimo tudi vprašanje kaj, in ne sprejmemo posplošujočih zaključkov, da so literarni novinarji in njihovi bralci preprosto opazovali zunanje kulturne artefakte« (Hartsock 2000, 15).

zgodovinskih kot drugih družbenih okoliščin. Ker je tema pričujoče naloge literarno novinarstvo, se bom osredotočila na razvoj oziroma pojav omenjene forme.

Na slovensko novinarstvo je močno vplivala politična ureditev in nesamostojnost države. Jasno je viden avstrijsko-nemški vpliv ter vpliv sovjetskega novinarstva, šele po osamosvojitvi tudi zahodni vpliv, torej francoski, britanski in ameriški (Merljak Zdovc 2008b). Prva prepoznavna oblika besedila, ki vsebuje literarne in novinarske prvine, je feljton. Začetek pojava na slovenskih tleh sega v šestdeseta leta devetnajstega stoletja (v Ljubljani ga leta 1855 uvede nemški tisk), tradicija se je v Slovenijo prenesla iz avstro-ogrskega prostora, natančneje Dunaja (Vreg 2002, 134). Desetletno zamudo pri uporabi Vreg (prav tam) pripiše zakrnelosti slovenskega tiska in Bleiweisovemu konservativnemu pogledu, ki naj bi v formi slutil znanilca novega, svobodomiselnega nazora.

Analiza pojavljanja novinarskih zgodb v slovenskem dnevnem tisku (Milosavljevič 2003, 117 - 124) med letoma 1910 in 1958 razkrije, da so literarnonovinarska besedila izjemno redka. Med letoma 1910 in 1940 se pojavljajo besedila, ki vsebujejo posamezne elemente novinarskih zgodb, a so ti uporabljeni za tvorbo prispevka, ki je na ravni »poročila s posameznimi ocenami, pripombami ali frazami« (prav tam, 121), literarna sredstva pa služijo zgolj opisu in ne igrajo velike vloge pri prenosu pomena ter obenem predstavljajo manjši delež besedila. V 40. letih se pojavnost novinarske zgodbe razširi z bolj dovršenimi in brezčasnimi reportažami in portreti, ki so sicer pogosto v službi političnih ciljev, a ohranjajo svojo umetniško vrednost (prav tam).

V obdobju med 2. svetovno vojno in letom 1991 je novinarstvo živelo predvsem pod nadzorom socialistične ureditve in ideologije, novinarska funkcija je bila izrazito politična, saj so se novinarji morali podrežati »direktivam partije in njeni ideologiji«, v nasprotnem primeru so delovali v nasprotju s tedanjim novinarskim kodeksom in bili izključeni iz stanovskega društva. Časopise in revije so ustanovljale politične zveze, kot sta Zveza komunistov Slovenije (ZKS) in Socialistična zveza delovnega ljudstva (SZDL), ali druge družbeno politične organizacije. V 60. letih 20. stoletja sta nadzor in stroga, ideološka usmeritev postala ohlapnejša, pojavil se je verski tisk in druge, kritiško naravnane publikacije. V različnih medijskih izdajah, poleg v Tovarišu še Mladini in Tedenski tribuni, se je del novinarjev začel izogibati strogi politični opredelitvi, predvsem zaradi »mladosti, boemstva in želje po raziskovanju družbe« (Merljak Zdovc 2008b, 26). Pojavljati so se začele »svobodnejše oblike

novinarskega izražanja«, vzroke pa Merljak Zdovc (prav tam) vidi v prepletu estetskih funkcij in možnosti za kritiko oblasti.

Značilnost prvega obdobja, torej nadzor socialističnih političnih sil nad novinarsko produkcijo in cenzura vsega, kar nasprotuje vladajoči ideologiji, je botrovala k pojavu specifičnega novinarskega pisanja, ki se v svojih značilnostih približa literarnonovinarskim besedilom. Pisci ilustrirane družinske revije *Tovariš*⁶ so nezmožnost odkrite kritike in nestrinjanja z oblastjo preobrazili v prispevke, za katere je značilna uporaba »pripovednih tehnik, značilnih za socialni realizem dvajsetega stoletja« (prav tam), in tematike osebnih zgodb. »Teme reportaž v *Tovarišu* so tako izražale tradicijo slovenskega socialnega realizma, oblika pa je – čeprav šele pozneje zavestno – poskušala iti v korak z modernimi smernicami v svetovnem novinarstvu, predvsem novim žurnalizmom oziroma literarnim novinarstvom: *Tovariš* ni poročal, ampak je pripovedoval [...] v njihovih besedilih sta bili navzoči moralna vizija in osebna zavzetost [...] začeli so uvajati svoj edinstveni novinarski glas« (prav tam, 30). Po opravljeni analizi se je izkazalo, da je bil *Tovariš* revija, kjer je bilo takšnih zgodb največ, predvsem »domačih in socialnih reportaž, v posamezni številki so jih v povprečju objavili od štiri do sedem« (prav tam). Sprva so bile te reportaže »površinske, brez posebnega pomena⁷«, šele kasneje so v njih »začeli uporabljati zahtevnejše literarne elemente [...] literarne junake, opise prizorišč, dramsko strukturo zapleta in razpleta, ritem pripovedi, metafore, aluzije, aliteracije, dialoge in podrobnosti, ki niso zgolj približale dogajanja bralcu, ampak so imele vsaj še en dodaten pomen [...] novinar je z njimi določil ton reportaže« (prav tam, 32).

Čeprav časi izhajanja revije sovpadajo s časom pojava Novega žurnalizma in razmahom dokumentarnega romana v ZDA, Flis (2010, 163–6) ugotavlja, da ni prav »nobenega vidnega vpliva dveh imanentnih figur (Trumana Capoteja in Normana Mailerja) na pisanje slovenskih avtorjev«. Čeprav je bila Capotejeva knjiga *Hladnokrvno* (*In cold blood*) v krogih literarnih revij označena za revolucionarno mojstrovino, ni služila kot model za novo obliko romana. Po drugi strani je Mailer do leta 1988 ostal celo prezrt. Vzroke za pojav žanra (čeprav v manjšem obsegu) je torej treba iskati drugje, ne v preprostem prenosu tujega modela v domači prostor in trenutnega duha časa. Najbolj izrazita podobnost med pojavom tovrstnih besedil v

⁶ Zlati časi revije *Tovariš* segajo v obdobje 1966–1973, ko so revijo urejali Milan Šega, Sergej Epih in Miro Poč (Merljak Zdovc 2008a, 26).

⁷ Flis (2010, 165) jih označi kot neustrezne za doseganje prave estetske dimenzije literarnega novinarstva, obenem naj bi zavzeli preveč moralistično držo in bili pretirano didaktični ali celo senzacionalistični.

ameriškem in slovenskem prostoru je specifična družbena klima, značilna za obdobje, v katerem se žanr razvija.

Čeprav so po letu 1960 opazni premiki v smer kritičnih in neodvisnih novinarskih prispevkov, je oblast v letih, ki so sledila do osamosvojitve, uporabljala druge, subtilnejše, a vendarle formalne načine za nadzor nad novinarskimi objavami. Državni umik z medijskega trga je opaznejši proti koncu 80. let, ko so bile odpravljene subvencije za ohranjanje posameznih medijskih hiš (Hrvat in Milosavljevič v Merljak Zdovc 2008a, 35). Osamosvojitve države leta 1991 je ključni dogodek v premiku novinarske paradigme in profesionalizacije stroke, saj je šele takrat nastopil čas, ko je politika (vsaj navidezno) stopila iz polja novinarskega sporočanja. Politična osamosvojitve Slovenije in obdobje tranzicije je lastništvo medijev razdrobilo in poglajalo v roke različnih paradržavnih in zasebnih podjetij ter jih s tem podvrglo zakonitostim tržnega gospodarstva, kar se vsekakor odraža tudi na komercializaciji medijskih vsebin (prav tam, 26).

Tako tudi sama vloga novinarske zgodbe postane tržna, saj so tovrstne zgodbe »pomemben dejavnik privlačnosti časopisa pri privabljanju širšega občinstva« (Milosavljevič 2003, 125). A visoki tržni vrednosti navkljub zgodbe v veliki meri ostajajo na ravni izbora tematike človeških, *human interest* zgodb, ne približajo se večpomenskosti in kompleksnosti literarnonovinarskih besedil. Vseeno je, pretežno v tedenskih prilogah, mogoče najti nekaj avtorjev, ki jim je to, oziroma jim še danes, uspevalo bolje kot drugim: Mitja Meršol, Jurij Gustinčič in Ervin Hladnik – Milharčič; v drugi generaciji Tone Hočevan, Boris Čibej, Mojca Drčar – Murko, Peter Potočnik, Božo Mašanovič in Peter Žerjavič. Kot izpostavi Milosavljevič (prav tam, 127), je za omenjene novinarje značilno, da zasedajo (oziroma so zasedali) mesto dopisnikov in imajo (so imeli) veliko stikov s tujimi mediji.

Literarno-novinarski prispevki se danes v slovenskem tisku pojavljajo le redko, Flis za »edina resnično opazna novinarja, ki namerno gojita narativno literarno novinarstvo« (2010, 166), označi Željka Kozinca in Ervina Hladnika Milharčiča in zaključa, da je Slovenija še vedno v začetni fazi, kar zadeva razvoj in rabo žanra. Od mlajše generacije izstopajo Uroš Škerl in Boštjan Videmšek, a tudi onadva zgodbo prepletata s komentarjem ali kolumno, ter z nekaj prispevki Sonja Merljak Zdovc.

Kot skušam utemeljiti v nalogi, je med avtorji, ki gojijo narativno literarno novinarstvo, tudi Nataša Kramberger.

3 Literarno novinarstvo pri Nataši Kramberger

V tem poglavju, ki zožuje polje raziskovanja, bom, po začetni argumentaciji družbene relevance literarnonovinarskih besedil, podrobneje predstavila značilnosti žanra, ki izvirajo iz dveh že teoretsko utemeljenih struj družbene komunikacije, medijske in literarne. Med značilnostmi, utemeljenimi na večji ali manjši povezavi z eno ali drugo strujo, jasno izstopa subjektivni pristop pisca. Tovrstni pristop je neločljivo povezan z uporabo narativa v literarnonovinarskih besedilih, pravzaprav je njegov predpogoj. In obratno, prav narativ, kot bo obrazloženo v nadaljevanju, na svoj način omogoča vpetost pisca v besedilo.

Zakaj je važno, da se literarnonovinarska besedila pojavljajo v medijih? Zakaj je pomembno, da se o njih razmišlja tudi v akademskih krogih in javni debati? Literarna in umetniška dela postanejo kulturni dosežek šele takrat, ko so umeščena v širši družbeni kontekst in tako relevantna za živeče ljudi in prihodnje rodove. S tem učvrstijo simbolno vrednost, ki jo nosijo v svojem sporočilu.

Enako velja za kakovostna literarnonovinarska besedila, njihova moč preseže čas, v katerem so napisana (in objavljena), kar je za novinarska besedila zaradi hitre produkcije redkost. Kot zapiše Hartsock (2000, 22), so »besedila, ki se berejo kot roman ali kratka zgodba, več kot vsota retoričnih tehnik, značilnih za tovrstne žanre. Končni izid je tako pogosto socialna in kulturna alegorija, s pomeni, ki segajo onkraj dobesednega pomena v najširšem smislu alegorije. V veliki meri, čeprav ne čisto, je bistvo alegorije v sprejemanju razumevanja socialnega ali kulturnega Drugega« (prav tam). Prav ta kulturni Drugi je z objektivnim novinarskim poročanjem še bolj oddaljen in tuj, zato so smiselne predpostavke avtorjev iz prvega poglavja, Hartsocka (2000), Flis (2010) in Merljak Zdovc (2008b), da je pojav novinarskih besedil z literarnimi značilnostmi v različnih družbenih sistemih odgovor na nekakšno krizo. Estetska funkcija besedila se tako pomakne v ozadje (čeprav je na prvi pogled bolj opazna) in prepusti prednost osnovni človeški potrebi po razumevanju sveta. Milosavljevič (2003, 13) za osrednjo funkcijo novinarskih zgodb postavi »predstavitev določene problematike čim večjemu številu ljudi« ter »vzpostavljanje in ohranjanje funkcije medijev kot prostora javnega razpravljanja, razmišljanja in predstavljanja pomembnih tem in problemov«. V tej opredelitvi se zelo približa klasičnim definicijam novinarske dejavnosti, ki prav tako poudarjajo osveščanje javnosti in odpiranje tematskih javnih razprav. Tudi Lounsberry (v Hartsock 2000, 244) v literarnem novinarstvu vidi pravzaprav bistvo

novinarskega dela, saj »s svojo prakso opravičuje novinarsko delo, vključuje namreč prepričljiv pregled vprašanj – med drugim filozofskih, estetskih in socialnih –, ki so ključna tako za družbo kot za posameznika«.

Pomen literarnonovinarskih besedil je torej večplasten, ključna lastnost vseh je zbiranje in podajanje informacij o ljudeh ljudem; tema, struktura in forma besedila služijo enemu namenu: »doseganju boljšega razumevanja subjekta ali za obče dobro« (Wahl-Jorgensen 2013, 308). V ospredju ni avtor, ideologija ali ideja. V osredju je človek, zato Steffens (v Hartsock 2000, 37) brez skromnosti zapiše, da gre za »resnični znanstveni in ustvarjalni ideal, za umetnika in časopis: ujeti novico v celoti in o njej poročati tako človeško, da bo bralec na mestu drugega videl samega sebe«.

3. 1 Značilnosti žanra

Kot je bilo že večkrat omenjeno v nalogi, sta v strokovni literaturi največkrat omenjeni dve zakonitosti literarno-novinarskega žanra: vključena vsebina temelji na resničnih dogodkih, za upovedovanje katerih so uporabljena različna literarna sredstva. Vseeno je kar nekaj avtorjev natančneje opredelilo več značilnosti žanra, ki jih je mogoče aplicirati na velik delež besedil, niso pa normativna in obvezujoča.

Sims (1984, 2), Root in Steinberg (2002, xxvi) ter Merljak Zdovc (2008a, 43) za temeljno zakonitost označijo pisanje o resničnih dogodkih oziroma vsebinsko točnost besedila. Dejstvo, da so dogodki resnični, povzdigne razumevanje bralca na novo raven, šele to zavedanje omogoči prepoznavo simbolnih reprezentacij, ki so vpete v strukturo besedila. Merljak Zdovc (prav tam, 44) tej ključni lastnosti doda subjektivno zaznavanje realnosti, iz katerega izvirata poljubna uporaba literarnih sredstev in jasna pozicija nekoga, ki se zaveda, da je kot pogleda, ki ga zavzema, njemu lasten. Ta edinstvena perspektiva je v funkciji prizadevanja za razumevanje drugega in vzbujanju pristnega človeškega odziva. Vpetost avtorja v besedilo je odvisna od vsebine in strukture zgodbe in variira od nevidnega pripovedovalca do vključenega v samo dogajanje. Vse to botruje nezamenljivemu glasu avtorja (Sims 1984, 17), ki specifične prispevke stilsko loči od drugih ter »bralca popelje na popotovanje skozi um in osebnost pisca« (Root in Steinberg 2002, xxvi).

A distinktivni osebni glas ni dovolj, kakovosten literarno–novinarski prispevek zahteva tematsko poglobitev, temeljito raziskovanje in obširno zaledje informacij (Sims 1984, 7). Le tako lahko iz nabranih informacij ustvari strukturo, ki, »kot kip v kosu granita« (prav tam, 12) čaka na avtorja, ki jo bo ubesedil in razkril. Ta struktura je redko kronološka (Wolfe 1996, 45; Sims 1984, 12), temveč mora ustrezati sporočilu, linearno kronološko poročilo o dogodkih navadno ni dovolj. Merljak Zdovc (2008a, 45) v premišljeni strukturi vidi sredstvo za doseganje ravnovesja in enotnosti ter ji doda še en element, dramski lok. Root in Steinberg (2002, xxvi) izpostavita fleksibilnost nefikcijske literarne forme, znotraj katere pisци pogosto eksperimentirajo s samo strukturo in žanre priženejo do samih meja, če ne čez.

Pojem, ki se pogosto omenja v povezavi z literarnim novinarstvom, je simbolizem, za Simsa (1984, 2) literarna vrednost tovrstnih besedil izvira ravno iz sovpadanja svetov, konfrontacije simbolov z resnično kulturo. Literarni novinar, podobno kot antropolog in sociolog, kulturno razumevanje dojema kot končni cilj pisanja in ne kot uporabno sredstvo (prav tam, 4). Simbolne realnosti vsebujejo dvojnost, notranji pomen, ki ga ima pisanje za pisca, ter globoke strukture, ki ležijo za besedilom (prav tam, 24). Pogosta pot, ki avtorja pripelje do ustvarjanja simbolnih pomenov v besedilu, je samoodkritje in samoraziskovanje. Proces lastnega odkrivanja mu omogoča, da pisanje odpre za bolj široko raziskovanje družbenih silnic, hkrati pa preseže izključno osebno izkušnjo (Root in Steinberg 2002, xxv).

Wolfe (1996, 45–7) poleg že omenjene premišljene strukture besedila opredeli še tri glavna orodja za pisanje prispevkov novega žurnalizma: dialog med junaki, stališče tretjeosebnega pripovedovalca in natančno dokumentiranje simbolov, ki določajo človekov status. Dialog kot literarno sredstvo razgiba besedilo, hkrati pa omogoči, da bralec prisostvuje dogodkom brez posrednikov, vidi jih tako, kot so se zgodili, in stopi v čevlje tistega, ki jih je doživel. Na enakih temeljih stoji druga zapoved, pripoved s perspektive lika. Vpetost avtorja je minimalna, cilj je besedilo, ki se bere, kot bi ga napisal tisti, ki je dogodek doživel. Zadnje orodje si Wolfe sposodi v realizmu in njegovem gostem opisovanju statusnih simbolov: »Dokumentiranje vsakdanjih gest, navad, manir, običajev, stilov pohištva, oblačil, dekoriranja, načinov potovanja, hranjenja, gospodinjenja, odnosa do otrok, služabnikov, nadrejenih, podrejenih, vrstnikov, z dodatkom različnih pogledov, strmenj, poz, načinov hoje in drugih simbolnih podrobnosti, ki lahko obstajajo znotraj scene« (prav tam, 47). Prav na pretanjenih in filigranskih opisih sloni velik del moči tovrstnih besedil, saj iz običajnih,

nepomembnih podrobnosti stkejo življenje živega človeka z vsemi banalnostmi vred in tako presežejo klišeje ter senzacionalizem.

Občutljive tematike in razkrivanje osebnih zgodb mora, če želi utemeljiti svojo kredibilnost, spremljati odgovornost avtorja, ki pisca kot nosilca dokumentiranja resničnosti zavezuje do pazljivega in poštenega ravnanja s svojimi viri (Sims 1984, 19). Drug vidik odgovornosti se navezuje na odgovornost do bralca, za kar je prvi pogoj na začetku omenjena zaveza k resničnosti. Kot ugotavlja Aucoin (2001, 12) na primeru poljskega novinarja Ryszarda Kapuscinskega, je včasih avtorjeva prisotnost v besedilu integralni del vzpostavljanja njegove kredibilnosti. Prav kredibilnost je tista, ki pri besedilih, ki odstopajo od klasičnih objektivnih novinarskih standardov, večkrat odloča o tem, ali bralec na koncu zgodbi verjame ali ne.

Pregled značilnosti žanra razkriva različne elemente s koreninami v literarnem in novinarskem žanru. Velik delež elementov družijo pojem subjektivnosti, ta se v literarno novinarskem diskurzu razkriva skozi različne vsebinske, stilske in oblikovne odločitve avtorja, ki so predstavljene v nadaljevanju.

3. 1. 1 Subjektivnost v besedilih

*»Če ne poveš resnice o sebi, je ne moreš povedati o drugih ljudeh.«
(Virginia Woolf 2011,43)*

Če ima ideal objektivnosti natančno uokvirjene epistemološke temelje in torej vemo, da so njegove korenine v pozitivizmu, pojem subjektivnosti izvira iz filozofske doktrine subjektivizma, ki temelji na predpostavki, da univerzalna resnica ne obstaja, temveč temelji na notranjih, subjektivnih zaznavah posameznika. Model spoznavanja, imenovan radikalni konstruktivizem, je utemeljil Ernst von Glasersfeld in sloni na ideji, da »spoznavajoči organizem sam oblikuje izkustvo v strukturiran svet, »realnost« ni gotova, temveč se ves čas konstruira« (Dović 2004, 30). Objektivnost s tem postane nesmiselna ideja, najzanesljivejša raven izkustvene realnosti pa interakcija z drugimi. Orodje za to interakcijo je jezik, ki s simbolno in kazalno funkcijo omogoča predstave o nedoživetem ter refleksivno abstrakcijo (prav tam, 31).

Ravno zaradi skrite narave notranjih zaznav je te nemogoče izmeriti, opredeliti ali točno klasificirati, predvsem pa primerjati. Vsak posameznik je skupek unikatnih predispozicij in izkušenj, zato je njegova fenomenologija edinstvena in neprimerljiva. Preteklost spoznavamo

le skozi tekstualizirane ostanke, ki so v osnovi nepopolni in pogosto subjektivni. Pisanje o določeni temi, naj bo resnična ali domišljajska, vključuje piščevo interpretacijo, na katero vplivajo zanimanja, predpostavke in sodbe (Flis 2010, 82). Po mnenju nekaterih piscev, kot je James Agee (v Aucoin 2014, 8), in kasnejših novih žurnalistov, je subjektivnost neizogibna, tudi v primeru, če posameznik opravlja novinarsko delo, zato je subjektivnost bolj pošteno jasno razkriti in jo tudi reflektirati, da si bralec mnenje o zgodbi ustvari sam: »Na ta način razkriješ svojo pristranskost. Pred bralcem ne skrivaš resnice. Razglasiš, da je to, kar pišeš, tvoja subjektivna verzija realnosti« (Kidder 2002, 281).

Namreč, edina resnica, ki jo lahko novinar portretira, je tista o njegovih občutkih in opažanjih, njegovo edino orodje pa je lastna prosojna zavest (Aucoin 2014, 11). Konkretna dejstva so lahko razumljena šele »skozi reflektivno razumevanje občutkov oziroma subjektivnosti, ki določa, katera so in bodo ovrednotena« (Hartsock 2000, 180). Subjektivnost naj bi sestavljala prav prepoznavo celotne unikatnosti osebe in epistemološka centralnost subjektov, ki vedo (Code v Morton 2014, 10).

Kot je bilo omenjeno v začetku poglavja, je prostor za razvoj literarnonovinarske forme močno povezan z retoriko sodobnih novinarskih stilov, v kateri je subjektivizacija načrtno izvzeta, tako novinarjeva, bralčeva kot tista, ki se dotika predmeta poročanja. Literarno novinarstvo zmanjšuje to razdaljo odtujenosti in se postavlja na nasprotni pol objektiviziranim novinarskim strujam z ambicijo vključevanja prej objektiviziranega Drugega (Hartsock 2000, 42).

Nasprotniki vključevanja osebnih zgodb v novinarske prispevke literarnonovinarski žanr primerjajo s tabloidnim novinarstvom in mu očitajo senzacionalizem. Milosavljevič (2003, 13) pojav naracijskega diskurza v novinarski stroki povezuje s »splošno popularizacijo novinarskega diskurza«, ravno narativni elementi naj bi bili ključni za večji odziv javnosti in višje naklade. V času, ko je pomen medijskih hiš zreduciran na raven podjetniškega kovanja dobička, narativ postaja pomemben element uredniške politike in sredstvo za večanje dobička ter se s tem sprehaja po robu (oziroma ga pogosto odnese čezenj) uveljavljenega ideala objektivnosti ali celo vstopa v prostor senzacionalizma. Hartsock (2000, 100) kot skupno točko, ki jo imata literarno in tabloidno novinarstvo, izpostavi njuno trezno naslavljanje človeškega zdravega razuma, v lingvističnih poskusih odražanja fenomenološkega sveta. Drži, da tabloidne izdaje časopisov in revij buhtijo od človeških zgodb ter podobno kot v literarnem novinarstvu uporabljajo narativ, a se od literarnonovinarskih zgodb razlikujejo že v

epistemoloških temeljih. Prve vrzel med »subjektivnostjo novinarja in bralca ter objektiviziranim svetom« (prav tam, 141) oziroma med »sebstvom in Drugim« (prav tam, 151) s pretirano dramatičnim pristopom povečujejo, medtem ko jo namen slednjih njena zožitev. Literarno novinarstvo bralcu približa vpogled v drugo subjektivnost, medtem ko jo senzacionalizem v želji po vzbujanju groze in terorja odriva in marginalizira (prav tam, 100). Slednji s tem objektivizira izkušnjo sveta in se tako približa objektivni novinarski struji. Druga razlika je v odnosu avtorja do predmeta pisanja, torej opisujočih oseb, pri prvi gre pogosto za popolno odsotnost etične odgovornosti do opisanega subjekta, v drugem primeru se avtor teže odgovornosti svoje vloge popolnoma zaveda. Tretja razlika je v predmetu pisanja, osrednje mesto pri tabloidnih besedilih zasedajo »posamezniki ali skupine, ne problematike ali sile« (Milosavljevič 2003, 15), medtem drugi primer sicer osvetljuje življenja posameznikov, a z umestitvijo v širši kulturni kontekst poskrbi za osvetlitev situacij in težav, ki presegajo posameznika (Hartsock 2000, 32).

Iz razlik, ki razločujejo tabloidni in literarnonovinarski žanr, je razvidno, da je pri slednjem pomemben odnos avtorja do ljudi, ki jih vključuje v svoje zgodbe. Odnos je spoštljiv, odgovoren in obenem upošteva etična načela. Walker Evans, ameriški fotoreporter, znan po serijah fotografij, ki prikazujejo posledice gospodarske krize, je sodeloval tudi z Jamesom Aeegejem. S svojim delom je želel doseči, da bi gledalci sprejeli fotografirane družine kot soljudi, ki so prav takšni kot oni, le znašli so se v težki situaciji (Aucoin 2014, 3). Enak cilj imajo pisci literarnonovinarskih besedil, ki lahko skozi premišljeno osredotočanje na bistvo izkušnje in ne na samo pojavnost posameznikov dosežejo večje razumevanje, ki vodi bližje k resnici. Osebni pristop novinarju omogoča prostor za empatijo in večanje stopnje razumevanja problema ali pojava (prav tam, 11). Čeprav se avtor od subjekta razlikuje v vrsti družbenih in socialnih lastnosti, se lahko izogne dvomu bralca o iskrenosti namenov s pojasnjevanjem procesa nastajanja dela in jasnim definiranjem meja (Morton 2014, 2).

Subjektivna je tudi sama izbira teme, ki se pogosto dotika marginalnih skupin (Hartsock 2000, 32). Novinar se lahko skozi reflektiranje neenakih družbenih silnic zave neizmerne moči, ki jo poseduje v odnosu do svojih subjektov in njihovih reprezentacij. Z upoštevanjem tega zavedanja pri strukturiranju zgodbe lahko subjekte zavaruje in opolnomoči ter jim povrne nadzor nad njihovim lastnim prikazom (Aucoin 2014, 8). Svet, ki ga opisuje, je sicer resničen, vendar je njegova narava večpomenska in umetno ustvarjena. Vseeno človeški odtis, ki skali popolno resnico, ni ideološki ali orodje v rokah zatiralcev (Flis 2010, 68). Posledica je

produktivni dialog z javnostjo, kot nasprotje neosebne glasu vsevednega opazovalca, ki svoje vire vidi kot objekte, ki jih je treba opazovati, očrtati in kategorizirati (Aucoin 2014, 2).

Novinarjev osebni pristop, ki povzroči, da se novinar popolnoma potopi v zgodbo, ki jo pripoveduje, pogosto vodi v situacijo, v kateri avtor sam postane lik v tej zgodbi. Aucoin (2014) v svoji analizi besedila Jamesa Ageea, *Let us now praise famous men*, zagovarja trditev, da je določena mera refleksivnosti nujen pogoj za etično novinarsko poročanje, posebej v primeru besedil, ki izstopajo s subjektivnim odnosom avtorja do vključenih oseb: »Če novinar ne pozna samega sebe, kako lahko upove resnico?« (prav tam, 14). S trditvijo se strinja tudi Merljak Zdovc (2008c): »Subjektivno novinarstvo je tako s priznavanjem novinarja kot subjekta, ki je s svojo osebnostjo in vedenjem omejen pri predstavljanju dogodka, v nekem smislu celo bolj pošteno do bralca, kot je korporativna fikcija, ki jo proizvaja konvencionalno novinarstvo. Odkrito priznava, da mu ne poskuša objektivno predstaviti resnice, ampak zgolj dogodek, kot ga je novinar videl, doživel, preiskal«. Tudi Adorno (v Lopate 2002, 307) za eno glavnih značilnosti eseja, ki se literarnemu novinarstvu približa v namenu razkrivanja določenega dela mišljenja in osebnosti, opredeli spremljajočo refleksivnost, ki od avtorja zahteva, da preseže pravovernost misli in tako razkrije tisti del, ki drugače ostane skrit. Kreativna nefikcija ni le ubeseditev stvari, ki so se nekomu zgodile, temveč je opisovanje predmeta pisanja v odnosu do sebe. Prav sebstvo naj bi bil ustvarjalni element kreativne nefikcije, brez vpletanja avtorja besedilo ostane na ravni golega poročila (Lott 2002, 311). Pomemben element kreativne nefikcije je krožna zasnova forme, ki sebe pogleda iz novih in novih kotov, z namenom bolj celostnega vpogleda. Rezultat je literarna triangulacija, ki subjekt razkrije na vse načine, ki so mogoči (prav tam, 313).

Podstavka dokumentarnih besedil, kamor se uvrščajo tudi literarnonovinarska, je zaveza resnici, ki pa je zmeraj prepletena z interpretativnimi in retoričnimi pomeni. Bralec vedenje o prepletu pomenov, ki jih ne tvorijo le gola dejstva, izlušči iz piščevega namena za zgodbo in upošteva med branjem, če ti niso pojasnjeni eksplicitno (Flis 2010, 78).

Prav odnos med bralcem in avtorjem je tisti, ki naj bi prvega z željo po vključevanju v pogovor gnal v branje kreativnih nefikcijskih besedil. Bralec namreč išče kraj, kjer se lahko osebno poveže z avtorjem, ne le z umetnostjo ali vedenjem samim po sebi, temveč z drugim umom (Root in Steinberg 2002, xxx). Ameriška pisateljica Jane Tompkins (2002, 351) razloži, zakaj: »Obožujem pisatelje, ki pišejo o svojih lastnih izkušnjah. Počutim se, kot bi me hranili, mi dovolili vstop v osebno razmerje z njimi. Svoje izkušnje lahko primerjam z

njihovimi in rečem 'da, točno tako je'«. Aucoin (2014, 3) Buberjevo eksistencialistično teorijo razmerja med soljudmi, v kateri obstajata dve drži napram drugemu: Jaz in Ono ter Jaz in Ti (med katerima je druga bolj etična, saj prva v duhu neosebne opazovalca drugega kategorizira, opazuje in ocenjuje), poveže s tem razmerjem med avtorjem in bralcem. Odnos, ki prepozna človeško vpletenost in je ne skriva za različnimi orodji ni le bolj iskren, temveč tudi bolj etičen (prav tam). Srečanje, pa čeprav navidezno in skrito v ozadje besedila, ohrani bistvo avtentične izkušnje, ki povezuje: »Pisanja o lastnih izkušnjah ne izbiram zato, ker so izkušnje moje, temveč zato, ker v njih vidim vrata, skozi katera bodo morda vstopili tudi drugi« (Sanders 2002, 334).

Wahl-Jorgensen (2013) je izvedla zanimivo raziskavo, v kateri ugotavlja vlogo subjektivnosti v jeziku pri besedilih, ki se »odmikajo od konvencij izogibanja eksplicitnih sodb«. Analizira vrsto besedil, ki so med letoma 1995 in 2011 prejela nagrado za novinarsko delo Pulitzer, ter podrobneje išče lingvistična sredstva in narativne konstrukcije čustvenih pozivov, ki izkazujejo omenjeno subjektivnost. V teoretskih nastavkih ne skuša utrditi prevladujoče ideje, da subjektivnost in objektivnost zavzemata nasprotna pola binarnih opozicij, temveč zagovarja tezo, da delujeta kot »komplementarni in tesno povezan diskurzivni vir« (prav tam, 307). Skozi raziskavo uspe dokazati, da so nagrajeni novinarski prispevki pogosto »utemeljeni na rabi subjektivnega pripovedovanja zgodb, natančneje novinarskega opazovanja z udeležbo, kar ustvarja ustrezni čustveni odziv pri občinstvu« (prav tam, 309). Na podlagi teorije cenitve in »del različnih avtorjev, kot so Martin in Rose (2003), Halliday (1994) ter Martin in White (2005)«, uvede tri elemente, skozi katere se v besedilih kaže subjektivnost: afekt, sodbe o posameznikih in skupinah ter odobravanje oziroma vrednotenje objektov (prav tam, 311). Hkrati tudi potrdi tezo, da novinarji z uporabo besedilne strukture, ki presega obliko obrnjene piramide in vsebuje množico subjektivnih elementov, pridobivajo kulturni kapital. Vseeno je tudi ta novinarski stil institucionaliziran in nadzorovan (prav tam, 317).

Velika mera subjektivizacije je prisotna tudi v procesu ustvarjanja strukture, na kateri temelji literarno novinarsko besedilo. Iz kopice zbranih informacij lahko novinar v besedilo umesti le manjši del, ker žanr ne zahteva prilagajanja točno določeni formi, je izbira katerega, prepuščena piscu. Struktura, značilna za literarni in literarno novinarski žanr, se imenuje narativ.

3. 1. 2 Narativ

Narativ predstavlja zmuzljiv pojem, saj se uteleša v nepregledni množici izrazov, tako literarnih kot neliterarnih. Zahteva določen način mišljenja, bolj kot stroge definicije pa ga opredelijo značilnosti, ki jih vsebuje. Čeprav se pojavlja v različnih vrstah besedil, je njegova vloga pogosto povezana z umišljeno vsebino in področjem literarne fikcije, pomemben pomen pa ima tudi za literarno novinarski žanr.

Različni avtorji (Wolfe 1996; Sims 1984; Merljak Zdovc 2008a) specifično strukturo besedila navajajo kot eno od opredelitelvenih značilnosti literarnonovinarskih besedil. Četudi je struktura kronološka, kronološko zaporedje ne more opisati vsega, kar se je v resničnosti zgodilo. Kot zapiše Milosavljevič (2003, 22), je novinarska naracija diskurzivna oziroma zavzema obliko sižerja. Čeprav avtor zvesto sledi kronološkemu zaporedju dogodkov, je že sam izbor dogodkov podvržen urejanju in izbiri avtorjeve presoje, v »skladu z določenim sporočevalsko-prepričevalnim načrtom ali namenom«. Potrebna je določena mera selekcije, kateri dogodki so dovolj pomembni, da se jih v besedilu omeni, in kateri te vrednosti nimajo. Ta selekcija, ki jo opravi avtor, svoje »materialno« utelešenje najde v narativu.

Narativ zavzema obliko strukture, ki jo je mogoče najti v nepreglednem številu človeških izrazov (Rudrum 2006, 201), zato je tudi njegova opredelitev večkrat kot z definicijo povezana z značilnostmi, ki jih poseduje. Polkinghorne (v Bamberg 2010, 93) ga označi za »primarno formo, skozi katero človeška izkušnja dobi smisel,« medtem ko definicija Smitha (v Hyvärinen 2007, 448) sledi teorijam komunikacije in ga označi kot tisto nekaj, kar se zgodi, ko »nekdo komu govori, da se je nekaj zgodilo«. Rudrum (2006, 201) postavi kontroverzno trditev, da so si narativi med seboj enostavno preveč različni, mi pa imamo premalo izrazov, da bi bila jasna definicija sploh mogoča: »Ko skušamo opredeliti, kaj narativ je, za vsako generalizacijo in taksonomijo obstaja izjema, vsaka definicija naredi prostor za novo definicijo, ko se v klasifikacijo prikradejo novi, na prvi pogled nepomembni elementi« (prav tam, 197). Definicija obenem zastre pogled na predmet obravnave, za učinkovito študijo narativa pa naj ne bi bila potrebna (prav tam, 203). Namesto definicije predlaga ključno lastnost, »zapleteno mrežo podobnosti, ki se hkrati prekrivajo in sekajo« (prav tam).

Prav ta vseobsegajoča pojavnost iz narativa dela univerzalijo, kot zapiše Barthes (1975, 237):

Na svetu obstaja neskončno oblik narativa. Začenši z žanri, ki se raztezajo skozi ogromno variacij, vsak sega v različne medije, kot bi se vsa orodja usmerila v to, da

ugodijo človeškim zgodbam. Med orodja narativa sodijo artikuliran jezik, naj bo pisan ali govorjen, podobe, statične ali gibljive, geste, in urejena kombinacija vseh teh; narativ je prisoten v mitu, legendi, basni, pripovedi, kratki zgodbi, epu, zgodovini, tragediji, drami, komediji, pantomimi, sliki, vitražu, filmu, lokalnih novicah, pogovoru. V teh neskončnih oblikah je prisoten ob vsakem času, na vsakem kraju, v vseh družbah; pravzaprav se narativ začne s človeško zgodovino; ni in nikoli ni bilo ljudi brez narativa; vsi razredi, vse skupine imajo svoje zgodbe in pogosto v teh zgodbah uživajo ljudje iz različnih ali celo nasprotnih kulturnih ozadij: narativa se ne tiče dobra ali slaba literatura. Kot življenje samo, je prisoten, mednaroden, transhistoričen in transkulturn.

Zgodovina pripovedništva in zgodb je tesno povezana s »filogenezo jezika, človeškimi socialnimi formacijami in historično vizijo individualnosti ter sodobnega človeka« (Bamberg 2010, 92). Nastanek zaenkrat odkritih zgodnjih narativnih oblik sega celo v leto 1500 pr. n. št. in razkriva različne oblike dokumentiranih zgodovinskih izkušenj, ki naj bi pripomogle k nastanku skupnostne plemenske izobrazbe. Tem dokumentiranim epskim oblikam so se kasneje pridružile oziroma so jih nadomestile druge forme, kot so ljudske pripovedke, pravljice in popotniški dnevniki, ki so že napovedovale vzpon romantične fikcije in romana, katerih začetek v evropskem prostoru sega v obdobje okoli leta 1200 in doseže vrhunec med letoma 1600 in 1750 (prav tam).

Narativi razkrivajo bogato, podrobno in pogosto osebno perspektivo, hkrati pa so del konstitucije socialnega, kulturnega in političnega sveta (Hyvärinen 2007, 447). Prenašajo se skozi kulturo, omejujeta ga ravno posameznikova sposobnost obvladovanja forme in okolje, v katerem biva (Brumer 1991, 4). Konstruktivistični pogled na preteklost pojem dojema kot mentalno konstrukcijo, s katero organiziramo zaznave v smiselno celoto: »To počnemo tako, da tvorimo zgodbe, povezujemo drobce s pomočjo akcijskih shem – vzročnosti, namernosti, pogojnosti – in jih umeščamo v časovno shemo« (Dović 2004, 63). Zgodbe so lahko sicer notranje koherentne, a vedno tudi konstruirane (prav tam).

Močna povezanost z razvojem jezika in socialnih odnosov kaže, da je narativ pomembno orodje za osmišljanje sebe in drugega, tako lastnih kot drugih izkušenj. Bamberg (2010, 92) ključne zasluge za potrjevanje korelacije med identiteto in narativom pripiše Brunerju in Lyotardu (prav tam), saj zagovarjata teorijo, da obstajata dva modela osmišljanja, ki drug z drugim tvorita opozicijo. Prvi je logično-znanstveni model, na merilih katerega je utemeljen

novinarski ideal objektivnosti. Drugi, narativni model je pogosto »podcenjevan in zanemarjen« (prav tam). Slednji v veliki meri ustreza literarnonovinarskemu žanru. Obe metodi se opirata na različne postopke verifikacije, pri narativni metodi sta ključni partikularnost in specifičnost dogodka ter vpletenost oziroma odgovornost ljudi pri posameznem dogodku: »Za razliko od logičnih in znanstvenih konstruktov, ki jih je mogoče podvreči falsifikaciji, lahko narativne konstrukcije dosežejo le versimilitudo oziroma navidezno resničnost. Narativi so verzije resničnosti, katerih sprejetje urejata konvencija in 'narativna potreba', ne pa empirična verifikacija in logika« (Brumer 1991, 4).

Ta nepreverljiva dejstvenost botruje skepticizmu, ki zagovarja, da zgodba ne more biti nikoli resnična, saj sama prisotnost narativa dokazuje izmišljenost. Zagovorniki pozitivističnih idej vseeno pogosto pozabljajo, kot je bilo že omenjeno, da tudi golo dokumentiranje dogodkov vključuje določeno mero osebne selekcije in tako skozi »zanikanje izmišljenosti lastnih zgodb še bolj potvarjajo resničnost. Zgodbe, ki temeljijo na dejstvih, se razglašajo za resnične, s čimer se bralcu že prvič zlažejo« (Carlshamre 2012, 45).

Selekcija, ki je neločljivo povezana z narativom, dokazuje obstoj praznin, ki nastajajo v procesu izbire. Vsak koncept, ki definira narativ kot nekaj o nečem, implicira obstoj vrzeli v procesu upodabljanja, možnost obstoja več, a v tej situaciji neposredovanih informacij (Wistrand 2012, 15). Interpretacija bralca, razumljena kot realizacija entitet dela, ki so mu predstavljene skozi narativni proces, mora biti na enakem logičnem nivoju kot konfiguratívno dejanje ustvarjalca (Skalin v prav tam).

Ko narator pove zgodbo, bralcu ponudi narativno obliko v izkustvo. Obenem ustvari določen red, postavi like v prostor in čas ter tako ustvari smisel iz tega, kar se je zgodilo (ali naj bi se zgodilo). Narativ s tem postane poskus normalizacije in razlage dogodkov ter razkrije, zakaj so stvari takšne, kot so. Hkrati ustvari portal v dve sferi: sfero izkušnje posameznika, ki razkrije subjektiven pomen, in sfero narativnih sredstev (orodij), ki so uporabljena, s ciljem ustvarjanja smisla (Bamberg 2010, 88).

3. 1. 2. 1 Elementi narativa

Čeprav se uporaba narativa v komunikaciji vsakdanjega življenja razlikuje od njegove besedilne uporabe, imata obe metodi skupne lastnosti, predvsem pa značilnosti. Te značilnosti, kot je bilo omenjeno v začetku poglavja, v večji meri opredeljujejo narativ kot same definicije. Brumer (1991, 5) opredeli deset značilnosti, ki določajo narativ kot

»instrument uma, ki pomaga pri konstruiranju realnosti« oziroma deset »simbolnih sistemov narativnega diskurza«, ki omogočajo izražanje teh sil.

1. *Narativna diahronost*: Narativ je zbir dogodkov, ki se odvijajo skozi čas, ki je izrazito subjektiven. Ni nujno, da poteka linearno, temveč se lahko izrazi skozi različne diskurzivne konvencije.
2. *Partikularnost*: Dogodki, scene ali osebe so točno določene, generalizacija bi zgodbo postavila na raven generičnosti ter ji obenem odvzela njeno versimilitudo, ključni element kredibilnosti zgodbe.
3. *Namensko stanje logične posledičnosti*: Narativi ne prinašajo splošnih pojasnil, temveč temelje za interpretacijo specifičnih vzrokov dejanj. Vseeno namen ne more zagotavljati prihodnosti, lahko pa retrogradno pojasni vzrok.
4. *Hermenevtična sestavljivost*: Obstaja razlika med pomenom, ki je izražen v besedilu, in pomenom, ki ga besedilo dejansko ima. Ni univerzalnega načina, ki oboje povezuje, saj pomena ne določajo le posamezni deli, temveč njihove medsebojne povezave, predvsem pa je močno odvisen od interpretacije. To določata dva ključna dejavnika, namen besedila in bralne konvencije ter kontekstualno znanje bralca, ki mora ustrezati kodam v besedilu.
5. *Kanoničnost in kršitve*: Čeprav narativi za to, da ustvarijo poznan kontekst, potrebujejo vnaprej poznano kanonično obnašanje likov v zgodbi, je šele kršitev konvencije (o tem, kakšni naj bi bili) tisto, kar jih naredi zanimivega. Zmožnost, da ljudje že poznane človeške dogodke vidijo v novi luči, inovativnega pripovedovalca zgodb povzdigne v mogočno figuro v kulturi.
6. *Referenčnost*: Naj bo narativ resničen ali izmišljen, bralec potrebuje referenčni okvir za njegovo razumevanje.
7. *Nekonvencionalnost mišljenja*: Narativ za predstavljanje socialne ontologije ne zajema le konvencionalnih načinov, temveč z uporabo specifičnega epistemološkega stila vpliva na način razmišljanja samega.
8. *Normativnost*: Narativna prepričljivost počiva na kršitvi konvencionalnih pričakovanj in tako iz kršitev ustvarja normo. Ne ponuja končne rešitve, temveč razlago sveta, ki skozi narativ postane znosnejša.
9. *Kontekstualna senzibilnost*: V kombinaciji s hermenevtično sestavljivostjo narativni diskurz povzdigne na raven uporabnega inštrumenta za kulturna pogajanja, ki lahko omogočajo kulturno koherenco in soodvisnost.

10. *Narativna akumulacija*: Narativi posameznih dogodkov in izkušenj ne ostajajo elementi sami zase, temveč se povezujejo v večjo celoto, krovni narativ oziroma diahrono izkušnjo, ki se izteka v sedanjosti, zato ponuja možnost nadaljevanja. Tako botrujejo k nastanku kulture, zgodovine, tradicije ali osebne zgodbe.

Labov (v Goatly 2006, 31–34) je skozi raziskovanje ustnih narativov orisal temeljno, generično narativno strukturo. Sestavlja jo šest elementov, ki tvorijo narativni žanr in si sledijo v naslednjem zaporedju; prvi element je začetni povzetek, ki zaobjema bistvo zgodbe in deluje kot signal, da bo v komunikacijskem procesu sledila uporaba narativa. Drugi element je orientacijski del, kjer so podane informacije, povezane s časom, krajem, osebami in situacijo, v katero so vključeni. Naslednja dva elementa sta ključna v narativni strukturi: element zapleta, ki pogojuje narativ s tem, da se bo v nadaljevanju nekaj zgodilo, in element razrešitve, ki narativ (ali narativno sekvenco) zapre, saj ne pogojuje nadaljnjih dejanj. Na koncu strukture stoji element kode, diametralno nasproten povzetku, in označuje zaključek narativne strukture. Zadnji element, evaluacija, združuje vse povedi, ki ne pripadajo narativni akciji, ampak jo deloma zavlačujejo in je lahko vključen kamorkoli v strukturo. Goatly (prav tam, 33) na podlagi teorije Labova sestavi naslednjo formulo strukture narativa, ki nakazuje, da minimalni pogoj za ustvarjanje narativa tvorita dve povezani povedi, prva pripada dejanju zapleta in druga razrešitvi:

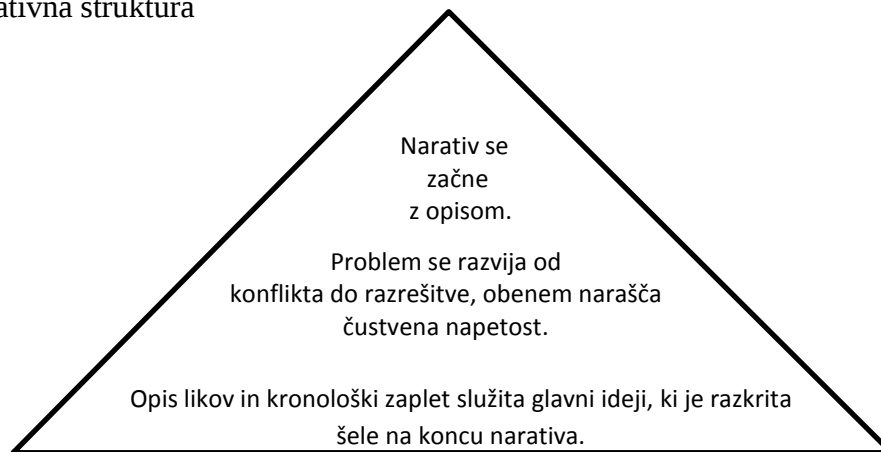
$$(\text{POVZETEK}^{\wedge}) (\text{ORIENTACIJA}^{\wedge}) \text{DEJANJE ZAPLETA} \wedge \text{RAZREŠITEV} (^{\wedge}\text{KODA}) + (\text{EVALUACIJA})$$

(Goatly 2006, 33)

Ta specifična struktura narativa naj bi izvirala ravno iz osnovne potrebe narativa, da iz sveta, kot je, ustvari določen pomen. Povzetek predpostavlja, da ima zgodba svoje bistvo in smisel, enako deluje končna koda, le da uporabi več informacij, ki na začetku niso znane. Tudi razrešitev ponuja določen zaključek oziroma konec zapleta.

Vizualna podoba narativne strukture (slika 3.1) zavzema obliko trikotnika, z začetnim, ožjim delom, ki se nato širi skladno s potekom zgodbe:

Slika 3.1: .Narativna struktura



Morris (2004, 166)

Narativ predstavlja pomembno strukturo v zgradbi literarnih in drugih besedil ter jih s svojo specifično zgradbo do določene mere tudi opredeljuje.

3. 1. 2. 2 *Narativ v besedilih*

Kot je pokazal pregled definicij, je narativ eno izmed ključnih orodij, ki ne osmišljajo le posameznikovega sveta, temveč tudi pomagajo pri konstruiranju socialne skupine in skupne družbene realnosti. Tudi na področju produkcije besedil, posebej na področju literature, uresničuje enako nalogo, le da je zaradi same forme in diskurzivnih zakonitosti še bolj izstopajoč. Rigidnejše besedilne in sporočevalske forme imajo več mehanizmov, ki na prvi pogled nadomeščajo narativ, a ga ob podrobnem pregledu le dobro zakrivajo.

Eno od orodij objektivne novinarske struje je uvodni vsebinski povzetek, ki v stavku ali dveh povzame bistvo besedila in hkrati odgovori na pet vprašanj, kdo, kaj, kdaj, kje, zakaj in kako. Ne osredotoča se na zgodbo, temveč odgovori na ključna vprašanja ter s tem jasno poda dejstva (Fedler v Hartsock 2000, 124). S tem, zapiše Hartsock (2000, 124–125), bralca prikrajša za vključitev v proces, saj odgovori na vsa morebitna vprašanja. Epistemološka vrzel se poveča z izključevanjem naključnosti fenomenološkega sveta in s krepitvijo ideje, da je svet vendarle mogoče objektivizirati. Po drugi strani literarno novinarstvo s podoživljanjem izkušenj Drugega vzrel zmanjša ter se skozi izpraševanje obstoječih ideologij od epistemoloških problemov premakne k socialnim in družbenim (prav tam, 132).

Nietzsche (v Hartsock 2000, 48) izpostavi človeško naravnost, da »izlušči bistvo oziroma totalizira značilne fenomenološke izkušnje v celovite abstraktne univerzalnosti, skozi

izključitev razlik med temi izkušnjami«, omenjeni kognitivni proces, ki se izraža v polju jezika, pa poimenuje volatilizacija oziroma izparevanje. Hartsock (prav tam) v nadaljevanju predpostavi, da je tudi »abstraktna narava objektivnega novinarstva posledica kognitivne volatilizacije«. V literarnonovinarskih besedilih se odvije obratni proces (ker avtor sledi izposojenemu kemičnemu izrazoslovju, uporabi besedo kritična precipitacija), v katerem se pisec osredotoča na konkretne, določene stvari, kot so uporabljene v času in prostoru. Ker so te podrobnosti tako razlikovalne, jim ni mogoče očitati volatiliziranja. Čeprav se tovrstni narativi morda nagibajo k neke vrste zaključku, mu nikoli v celoti ne podležejo. S tem, tako Hartsock (2000, 48–49), spremenijo namembnost stila samega in še povečajo razdaljo od objektivnega novinarskega pristopa.

Pisci, ki uporabljajo kreativni način pisanja, ustvarijo umetniško strukturo, ki je cilj sama po sebi. Na drugi strani je transakcijsko pisanje v funkciji razlage, informiranja in poročanja, struktura sicer je pomembna, a je vnaprej določena, zaradi lažjega razumevanja in večje preglednosti (Root in Steinberg 2002, xxix). Literarno novinarstvo se nahaja nekje vmes: struktura ni vnaprej določena in ni cilj sama po sebi, a vseeno preseže namen transakcijskega pisanja z združevanjem obeh namenov, informiranja in izražanja. Pisec kreativne nefikcije je bralčev vodič, ki mu med potjo kaže znamenja in kraje zanimanja, ki zahtevajo posebno pozornost, ter ima do njega enak odnos kot do občinstva. A to še ni vse, avtor postane nadomestek bralca, ki je povabljen, da s piscem deli osebni prostor, izkušnje in domišljijo (prav tam, xxviii). Žanr se od drugih loči po tem, da svoje sporočilo oziroma bistvo izraža veliko bolj posredno kot reporter ali akademik (Lea 2002, 295), a je bistvo vseeno jasno prisotno v besedilu: »Pisci literarne nefikcije zavestno izbirajo poudarek na snovi svojega dela pred stilom prezentacije« (Gutkind 2002, 258). Ta snov je lahko dejstvena ali refleksivna, v vsakem primeru pa snov določa formo in ne obratno (prav tam).

Močno orodje v kreativni nefikciji je spomin, tako kadar avtor piše besedilo na podlagi lastnih izkušenj kot na izkušnjah drugih. Skozi čas postaneta občutek in shranjeni spomin odtujena. Kreativna nefikcija išče načine, kako za spomine in občutke poiskati stalen prostor, kjer lahko bivajo v harmoniji (Hampl 2002, 264). Spontani spomin, ki se dvigne iz globokih emocionalnih izkušenj sam od sebe, ima za pisce vseh žanrov neprecenljivo vrednost, v njem ležita srce in duša preteklosti (Ives 2002, 273). Drobci preteklosti in podrobnosti pa niso le informacije ali gola dejstva, temveč so postavljeni z namenom delovanja. Njihova naloga je

simbolika, ki na spomin ni neposredno pripeta, temveč se razkrije šele v procesu pisanja (Hampl 2002, 264).

Pisatelji poskušajo pričarati podobe slabovidnega popotnika, ustvariti zgodbe, ki so po naravi eterične in fundamentalne, prisotne in neprisotne hkrati (Pearson 2002, 317). Kar zgodbe loči od seznama dejstev, so njene gešalt lastnosti, povezane s človeško naravo razumevanja, ki celoto vidi drugače od njenih posameznih delov. Te lastnosti lahko izvirajo iz različnih virov; specifičnega žanra, ki vnaprej določa vzorec odvijanja dogodkov; strukture zgodbe, ki vsebuje začetek in konec, likov, ki delujejo vsak s svojim namenom, in drugih. Celotna struktura zgodbe je zgrajena teleologično, dogodki v njej se prepletajo, eni pogojujejo druge: »Začetek v sebi že nosi prihodnost, medtem ko konec povzema in razloži, kaj vse skupaj pomeni od začetka« (Carlshmere 2012, 48). To je mogoče le z retrogradnim vpogledom avtorja, razumevanjem, ki sledi šele na koncu, a je ves čas močno prisotno kot specifična časovnost narativa. Vsak dogodek je lahko povod za zgodbo, a šele z uporabo posebnega pogleda oziroma »filtra« na tisto, kar se je zgodilo prej (prav tam, 46–49).

Ravno razpon tehnik, ki so na voljo literarnemu novinarju, »ustvarja potencialno proliferacijo pomenov in izjav resničnosti« (Morton 2014, 2). Narativ je tisti, ki je obenem »nanašajoč in izven-nanašajoč ter s tem primeren za spoprijem z izmikajočo se zmesjo dejstev in fikcije, kar je postala matrica današnje izkušnje« (Zavarzadeh v Flis 2010, 85). Ob širokem razponu narativnih tehnik ni nepomembno, katero med njimi pisec literarnonovinarskega žanra izbere, saj »položaj pisca v odnosu do subjekta in zgodbe določa specifične epistemske ter etične omejitve načinov reprezentacije, ki so mu dostopni [...] Izbira načina reprezentacije lahko škodi avtorjevemu namenu pri narativu. Razkritje transparentnosti je velika, a ne ključna epistemska obramba literarnega novinarstva« (Morton 2014, 1). Literarno novinarstvo se osredotoča na obrtniško naravo narativa, pogosto prezrto v prevladujočem novinarstvu, ter s tem zagotavlja bogato polje za raziskovanje odnosa med epistemološko lokacijo, izjavami resničnosti in formami reprezentacije« (prav tam, 3). Vseeno je pripisovanje uporabe narativa izključno novinarsko literarnemu žanru, kot zapiše Frus (v Hartsock 2000, 10), napačno: »Ne morem sprejeti vrednotenja, ki je posledica ločevanja nekaterih primerov novinarskega narativa od splošnega pokrivanja trenutnih dogodkov in problematik. Imenovanje narativov za literarne jih umešča znotraj objektivističnih in esencialističnih okvirjev [...] Kar besedilo praviloma izvzame iz zgodovinske ali politične analize«.

3. 2 Pripovedništvo Nataše Kramberger

Pomemben del naloge, poleg teoretične osnove s področja literarnega novinarstva in narativa, tvori analiza prispevkov Nataše Kramberger, ene redkih literarnih novinark v Sloveniji. Za boljše razumevanje konteksta, v katerem so bila besedila ustvarjena in pozicije, s katere Krambergerjeva pristopa k pisanju tako novinarskih kot literarnih besedil, je nujen kratek pregled njenega opusa in dosedanje ustvarjalne poti.

Nataša Kramberger je slovenska pisateljica mlajše generacije, rojena leta 1983 v Mariboru. Svojo pisateljsko kariero ves čas prepleta z novinarskim delom. Trenutno živi in piše v Berlinu.

Začetki njenega novinarskega dela segajo v čas srednje šole, ko je bila urednica pri šolskem časopisu. Po zaključku jo je čakala praksa na časopisni hiši Večer, kjer je začela dolgoletno sodelovanje z novinarjem Večera, Mitjo Lorezijem. Svoje novinarsko udejstvovanje je razširila na druge medije, kot so priloga Večera 7 dni, študentska revija Kažin ter v kasnejšem obdobju revija za kulturo Emzin in Pogledi, štirinajstdnevnik za umetnost, kulturo in družbo. Danes občasno piše za časopisno hišo Delo in časopise v Italiji, literarna besedila za revije in radio ter ustvarja scenarije za dokumentarne filme (Javna agencija za knjigo RS 2014).

Da ima »izjemen posluš za vnašanje zgodb v prostor« (Geršak 2015), je dokazala že leta 2006, ko je za zgodbo z naslovom Slana ruleta osvojila nagrado na mednarodnem natečaju kratkih zgodb fundacije Anna Lindh. Zgodba je prevedena v štiri jezike in objavljena v mednarodni antologiji kratkih zgodb (Anna Lindh Foundation 2014). Leta 2009 je bila za kritični esej na temo Evropske unije nagrajena s priznanjem Young Euro Connect (European prize for literature 2014). Svoje avtorsko delo je izdala v treh knjigah. Za prvenec, Nebesa v robidah (2007), je bila uvrščena med finaliste za nagrado kresnik in prejela Nagrado Evropske unije za književnost, roman pa je preveden v osem tujih jezikov (Kosmos 2011). Delo je pravzaprav roman v zgodbah, sestavljenih iz »množice fragmentov in dogodkov, ki oživijo kot dežne kaplje in medias res, naravnost v srce narativa, brez uvoda ali pojasnila. Zgodba teče kot reka, včasih divje, včasih mirno, na različne koticke sveta«. Zgodbe v zgodbi nosijo občutje slovenskega podeželja v začetku 90. let 20. stoletja, v času osamosvojitve in spremljajoče tranzicije (European prize for literature 2014). Roman predstavlja njeno prvo izkušnjo s pisanjem proze, a jo je »ukvarjanje s poezijo, gledališčem in novinarstvom dobro

pripravilo za izzive pripovedništva, ki ji je od naštetega za zdaj najbliže« (portal MMC RTV Slovenija 2010, 6. oktober).

V besedilu je mogoče najti kopico zvočnih elementov, »zavrgla je ločila in premi govor, črpala iz onomatopeje, posnemala zvoke (tururu, bzzzzzz, uiiii, biiiiiib) in z besedami žonglirala, jih ponavljala in variirala po zvenu in pomenu« (prav tam).

Drugi roman Kaki vojaki, roman v rimah in slikah (2011) je napisala v formi, značilni za poezijo, vseeno pa se mojstrska politična pripoved z elementi družbene kritike »ni navzela resnobnosti klasične forme, pač pa igrivosti, ironije in fantazije« (Kosmos 2011). Krambergerjeva se »roga, posmehuje in karikira do onemoglosti, učinek satire pa je toliko večji, ker ne preseže realnih dejanj in teženj resničnih vojakov po popolnem nadzoru in nasilnem (pre)oblikovanju sveta« (prav tam).

Za časopise pravi, da bi se morali večkrat posvečali politiki vsakdanjega življenja, danes namreč »vedno vemo, kaj je bilo izrečenega v parlamentu, nimamo pa nikakršne predstave drug o drugem« (Kramberger v Perat, 2015). Vodilo je upoštevala tudi v času, ko je za športne strani Večera pokrivala klubsko nogometno prvenstvo Ligo prvakov in namesto klasičnih poročil s tekem pisala reportaže o delovanju osrednje športne zveze ter sociološke profile (prav tam).

Obžaluje padec naklad časopisov in umiranje revij, kar je posredno botrovalo k objavi novinarskih prispevkov v knjižni obliki (2014), zbirki potopisnih esejev in zgodb Brez zidu (Časopisna pripoved o Berlinu in drugih krajih 2004–2014) (prav tam). Zbrana dela so »kronološko in tematsko zlita v sedem pripovedi« (Štrancar 2015), sklop 60 besedil, napisanih v žanru literarnih reportaž (Geršak 2015). Prispevki so bili objavljeni v časopisu Večer, reviji Emzin, tedniku 7 dni in literarnem spletnem portalu AirBeletrina. »Časopisna pripoved, ki s svojo časovno linijo pokaže, v kateri smeri se vrti svet in kam gre skupaj s svetom tudi Berlin« (Štrancar 2015), je napisana v »hrustljivo inventivnem slogu in obenem mejno poetična« (prav tam), predvsem pa »presega časovno zamejenost reportaže in ostaja predvsem dobra zgodba« (Geršak 2015). Avtorica v »deskripcijo potopi raznovrstne, vendar nikoli patetične emocije, kar pomeni, da je izrazito subjektivna, vendar nikoli nadležno osebna. Informacija ima prvo besedo, zadnjo besedo pa ima razgibanost doživetja« (Schnabl 2015). Pod plastjo zgodb se skriva »analiza premen in poljubnosti, ki so katalizator vsake identitete, tudi identitete orjaškega mesta« (prav tam). Ta identiteta kaže množico obrazov

krize, zaradi katere v »obupani želji po krpanju dolgov mesta pod ceno prodajajo zazidljiva ozemlja nepremičninskim agencijam, da jih spremenijo v draga stanovanja, s katerimi spreminjajo topografsko in politično podobo mest, ter z »ideologijo denarja« ustvarjajo nove meje, nov Zahod in drugačen Vzhod« (Geršak 2015). V ospredju zgodb niso kraji, temveč ljudje, saj Krambergerjeva »ne čuti le mesta, začutiti zna tudi ljudi. Zna prisluhniti njihovim zgodbam, na pravem kraju naleti na pravega človeka s pravo zgodbo. In zna jo povedati naprej« (Štrancar 2015). Skozi pisanje povezuje in oži distanco med avtorjem in bralcem ter širi »glas v častni, vsezajemajoči množini, v tistem »mi«, ki se razteza čez pokrajine, spomine, jezike, generacije, zgodovino in meje v en sam vseobsegajoč objem. Pripoveduje o krajih skozi ljudi, in nemara prav z njimi in prek njih prelija nekaj mestne živosti tudi na papir« (Geršak 2015).

3. 2. 1 Tri zgodbe o mestih

Čisto na konec zbirke Brez zidu je uvrščen triptih z naslovom Tri zgodbe o mestih. Prva in druga zgodba o mestih sta bili objavljeni v reviji Emzin: Meje mesta, novembra 2013 v rubriki Zgodbe pod naslovom Zgodba o mestih v dveh delih. Tretja zgodba o mestih je bila objavljena na spletnem portalu AirBeletrina leto pozneje, oktobra 2014. Čeprav so bili prva dva in zadnji prispevek objavljeni kot posamezne enote, v knjižni izdaji tvorijo jasno prepoznavno celoto, ki šele združena ustvari polni pomen. Novinarska besedila vključujejo kopico literarnih elementov, stil pisanja je izrazito subjektiven, struktura pa zavzema zgradbo pripovedi in se močno oddaljuje od klasične novinarske forme.

Kot pove že naslov, besedila tvorijo zgodbe, ki imajo mestoma pridih pravljice. Čeprav so kraji, ki jih omenja avtorica, preverljivo resnični, je narativ izrazito fikcijski, saj osrednje vloge literarnih oseb prevzemajo kraji, natančneje mesta. Tem mestom Krambergerjeva vdahne življenje, iz njih ustvari resnične karakterje »iz mesa in krvi« ter s tem izpolni prvi pogoj žanra, v ospredje (posredno) postavi človeško zgodbo: »Pripovedna in estetska narava novinarskih zgodb vpliva tudi na izbor snovi, izbor postopka in kompozicije ter kasneje na oblikovanje oziroma kodiranje [...] Primer takšnega postopka je praksa uvrščanja osebnih zgodb ali primerov v novinarske zgodbe; z njimi se ilustrira, še pogosteje dramatizira, pooseblja ali poskrbi za večjo privlačnost bolj abstraktnih problemov ali pojavov« (Milosavljevič 2003, 8). Čeprav avtorica ne pristopi na klasičen način, z edinstvenim izborom forme zgodbe ljudi skozi mesta razkrije pronicljivo in doživeto, s tem pa bralcu ponudi izhodišče za identifikacijo: »Zgodbe nas ne puščajo hladnih in v tem tiči njihova nevarnost.

Delujejo skozi identifikacijo in potopitev, če orodjema spodleti, spodleti tudi zgodbi. Pripovedi ne temeljijo le na vrednotah, ki jih prenašajo, niti na njihovem eksplcitnem izražanju, temveč na uporabi, skozi katero nas silijo k temu, da se z njimi identificiramo.« (Carlshamre 2013, 53).

Osrednja lika celotne literarne reportaže sta dve mesti, Havana na Kubi in Berlin v Nemčiji, iz ozadja se jima mestoma pridruži še štajersko mestece Lenart. V obeh mestih prebiva mnogo manjših mest, ta mesta čutijo, razmišljajo in ustvarjajo medsebojne odnose. Večje mesto Havana svojih manjših nagnetenih mest, ki prebivajo v njej, ne more nadzorovati, resnici na ljubo, se ne trudi preveč. Ta mesta živijo in umirajo, ne da bi zapustila Havano, v njo zasajajo svojo naglico, bolečino, pa tudi ljubezen in toplino. Krambergerjeva bolj podrobno opiše mesto na Aveniji 23, kraj, kjer vladata nemir in histerija, v sebi pa skriva še dve, manjši mesti: sladoledarno Parque Copelia, ki se za tesnobo ne zmeni, ter prostor na stičišču Avenije 23 in pokopališča Cristobal Colon, kjer po koncu življenja najdejo zatočišče različni kraji in ljudje. Ti še živečim sporočajo pomembno resnico, opomin, da »vsaka duša potrebuje svoj prostor po smrti [...] zagotovila, da lahko v miru umrejo« (Kramberger 2014, 400). Mesto na Aveniji 23 najbolj straši načrt, beseda, ki se udejani šele v negotovi prihodnosti.

Tudi v Berlinu živijo mesta, takšna in drugačna, mnoga med njimi na videz zadovoljna, a globoko nesrečna. Veliko mesto Berlin svoja mesta, za razliko od Havane, stalno nadzoruje. Metodološko, skozi prijem, ki ga imenuje razvojni projekt, ruši tiste kraje, ki tempu sodobnosti ne ustrezajo več. Naseli jih z gradbenimi stroji in ogradi z ogromnimi tablami, ki prikazujejo ogromne računalniške simulacije sodobnosti. Razvojni projekt porušenemu mestu med Alexanderplatzom in Opero ne more živega, pa čeprav je kraj že večkrat zamenjal namembnost in prebivalce, da sam ne pozna več lastne identitete. Na točki je stal grad, ki je preživel vrsto zgodovinskih obdobj. Bil je palača, akademija in nacistično središče. Ko so porušili grad, je na njegovem mestu zrasel socialistični center, porušen veliko hitreje kot grad pred njim. Danes tam gradijo knjižnico z muzeji, a kot je značilno za razvojne načrte, bo ideja iz gradbišča ustvarila šele prihodnost. Enako kot porušeno mesto tudi Berlin ne ve, kako bi udejanil svetlo prihodnost, ki si je tako želi. Obenem ne ve niti tega, kar je Havana že ugotovila: »razvojni projekt ni kraj, kamor grejo porušena mesta po smrti« (prav tam, 405).

Porušena mesta, tako v Berlinu kot v Havani in drugod, so nepredvidljiva in v sebi nosijo lastnost, da postanejo ravno nasprotno, kot se od njih pričakuje. Sestavljena so iz premnogh materialov, a bilo bi težko razložiti, tako avtorica, kateri je tisti, ki porušnim in živim daje

osnovno lastnost, živost. Ljudje so jih gradili načrtno, a kaj ko je prišla prihodnost in se z njimi poigrala, »zato je zgodovina mest pravzaprav zgodovina spodletelih načrtov« (prav tam, 406). In to zgodovino napolnjujejo mesta, katerih duše tavajo, saj po smrti nimajo kam; mesto na Aveniji 23, sladoledno mesto, pokopališče Cristobal Colon in tisto med Alexanderplatzom in Opero. Omenjena mesta so pravzaprav »mentalna zatočišča« (prav tam) za tista druga mesta, ki jim prihodnost in razvojni projekt ne dopuščata možnosti, da v miru umrejo. Taista mesta svoje tavajoče duše pretakajo v nagrobnike neznanih ljudi in upajo, da jih bodo tisti, ki nagrobnike še danes obiskujejo, kdaj zagledali v sanjah. Pomirjeni bodo, saj »bodo uvideli, da vsako ljubljeno srce živi v svojem umrlem ljubljenem mestu« (prav tam, 409). Še vedno pa je težko razložiti, kaj umrlim ljubljenim ljudem in mestom daje osnovno lastnost, živost.

Besedila Tri zgodbe o mestih vključujejo skoraj vse literarnonovinarske značilnosti, omenjene v prejšnjem poglavju. Prisotna je vsebinska točnost besedila (Sims 1984; Merljak Zdovc 2008a; Root in Steinberg 2002; Milosavljevič 2003), kraji, ki jih opisuje avtorica, so resnični. V veliki meri je uporabljena literarna figura personifikacije, kjer vloge človeških likov prevzamejo mesta, zato je resnične ljudi nemogoče preveriti, saj v prispevkih ne nastopajo poimensko. Vseeno je v besedilu močno prisotna versimilituda, literarnonovinarsko »orodje«, ki pogosto nadomešča dejstveno preverljivost. Izrazita je edinstvena perspektiva avtorice oziroma njen subjektivni pogled (Merljak Zdovc 2008a), opazen tako skozi stil pisanja kot strukturo besedila, ki sledi specifični logiki. Močno je prisoten nezamenljiv glas avtorice (Sims 1984), ki se z uporabo narativne strukture bliža pravljici ter uporablja literarna sredstva, kot so izredno gosti opisi, personifikacija, komparacija, kopičenje pridevnikov, metafore, metonimije in ponavljanja. Osebni stil pisanja je jasno prepoznaven, avtorica ga praviloma uporablja tudi v drugih, v tej nalogi neomenjenih, prispevkih. Struktura besedila zajema izrazito narativno zgradbo, ki ni kronološka (Wolfe 1996; Sims 1984), časovnost pa nadomešča z razlikovanjem prostorskih lokacij. Prisoten je dramski lok (Merljak Zdovc 2008a). Izrazita je tudi fleksibilnost forme, značilne za vse kreativno-nefikijske žanre (Root in Steinberg 2002), avtorica je besedilo pretopila v zgodbo oziroma pravljico. Močno izstopa simbolizem (Sims 1984), s koreninami v strukturi besedila in samem besedilu, prisotno je tudi dokumentiranje simbolov, gest, lastnosti in značilnosti (Wolfe 1996), ki nakazujejo socialni in družbeni status posameznika (oziroma, v tem primeru, mesta). Simboliko še povečuje samorefleksija avtorice (Root in Steinberg 2002), ki že povsem na začetku besedila deloma začrta narativno smer: »Sprašujem se, zakaj želim danes pisati o Havani« (Kramberger 2014,

397). S tem je vpeta tudi odgovornost do bralca (Aucoin 2001), saj avtorica takoj pojasni, da besedila ne sestavljajo gola dejstva, temveč njeno doživljanje opisanega.

Od omenjenih značilnosti so le tri takšne, ki jih je v besedilu težka ali celo nemogoče določiti. Dve izmed njih je za literarnonovinarski žanr, bolj specifično obdobje Novega žurnalizma, določil Wolfe (1996); uporaba dialoga in naracija s stališča tretjeosebnega pripovedovalca. Vprašljiv je tudi element potopitve (Sims 1984), saj iz besedila ni razvidno, v kolikšni meri je avtorica temo in opisane kraje raziskovala (prav mogoče je, da je bila na vsakem kraju le enkrat, brez ustreznega kontekstualnega znanja, tega ne vemo). Vsi trije elementi so značilni za novinarske zgodbe, ki opisujejo dogodke, situacije ali ljudi, ki so v javnosti neznani ali pristransko prikazani. V primeru Treh zgodb ne gre za enkratni dogodek, ki bi bil lahko zgodovinsko umeščen v prostor in čas, prav tako ne gre za specifično družbeno skupino. Zgodbe opisujejo določeno pojavnost, obdobje človeštva, ki ima vseeno svoje vzroke, posledice in lastnosti, vse pa močno vplivajo na ljudi, ki v času živijo. Abstraktnost tega pojava je abstrahirana v narativ, s pomočjo katerega avtorica nadomesti tiste elemente literarnega novinarstva, ki jih v besedilu ni.

Sklop besedil Tri zgodbe glede na opredeljene značilnosti literarno novinarskega žanra ustreza žanrskemu diskurzu in je tako primeren za metodološko analizo, postopek katere je bolj podrobno pojasnjen v naslednjem poglavju.

4 Metodologija

Komunikacijski proces je izredno zapleten, na sam prenos sporočila pa vpliva veliko več kot le avtorjev sporočevalni namen. Proces novinarske produkcije je z družbo neločljivo prepleten organizem, oprijemljiv končni rezultat pa je medijski prispevek, v tiskanih medijih besedilo. V času, ko je novinarstvo napredovalo v »naraščajoče kompleksen sistem prenašalcev informacij, je zrastel tudi pojem tistega, kar tvori novinarski jezik« (Zelizer 2004, 111). Tekstualna analiza je kvantitativna metoda, ki jo raziskovalci komunikacije uporabljajo za opisovanje, interpretacijo in evaluacijo značilnosti besedila. Izvira iz sistematičnega poskusa razumevanja, kako pomen potuje od avtorja k občinstvu in kako je besedilo povezano z ostalimi spremenljivkami, povezanimi z njim. Medtem ko poskusi medijskega kritizma stremijo k merjenju učinka množičnih medijev na družbo v splošnem, se tekstualna analiza osredotoča na kategorizacijo, analizo in evaluacijo posameznega besedila. Tekstualna analiza

medijev je tesno povezana z literarno kritiko, saj vsebuje tri različna, a prekrivajoča se področja: zgodovino, teorijo in evaluacijo (Morris 2004, 163–4).

Osnovni pogoj za tvorjenje kakršnegakoli besedila je jezik, ki obenem služi kot »pomembno analitično prizorišče preiskovanja novinarstva« (Zelizer 2004, 120). Študije jezika nadgrajujejo idejo o sporočilnosti novinarstva, ki ni transparentno in preprosto, temveč kodira večja sporočila o obliki sveta, in sicer onkraj zaporedja dejanj, ki obsegajo novičarski dogodek. Preprosto branje ni mogoče, branje je vedno produkt socialno pogojenega in dogovorjenega procesa konstrukcije pomena (prav tam, 111).

Novinarski jezik je mogoče proučiti na tri načine. Prvi se orientira k neformalnim atributom jezika novinarskih besedil ter vključuje vsebinsko analizo in semiotiko. Drugi način teži k formalističnim aspektom jezika ter se osredotoča na slovnico, sintakso in semantiko. V to skupino sodijo sociolingvistika, kritična lingvistika in diskurzivna analiza. Tretji način raziskuje pragmatično rabo novinarskega jezika, raziskovalci se osredotočajo na podajanje zgodbe, narativno formulo in pripovedne konvencije ter uporabljajo različne vrste narativne in retorične analize (prav tam, 114).

Narativ, če nanj pogledamo kot na predmet, je osnova komunikacije: obstaja tisti, ki daje narativ, in tisti, ki ga sprejema. V lingvistični komunikaciji sta Ti in Jaz predpostavljena drug z drugim. Podobno narativ ne more obstajati brez naratorja in poslušalca (ali bralca). Odnos med avtorjem in jezikom je komplementarne narave, pri katerem je avtor ključni subjekt in narativ njegov inštrumentalni izraz (Barthes 1975, 260–261). Narativ sestavljajo izključno funkcije, vse je na svoj način pomembno in nič ni na svojem mestu zaman. Pri avtorju ne gre toliko za stvar umetnosti kot stvar strukture. Umetnost namreč ne priznava obstoja informacijskega šuma, saj predstavlja čisti sistem (prav tam, 245).

Za metodo tekstualne analize jezika sem izbrala teorijo Rolanda Barthesa, Uvod v strukturalno analizo narativa (1975). Semiotični pristop, ki ga Barthes razvija skozi svoja prejšnja dela, namreč izvira iz prepričanja, da je oblika sporočila enako pomembna kot njegova vsebina. Barthes ta formalistični pristop nadgradi v svojevrstno narativno analizo, saj »nihče ne more ustvariti narativa brez sklicevanja na implicitni sistem enot in pravil« (Barthes 1975, 238), za osnovni model strukturne analize narativa pa izbere lingvistiko (prav tam). Jezik namreč ponuja način za ustvarjanje koherentnih zaporedij dogodkov skozi prostor in čas (Zelizer 2004, 128) in strukturira, tudi skozi narativ, širše razumevanje sveta (prav tam, 129).

Čeprav je Barthesov semiotični pristop v osnovi formalističen, ga skozi raziskovanje narativa dvigne v pragmatični pristop. Diskurz, kot zaporedje stavkov, je organiziran in razumljen kot sporočilo drugega »jezika« in deluje na višji ravni kot jezik lingvistike. Ima enote, pravila in svojo »slovnico«. A čeprav diskurz sestavlja avtonomno polje študija, mora biti proučevan z jasne perspektive lingvistike. Med stavkom in diskurzom namreč obstaja homologna relacija, iz česar Barthes (prav tam, 240) izpelje predpostavko, da podobna formalna organizacija obsega vse semiotične sisteme, ne glede na njihovo substanco ali vsebino. Splošni jezik narativa je le eden izmed mnogih frazemov znotraj obsega lingvistike diskurza. Strukturno se narativ povezuje s povedjo, a ga je nemogoče zreducirati na vsoto povedi, ki ga sestavljajo. Narativ je velika poved, glavne kategorije glagolov (časi, načini, nakloni in osebe) imajo svojega ekvivalenta v narativu, le da so razširjeni in opremljeni s svojimi označevalci. Jezik tako nikoli ne preneha z zrcaljenjem strukture diskurza (Barthes 1975, 241).

Ker se raziskovanje narativa v nalogi povezuje z literarnonovinarskim žanrom, bom na analizi primera slovenske novinarke in pisateljice Nataše Kramberger, besedil Tri zgodbe o mestih, odgovorila na ključni raziskovalni vprašanji:

RV 1: Kakšen pomen ima narativna struktura v literarnonovinarskem diskurzu?

RV 2: Kakšna je vloga narativne strukture v specifičnem literarnonovinarskem diskurzu Nataše Kramberger?

Za študijo primera sem izbrala slovensko besedilo, ki sodi med redke primerke tovrstnega žanra na slovenskih tleh in je že zaradi tega vredno podrobnejše obravnave. Besedilo je aktualno in družbeno relevantno ter še ni bilo raziskano s stališča vloge in pomena narativa. Obenem se avtorica poslužuje izrazite metode pripovedništva, ki je značilno za literarna besedila, in se s tem pristopom odmika od idealno tipskih objektivnih novinarskih besedil.

5 Analiza besedil Tri zgodbe o mestih

V analizi besedil Nataše Kramberger, Treh zgodb o mestih, se bom zaradi narave in dolžine naloge deskripcije ter analize lotila na višji stopnji, ki je bolj abstraktna, opisuje skupne cilje in sistematične značilnosti ter je bolj osredotočena na sistem kot celoto, oziroma njegove večje komponente. Skozi analizo bom ugotavljala strukturni model narativa v besedilih, funkcionalnost posameznih narativnih delov in celote ter definirala elemente, v katerih je prisoten novinarski in literarni žanr.

V okvirih lingvistike je mogoče poved opisati na različnih nivojih; fonetičnem, fonološkem, gramatičnem in kontekstualnem; ti so drug z drugim v hierarhičnem razmerju, posamezno ne morejo ustvariti pomena. Pomen nastane šele skozi integracijo na višji nivo, skozi odnos z drugimi elementi. Teorija nivojev (Barthes jo je povzel po Emilu Benvenisteju) predpostavlja dve vrsti odnosov, distribucijske (potekajo na enakem nivoju) in integrativne (potekajo na dveh nivojih). Prvi korak strukturne analize zahteva razlikovanje različnih nivojev deskripcije in uvrščanje teh nivojev znotraj hierarhične integrativne perspektive (Barthes 1975, 242). Nivoji so operacije, »sistemi simbolov, pravil ipd., ki morajo biti uporabljeni za reprezentacijo izrazov« (Bach v prav tam, 242). Hierarhijo teh nivojev predstavlja narativ.

Za razumevanje narativa ni dovolj le opazovanje, kako se zgodba razvija, temveč prepoznavanje števila nivojev in projiciranje horizontalne verige narativa na implicitno vertikalno os. Branje narativa torej ni le prehajanje iz enega sveta v drugega, temveč iz enega nivoja na drugi nivo, pomen se namreč ne skriva na koncu narativa, temveč je vpet v njegove nivoje. Barthes (prav tam, 243) uvede tri nivoje v vsako narativno delo. Prvi je nivo funkcij (v smislu teorije Vladimirja Proppa in Clauda Bremonda), drugi je nivo »dejanj« (po teoriji Algirdasa Juliena Greimasa) in tretji je nivo naracije (v teoriji Tzvetana Todorova imenovan diskurz). Nivoji so povezani v skladu z načinom progresivne integracije, kar pomeni, da: ima funkcija pomen le takrat, ko zavzame mesto v generalni akciji aktanta; ta ista akcija dobi svoj ultimativni pomen šele takrat, ko je upovedana, torej zaupana diskurzu s svojo lastno kodo (prav tam).

Prvi nivo deskripcije, nivo funkcij, zahteva razbitje narativa in definiranje najmanjših narativnih enot, ki jih določa kriterij pomena, funkcionalni karakter posameznega segmenta zgodbe (prav tam, 245). Te funkcionalne enote morajo biti razdeljene v manjše število formalnih razredov. Ti se delijo v dva krovna razreda, v enem so tisti z distribucijsko funkcijo in v drugem tisti z integrativno. V prvem razredu se nahajajo kardinalne funkcije ali nuclei, ki predstavljajo dejanske tečaje narativa in v primeru, da katerega izmed njih odvzamemo, povzročijo spremembe v poteku same zgodbe. Povezujejo se v sekvence, logične niti, ki jih povezujejo solidarnostne relacije. Sekvenca je zaključena, ko vključen nuclei ne zahteva nobene konsekventne funkcije več, torej nobenega dejanja ali situacije, ki bi razložila tiste, ki stojijo pred njimi. Spremljajo jih katalizatorji, ti reaktivirajo semantično napetost v diskurzu in vzpostavljajo kontakt med naratorjem in bralcem. V primeru, da zamenjamo katerega od

katalizatorjev, pomen zgodbe ostane enak, spremeni se diskurz, v katerem je upovedana (prav tam, 246–247).

Tri zgodbe o mestih so, čeprav kot celota tvorijo svoj narativ, že razdeljene na tri posamezna besedila, z ločenimi, čeprav prepletajočimi narativnimi strukturami: prvo sestavlja 14 nucleev z vmesnimi elementi, drugo sestavlja 19 nucleev z vmesnimi elementi in tretjo 23 nucleev z vmesnimi elementi. Prvo zgodbo, ki tematsko govori o mestu Havana, sestavlja ena, krovna sekvenca, ki svoj pravi zaključek dobi šele na koncu tretjega besedila. To sekvenco odpira prvi stavek besedila, »Sprašujem se, zakaj želim danes pisati o Havani« (Kramberger 2014, 397), enota z dvojno funkcijo. Obe funkciji sta deskriptivni, le da enota na nivoju krovne sekvence zavzame položaj nuclea 1, na nivoju manjše, besedilne sekvence pa položaj katalizatorja. S tem postane povezovalni element ter položaj nuclea 1, ki svoj zaključek dobi v naslednji opisani enoti. Ta enota je umeščena v sredino besedila in prav tako zavzema dvojno funkcijo: »Če že pišem o Havani, potem moram povedati kaj o mestu na Aveniji 23« (prav tam, 398). Prva funkcija je zapiranje sekvence predhodnika, druga pa znova zavzema položaj katalizatorja, ki vzpostavlja odnos z bralcem. Iz tega je razvidno, da je narava enot v besedilu Nataše Kramberger dvojna, česar ne gre pripisati le običajni zapleteni strukturi narativa, temveč dejstvu, da so Tri zgodbe o mestih pravzaprav manjši narativi v večjem, krovnem narativu, zato posamezne enote služijo različnim namenom hkrati. Besedilni narativ, torej narativ, ki povezuje elemente prve zgodbe, sestavljajo štiri posamezne enote, poimenovane: Življenje (nuclei 2), Brez nadzora (nuclei 3–5), Histeria (nuclei 7–10) in Strah pred nepredvidljivo prihodnostjo (nuclei 12–14).

Vsako enoto, razen prve, ki jo sestavlja le eden, sestavljajo svoje sekvence nucleev. Logika, ki regulira funkcije posameznih enot, je dvojna. Prva, linerana poteka kronološko in sledi zgodbi na način, kot je povedana: življenje v Havani poteka brez nadzora, kar vodi v histerijo. Zadnji del, Strah pred nepredvidljivo prihodnostjo, deluje vzvratno in pojasni sekvenco pred njim, mesta so histerična prav zaradi strahu. Enoti Histeria in Strah pred prihodnostjo tako tvorita novo, samostojno sekvenco. Končni nuclei 14, ki v besedilu zavzame mesto kode, pojasni, zakaj so mesta bojijo prihodnosti – ker je ta nepredvidljiva –, ter tako zapre sekvenco na ravni besedilnega narativa. Obenem tudi ta deluje kot nuclei odprtja sekvence, ki dobi nadaljevanje v drugi zgodbi in zaključek v zadnjem besedilu. Pojem prihodnosti izenači s pojmom načrta, kar znova odpira sekvenco, ki svoje nadaljevanje dobi šele v naslednjem besedilu. Sekvenci Histerie in Strah pred prihodnostjo ločuje nuclei 11, ki svoj zaključek dobi v zadnjem

besedilu, obenem pa pojasni kodo prvega: vsaka duša potrebuje svoj prostor po smrti. Nuclei 11 v prvem besedilu sicer osvetli bistvo sporočila narativa, a le na površini, svoj pravi pomen pridobi šele s kontekstom, ki ga tvorijo vsa tri besedila skupaj.

Posamezne sekvence nucleev poleg omenjenih katalizatorjev napolnjujejo indici in informatorji. Vse tri enote, katalizatorji, indici in informatorji, delujejo kot razširitve v odnosu do nucleev, le da katalizatorji pripadajo isti funkciji, torej distribucijski, indici ter informatorji pa integrativni, saj se ne nanašajo na komplementarno ali konsekventno dejanje, temveč na difuzni koncept, vseeno pomemben za zgodbo. Polno razumevanje slednjih je mogoče ujeti šele na višjem nivoju analize (Barthes 1975, 247–251).

Tri sekvence in nuclei 2 ter nuclei 11 dopolnjuje vrsta indicev in informatorjev, ki zavzemajo večino besedila. Njihova vloga se tesno prepleta, tudi znotraj povedi, ločevanje pa bi zahtevalo analizo na ravni posameznih besed. Indici enote dopolnjujejo na dveh nivojih, nivoju karakterjev, kamor se uvrščajo opisi lastnosti, občutki in atmosfera, ter na nivoju naracij, kjer identificirajo ali označijo določene elemente časa in prostora. (prav tam, 250) Pogostost pojavljenih indicev ustvarja specifičen literaren stil pisanja, značilen za Natašo Kramberger. Indici, izraženi skozi goste opise, ponavljanje in nepričakovane reference besedilo tako deloma uvrščajo v literarni diskurz. Informanti delujejo neposredno in označujejo čiste, relevantne informacije. Čeprav je njihova funkcija marginalna, delujejo na ravni diskurza in narativ zakoreninijo v resnični svet (prav tam, 247). V specifičnem diskurzu Nataše Kramberger ravno informatorji igrajo pomembno vlogo, ki je enakovredna indični funkciji: ker je besedilo utemeljeno na resničnih krajih in ljudeh, so ravno informatorske reference ključne za značilnost besedila, ki besedilo uvršča v novinarski diskurz. Teh v prvem besedilu ni malo, saj ima besedilo lastnosti reportaže, narativ se ne premika v točno določenem času (pozna le pojma preteklosti in prihodnosti), temveč v točno določenem prostoru (po mestu Havana, z vmesnim skokom v Lenart in Celje).

Drugo besedilo ima podobno zgradbo kot prvo. Osrednja tema je prav tako mesto, le da avtorica tokrat opisuje mesto Berlin. Tudi tukaj narativ odpre z nucleem 1, ki je, tako kot v prvi zgodbi, samorefleksiven: »Sprašujem se, zakaj o Havani razmišljam v Berlinu« (Kramberger 2014, 400). Ta enota ima tri funkcije, prva je navezovalna in deluje kot referenčna točka, ki povezuje prvo besedilo z drugim. Druga funkcija odpira narativno sekvenco, ki zaključek doseže na koncu istega besedila. Tretja funkcija je vloga katalizatorja, saj avtorica nagovori bralca in z njim vzpostavi odnos. Besedilo vsebuje še dva nuclea, ki

obenem zavzemata tudi mesto katalizatorja, prvi je nuclei 11 in drugi, predzadnji nuclei v shemi, nuclei 18. Nuclei 11 obenem odpira sekvenco, ki se zaključí z nucleem 17. Narativ drugega besedila je, enako kot prvi, razdeljen na štiri sekvence, oziroma pet enot (prvo zavzema nuclei 1): Raznolikost, »Sreča«, Nadzor in Nešteto zgodovin. Naštete enote skupaj tvorijo besedilni narativ, ki ga zaključí zadnji nuclei v sekvenci Nešteto zgodovin, nuclei 19, ki hkrati tvori kodo drugega besedila: »Razvojni projekt« ni kraj, kamor gredo porušena mesta po smrti« (Kramberger 2014, 405). Logika, ki regulira funkcije, ni več linearna, saj vsaka naslednja sekvenca pojasnjuje prejšnjo, torej deluje vzvratno: Raznolikost življenja, ki vlada v Berlinu, na videz deluje srečno, pravi vzrok za to »srečo« pa se skriva v nadzoru, ki ga nad svojimi manjšimi mesti tudi s pomočjo razvojnih načrtov izvaja Berlin. Ta nadzor botruje nešteto zgodovinom, ki se izmenjujejo na enem kraju, saj nihče ne ve, katera zgodovina bi bila za razvojni načrt, ki sledi, najbolj ustrezna. Nuclei 16 pojasnjuje nuclei 12 in tako zapre sekvence, nuclei 17 pojasnjuje nuclei 9 in tvori sekvenco iz enot Nadzor in Nešteto zgodovin. Tudi nuclei 18, enota, ki je hkrati katalizator in konec sekvence, konča nuclei 1 iz začetka in tako zapre narativ drugega besedila. Zadnji nuclei 19 tudi tukaj zavzema mesto kode besedilnega narativa, naveže drugo besedilo na prvo in pripravi izhodišče za tretjo pripoved.

Tudi v drugi narativni strukturi nucleee in katalizatorje dopolnjujejo indici in informatorji. Ti med nucleem 14 in nucleem 15 tvorijo nov, še manjši narativ, v katerem avtorica pojasnjuje spremembe namembnosti specifične lokacije skozi čas, to zgodovinsko pripoved pa znova preobleče v narativ, pripovedko preteklosti. To nakazuje kompleksno naravo narativa, ki je primerljiva z organigramom. To nenadzorovano kompleksnost uravnovesi integracija, ki pomaga usmerjati razumevanje fragmentarnih elementov (Barthes 1975, 254). Tudi v tem besedilu indici označujejo literarne elemente in informatorji dejstva, ki temeljijo na resničnih krajih in dogodkih. Pogostost uporabe se v drugem besedilu preveša v večjo uporabo informatorjev, ki zavzemajo približno enak delež besedila kot vključeni indici.

Primerjava zgradb prvega in drugega besedila kaže veliko podobnosti, obe besedili imata izredno podobno strukturo in enote, ki delujejo z enako funkcionalno logiko, kar gre pripisati dejstvu, da sta bili objavljeni kot dve polovici ene zgodbe. Prva razlika je vsebinska, saj se opisani mesti razlikujeta v glavni značilnosti mest: Havana svojih mest ne nadzoruje, medtem ko Berlin jih. Vseeno obe mesti pestijo težave. Nuclei odprtih sekvenc, ki svoj zaključek dobijo šele v tretjem besedilu, so ključni za razumevanje funkcionalnih razlik med prvim in drugim besedilom, več o tem v nadaljevanju.

Struktura in funkcionalna logika narativa v tretjem, zadnjem besedilu je drugačna od prvih dveh. Če prvi dve pripovedi na ravni krovnega narativa sekvence odpirata, jih nuclei v tretjem zapirajo. Besedilo tvori pet sekvenc: Nepredvidljivost, Zgodovina spodletelih načrtov, Strah, Zver išče prihodnost in Mentalno zatočišče. Logika funkcij je središčna, kar pomeni, da ključni pojasnilni nuclei, nuclei 12, leži v sredini, potek zaključevanja sekvence pa v prvi polovici poteka linearno, začetek sekvence nuclei 3 leži na začetku narativa in retrogradno, nuclei 23, ki je prav tako pojasnjen z osrednjim nucleem 12, leži čisto na koncu. Nuclei 3 in nuclei 23 odpirata ključno vprašanje celotnega narativa in sta bistvena za celotno besedilo: kaj je tisto, kar daje mestom (in ljudem) temeljno lastnost – živost. V zadnjem besedilu je opaziti ponavljanja oziroma parafraziranja. Iz prvega besedila se ponovi nuclei 11, na katerega mesto stopi nuclei 12 (osrednji nuclei), ter nuclei 14, ki svojega nadomestnika dobi čisto na začetku tretjega besedila, z nucleem 1. Čeprav tudi tretji narativ vsebuje indice in informatorje, je teh manj, struktura ima tudi več nucleev, kar gre pripisati zapiranju sekvenc iz prvih dveh besedil. Enote, ki opravljajo funkcijo katalizatorjev, so tri (nuclei 3, nuclei 17 in nuclei 23). Katalizator na mestu nuclea 17 bralca nagovarja posredno, medtem ko ostala dva delujeta iz ozadja, z njima avtorica bralca opomni, da sta oba udeležena v komunikacijskem procesu pisanja in branja.

Končna sekvenca, Mentalno zatočišče, deluje kot skupna koda vseh treh zgodb, torej krovnega narativa. Poveže vsa tri besedila in razjasni funkcije sekvenc iz prvih dveh ter funkciji celotnega prvega in drugega besedilnega narativa.

Ko narativ doživi širitev in ena povezava vodi do druge, od enega malega dogodka do velikega, lahko rečemo, da je analiza funkcij končana. Piramida funkcij dozori na naslednji nivo, nivo dejanj. Funkcionalno je struktura narativa enaka fugi, nov material vključuje v času, ko je star še prisoten (prav tam, 256). To pojasni vključevanje nucleev, ki na ravni posameznega besedila nimajo konca in se zaključijo šele v zadnjem besedilu.

Drug nivo deskripcije poteka na nivoju dejanj. V prav vsakem narativu nastopajo osebe oziroma agenti, ki niso klasificirani v smislu bitij, temveč na ravni participacije, torej je za njihovo opredelitev ključno, kaj v narativu počno, zato jih Barthes (prav tam) poimenuje aktanti. Vsaka oseba je vključena v svojo sekvenco in sodeluje v treh glavnih semantičnih oseh: komunikacija, želja (ali iskanje) in preizkušnja. Ker je podvržena pravilom substitucije, lahko njeno vlogo zapolnijo različni akterji (prav tam).

Če je bila analiza na nivoju funkcij smiselna na ravni posameznega besedila, drugi nivo deskripcije zahteva celotno obravnavo celotnega krovnega narativa. Prvi aktant, ki skozi narativ ne menja akterjev, je avtorica oziroma narator v besedilu. Skozi že omenjene katalizatorje komunicira z bralcem in s pomočjo nucleev določa okvir narativne strukture, v kateri išče odgovor na vprašanje, kaj mestom (in ljudem) daje in jemlje temeljno lastnost, živost. Njena drža in namen skozi vsa tri besedila ostajata enaka, participacija se ne spreminja. Drugi aktant se skriva za različnimi akterji: pojmom preteklosti, dušo, porušeni mesti, konglomeratom okoli pokopališča Cristobal Colon in mnogimi drugimi, bežno omenjenimi osebami, ki skozi preplet indicev in informatorjev zavzemajo enak položaj. Ta aktant vodi želja po ohranjanju samospoštovanja, iskanje svojega mesta pod soncem in boj za preživetje oziroma dostojno smrt. Vse sekvence, ki so z njim povezane (sekvence prvega besedila razen zadnje; sekvenci z začetkom pri nuclei 1 in 18 v drugem besedilu, ki segata v središnji nuclei tretjega besedila, nuclei 12), delujejo v funkciji njegovega namena. Tudi tretji aktant prevzema vlogo različnih akterjev v besedilu: pojem prihodnosti, »razvojni načrt«, nadzor, mesto med Alexanderplatzom in Opero in druga, v indice in informatorje umeščena mesta in osebe. Tretji aktant išče načine, kako bi preteklost čim hitreje izbrisal in naredil nekaj novega, boljšega in bolj dobičkonosnega. Ne zanimajo ga ljudje in mesta, ki mu ne prinašajo dobička. V krovnem narativu zavzema nasprotni položaj kot drugi aktant, skozi celotno strukturo mu kontrira, enako funkcijo imajo vse sekvence, v katere je vključen (zadnja sekvenca prvega besedila, sekvence drugega besedila).

Narativna oseba mesto Havana pooseblja drugi aktant, medtem ko narativna oseba mesto Berlin pooseblja tretjega. Ta informacija razširi polje razumevanja in pojasni funkcijo prvih dveh besedil, hkrati pa odgovori na prva nuclea v obeh besedilih, kjer se avtorica sprašuje, zakaj piše o Havani in zakaj o Havani razmišlja v Berlinu. O mestih razmišlja in piše z razlogom: Ker obe mesti tvorita osnovne tematske binarne opozicije narativa: preteklost, ki se bori s prihodnostjo, srčnost, ki se bori z vedno večjo dehumanizacijo in apetitom liberalnega kapitalizma, kaos in red, revščina in bogastvo.

Analiza aktantov bolje razjasni funkcionalno naravo elementov prvega nivoja deskripcije, a svoj polni pomen dobi šele ob integraciji v tretji nivo deskripcije, nivo narativa. Pravi problem ni proučevanje naratorjevih motivov ali merjenje učinka, ki ga ima naracija na bralca, temveč opisovanje kode, skozi katero je mogoče zaznati prisotnost naratorja in bralca v narativu. Vsakič, ko narator preneha predstavljati in pripoveduje dejstva, ki jih dobro pozna, a so za bralca neznana, se zgodi, skozi suspenzijo pomenske dimenzije, znamenje bralnega

dejanja, saj bi bilo nesmiselno, da bi narator dejstva pripovedoval sam sebi (Barthes 1975, 260). Naracijski nivo je okupiran z znamenji naracije, ki reintegrirajo funkcije in dejanja v narativno komunikacijo, artikulirano s strani sporočevalca in prejemnika. Znaki naracije vključujejo načine intervencije avtoritete, kodiranje začetkov in koncev narativa ter definiranje različnih stilov reprezentacij. Opravljajo dvojno vlogo, narativni nivo odpirajo v svet, kjer je konzumiran, in hkrati zapirajo narativ ter ga tako konstruirajo. Naratorjeva koda je lahko osebna (jaz/ti) in neosebna (on), pogosto se oba sistema prepletata. Obliko narativa določata dve sili oziroma procesa: disperzija znakov, ki tvori distakso in pušča odpre vrzeli, ter integracija, ki razstavljeno ponovno združuje na drugem nivoju (prav tam, 261–265).

Prevladujoča naratorjeva koda je v vseh treh besedilih enaka in zavzema osebni sistem. To avtorica doseže skozi že omenjene katalizatorje, ki hkrati zavzemajo položaj znakov naracije. V prvem besedilu sta to nuclei 1 in nuclei 6, v drugem besedilu nuclei 1 in nuclei 18 ter v zadnjem besedilu nuclei 3, nuclei 17 in nuclei 23. Te enote nagovarjajo bralca, z njim vzpostavljajo odnos in ga vključujejo v narativni proces. Razkrivajo naratorjev namen in proces samega pisanja, ki mu je bralec navidezno prisoten (Sprašujem se, zakaj pišem; Če že pišem, moram povedati; Sprašujem se, zakaj razmišljam; Težko bi bilo razložiti; Zdaj torej že veste). Čeprav se v besedilu večkrat pojavi tretjeosebni opis mest in ljudi, so »tečaji narativa« (prav tam 247), torej osrednja narativna struktura, umeščeni v prvoosebno kodo.

Distaksa je prisotna v prvih dveh besedilih, v katerih pomen, ki ga zaokroži končno besedilo s končno narativno kodo, v posameznem besedilu ni izražen – odgovore, zakaj avtorica razmišlja o Havani in zakaj o Havani razmišlja v Berlinu, bralec razbere šele na koncu. Tudi manjše sekvence na nivoju posameznih besedil v prvih dveh besedilih odpirajo pomen in tako ustvarjajo distakso. V zadnjem besedilu sicer prevladuje integracija, a vseeno začetek in konec tvori distorzija, kar bralcu omogoča, da popolni pomen poišče sam.

6 Diskusija in sklep

V diskusiji rezultatov opravljene analize bom odgovorila na zastavljeni raziskovalni vprašanji in interpretirala primarno pridobljene podatke (rezultate strukturne analize narativa) v povezavi z izhodišči prvega, teoretskega dela naloge. V končnem sklepu bom spregovorila o omejitvah raziskave in možnostih za nadaljnjo nadgradnjo in širitev dela.

Pomemben razlikovalni element, ki literarnonovinarski žanr ločuje od drugih novinarskih besedil, je struktura besedila, ki ne sovпада s kanonično formo tipičnih novinarskih besedil. Ta pogosto zavzemajo obliko narobe obrnjene piramide oziroma formo poročila in najbolj pomembne informacije (kdo, kaj, kje, kdaj, zakaj in kako) vključijo takoj na začetek (Morris 2004, 166). Literarna besedila piramido obrnejo, pripoved začno z opisom ali sceno, ki o prihajajoči zgodbi ne pove prav dosti, nato v nadaljevanju skozi zgradbo polje pomenov razširijo do te mere, da šele čisto na koncu dobi smisel (prav tam). Struktura dogodkom le redko sledi kronološko, večkrat služi vsebini (Sims 1984; Wolfe 1996, Merljak Zdovc 2008a; Root in Steinberg 2002) in jo skozi zgradbo poudarja.

Sporočevalno dejanje, kjer si vsebina podredi formo in jo obenem določa, je prisotno v vsej človeški komunikaciji. Vsak posameznik osmišlja svet le skozi selekcijo upovedanih izkušenj in dogodkov, skozi narativ. Slednji lahko zavzame neskončno oblik in medijev, v svoji univerzalnosti pa ne konstruira le posameznikovega sveta in njegove osebne perspektive, temveč tudi kolektivno zgodovinsko izkušnjo in socialni, kulturni ter politični svet (Hyvärinen 2007, 447).

Problematika uvrščanja literarnonovinarskega žanra v krovni novinarski diskurz je tesno povezana z njegovo pogosto uporabo narativne strukture, ki zaradi specifične subjektivne narave ne ustreza zakonitostim objektivne poročevalske norme in je tudi zaradi tega tako v praksi kot v akademski obravnavi pogosto prezrta oziroma zavrnjena (Hartsock 2000; Flis 2010; Aucoin 2014). Pregled razvoja žanra namreč uvršča začetek pojavljanja prvih besedil, ki imajo s sodobnimi literarnonovinarskimi besedili skupne značilnosti, v 17. stoletje (Kerran in Yagoda v Hartsock 2000, 16), kar je veliko prej, kot se je uveljavila norma novinarske objektivnosti. Vzrokov za pojav norme v poznem 19. oziroma zgodnjem 20. stoletju je več: industrija z razvojem tiska in širitvijo založniških in kasneje medijskih hiš povzroči razmah časopisov in vpliva na vedno večjo ekonomsko vrednost medijev (Schudson 2001, 149–154). Širitev vpliva na število zaposlenih in večjo produkcijo medijskih besedil. Ta zahteva več nadzora znotraj uredništev in vzpon poklicnega ponosa, ki za vstop v poklic zahteva določeno mero profesionalizacije, oba pa rezultirata v idealu neosebnega in objektivnega novinarstva (prav tam). Dodatno je k tako obširnemu ponotranjanju norme prispeval racionalno pozitivistični duh časa, ki zavrača izkustveno in ceni preverljivost. Zapuščina politično pristranskih medijev (ti naj bi se novi normi umaknili v začetku 20. stoletja) je dodatno botrovala k poudarjanju nepristranskega in na dejstvih utemeljenega poročanja (prav tam).

Odmik od omenjene prakse predstavlja literarno novinarstvo; ločnica, ki je informativne modele in novinarske zgodbe razdelila na dve ločeni struji, sega v 19. stoletje, torej v čas, ko je norma objektivnega novinarstva počasi pridobivala na veljavi (Hartsock 2000, 122). Pisci žanra so v literarnonovinarskem pristopu videli možnost za retoriko, ki poskuša razumeti druge subjektivnosti in odgovarja na vprašanja tedanjega časa velikih družbenih sprememb (Merljak Zdovc 2008b). Večji razmah je z Novim žurnalizmom struja doživela v 60. letih 20. stoletja, obdobju izrazitih družbenih sprememb, zato Hartsock (2000, 192) njen razvoj pripiše epistemološki krizi, ki je botrovala kopici tematskih družbenokritičnih besedil. V slovenskem novinarskem prostoru, čeprav se od ameriškega v marsičem razlikuje, je na širši pojav besedil v 60. in 70. letih 20. stoletja z literarnonovinarskimi značilnostmi vplivala ideološka usmeritev medijev, ki je od piscev zahtevala ustreznost socialističnim vrednotam in politikam. Odmik od tega so predstavljali literarni novinarski prispevki, ki so le tako lahko izrazili kritiko do oblasti in se izognili strogi cenzuri ter vključevali tematike, ki so do takrat umanjale v medijskem prostoru (Merljak Zdovc 2008b). Vzrok za ameriški in slovenski pojav so torej družbene okoliščine, znotraj katerih je bila uporaba zgodb način, s katerim so pisci izrazili tisto, česar v prevladujoči novinarski struji niso mogli ali smeli. Narativna struktura kot element, neločljivo povezan z zgodbo, je v tem primeru orodje za kljubovanje ideologiji in izražanje mnenja, premišljeno zavito v pripoved.

Izražanje lastnega občutenja in doživljanja je tista lastnost, ki literarno novinarstvo tesno veže s pojmom subjektivnosti in sfero literature. Ta kanonično predpisuje izvirnost ter individualno umetniško resnico (Dović 2004, 69), estetsko konvencijo, ki zahteva opuščanje kriterijev koristnosti in resničnosti ter izpolnjuje edinstvene funkcije: kognitivno-refleksivno, moralno-družbeno in hedonistično-emocionalno (Schmid v prav tam, 48). Če je v umetnosti struktura dela cilj sama po sebi, se v novinarski stroki popolnoma podredi vsebini, celo do te mere, da je njena oblika normativna. Literarni novinar daje poudarek obema, čeprav strukturo še vedno uporablja kot sredstvo za sporočanje pomenov, jo izbere in ustvari v skladu z vsebino. V tem je narava žanrske hibridne narave, ne izbere ene ali druge možnosti, temveč ustvari svojo smer, ki variira od pisca do pisca. Je hkrati literarna in transakcijska ter integrira oba diskurzivna cilja: »Prinaša umetnost v informacijo ter dejstvenost v imaginacijo, črpa iz ekspresivnega namena, ki leži pod površjem vsakršnega pisanja« (Root in Steinberg 2002, xxx). Narativna struktura v njej igra dvojno vlogo: postane samostojno umetniško delo (in dobi status literarnega dela, kamor je uvrščenih kar nekaj literarnonovinarskih del, pa čeprav

pod okrilje kreativne nefikcije, na sam rob umeščenega žanra) in hkrati nosi vsebinsko sporočilo, pregled določenega časa, dogodka ali situacije s koreninami v resničnosti.

Literarnega novinarstva pa ne opredeljujejo le utemeljevanje v resničnosti, narativna struktura in subjektivni kot pogleda. Med značilnosti sodi še simbolizem, sovpadanje svetov oziroma konfrontacija simbolov z resnično kulturo (Sims 1984, 2). Ta simbolika najde močnega zaveznika prav v narativu, ki lahko poosebi, metaforizira in zaobjame marsikaj, česar ni mogoče vključiti v tipični poročevalski diskurz. Gešalt lastnosti, pripisane zgodbi, namreč omogočajo presežek pomena, ki izvira prav iz zgodbe kot celote, vsota elementov sporoča več kot posamezni deli. To omogoča prav teleologična struktura, ki se ves čas vrača na začetek, hkrati pa vpeljuje nove in nove pomene (Carlshtmere 2012, 48). Skozi zadrževanje informacij bralcu omogočijo, da razumevanje razvija sproti, med procesom branja besedila, vanj pa dodaja svoje izkušnje, identifikacije in pomene.

Ker obstoječa literatura ne obravnava vloge narativa v literarnonovinarskem diskurzu, sem želela s strukturno analizo narativa po teoriji Rolanda Barthesa (1975) v triptihu besedil Nataše Kramberger Tri zgodbe o mestih raziskati, kakšen pomen ima narativ za omenjeni diskurz, kako pomen v njem deluje ter kako funkcionirajo posamezni narativni elementi.

Analiza je potekala na treh nivojih: prvem nivoju deskripcije, nivoju funkcij, drugem nivoju deskripcije, nivoju dejanj in tretjem nivoju deskripcije, nivoju naracije. Nivoji so med seboj neločljivo prepleteni, kar nakazuje kompleksno naravo narativa, ki deluje na več ravneh. Pomen se ne skriva na koncu, temveč je vpet v omenjene nivoje (Barthes 1975, 243).

Analiza prvega nivoja razkrije ključne elemente, ki tvorijo narativno strukturo. Nuclei z distribucijsko funkcijo tvorijo »tečaje narativa« oziroma nezamenljivo pripoved, brez katere besedila ne bi obstajala v smislu vsebine. Ta pripoved ni vezana na posamezno besedilo, temveč vsa tri povezuje v en, krovni narativ. Več sekvenc ima tako začetek v prvem ali drugem besedilu, a se končajo šele v zadnji zgodbi, ter tako povezujejo besedila v smiselno celoto. Prvi dve zgodbi sta si v strukturi podobni, vsako besedilo vsebuje svoj, besedilni narativ, primerjava pa pokaže, da vsebujeta enako število sekvenc s skoraj enakimi funkcijami. Besedili se razlikujeta v temi posameznega besedila, ki izpolnjuje funkcijo na ravni krovnega besedila in zavzema položaj binarnih opozicij. Tretje besedilo je sestavljeno iz več nucleev, ti zapirajo odprte sekvence iz predhodnih besedil in tvorijo konec narativa. Ključni, pojasnjevalni nuclei leži na sredini tretje strukture, kar omogoča določeno mero

odprtosti narativa, ki bralcu dopušča tvorjenje lastnih zaključkov in vpetost v sporočevalni proces (Hartsock 2000, 124).

Poleg nucleev v strukturi enako, distributivno funkcijo zavzemajo tudi katalizatorji, elementi, ki vzpostavljajo kontakt med naratorjem in bralcem. V analiziranem besedilu katalizatorji zavzemajo položaj nekaterih nucleev, te enote imajo posledično dvojno funkcijo. Ker so ti nucleii tisti, ki povezujejo celotni narativ (v prvem in drugem besedilu odpirajo, šele v tretjem zares zaprejo pomen), je njihova vloga toliko bolj pomembna: v samem bistvu zgodbe je želja po povezovanju z bralcem, ustvarjanju na videz dvosmernega komunikacijskega procesa, ki bralca obravnava kot enakopravnega udeleženca. Enote katalizatorjev torej izpolnjujejo eno od ključnih značilnosti literarnonovinarskega žanra in žanra kreativne nefikcije, povezavo med avtorjem in bralcem.

Narativna struktura poleg enot z distributivno funkcijo vključuje tudi tiste z integrativno. Sem sodijo indici in informatorji, elementi, ki nucleee podpirajo skozi širitev in utrditev njihovega pomena (Barthes 1975, 249). Ti elementi v prvem in drugem besedilu zavzemajo velik delež besedila ter se navezujejo na specifični stil pisanja avtorice, za katerega je značilna natančna in gosta deskripcija. V zadnjem besedilu jih je manj, slednje vsebuje več nucleev ki pojasnjujejo samo zgodbo, zato je integrativna funkcija potisnjena v ozadje. Indici dopolnjujejo nucleee skozi poudarjanje lastnosti likov, atmosfere in elemente časa in prostora (prav tam). Analizirana besedila umestijo v literarni okvir, klasični novinarski diskurz se takšnim informacijam namreč izogiba, saj so lahko močno subjektivne, predvsem pa za sporočilo premalo pomembne. Če predstavlja svoboda izraza indicev v besedilu košček literarnega, zavzemajo informatorji diametralno nasprotni položaj in zastopajo novinarski diskurz. Delujejo neposredno in označujejo čiste, relevantne informacije ter umeščajo narativa v resnični svet. Če so indici enote, ki besedilo umeščajo v literarni diskurz, informatorji v literarnonovinarskem diskurzu predstavljajo tisti element, ki besedila ohranja znotraj polja novinarskega sporočanja. Gosta prepletenost obojih nakazuje na neločljivo povezavo obeh diskurzov v literarnonovinarskem žanru.

Drugi nivo deskripcije, nivo dejanj, vključuje analizo agentov na ravni participacije. Aktanti, ki so lahko poosebljeni v vrsti likov v zgodbi, sodelujejo v treh glavnih semantičnih oseh: komunikaciji, želji (ali iskanju) in preizkušnji (Barthes 1975, 256). Povezani so s sekvencami, ki delujejo v funkciji njegovega namena. Aktanti v analiziranem besedilu so opredeljeni na ravni krovnega besedila, saj lahko le tako zavzamejo svojo funkcijo v celoti. Triptih tako

vključuje tri aktante. Prvi aktant je avtorica oziroma narator v besedilu in vključuje prvo semantično os, komunikacijo (z bralcem). Drugi aktant nadomešča vrsta akterjev: pojem preteklosti, duša, porušena mesta, konglomerat okoli pokopališča Cristobal Colon in drugi, bežno omenjeni liki (mesta in ljudje). Vodi ga boj za preživetje oziroma dostojno smrt in želja po ohranjanju spoštovanja. Tretji aktant je prav tako vpet v več akterjev: pojem prihodnosti, »razvojni načrt«, nadzor, mesto med Alexanderplatzom in Opero in druge, redkeje omenjene like. Ta aktant vodi želja po izbrisu preteklosti, po ustvarjanju nečesa boljšega, novejšega in bolj dobičkonosnega. Drugi in tretji aktant tvorita nasprotje, ki poganja narativ, njuna hegemonija ustvarja prostor za zgodbo in dramski lok, konflikt, ki zahteva razrešitev. Ta binarna opozicija predstavlja izhodišče narativa, v katerem avtorica ubesedi boj med družbenimi silami, človečnostjo v družbi in razčlovečenjem, ki ga prinaša liberalno kapitalistična ureditev.

Narativni nivo, zadnji nivo deskripcije, vključuje opisovanje kode, s katero je mogoče zaznati prisotnost naratorja in bralca v narativnem besedilu. Ta je lahko osebna (jaz/ti) ali neosebna (on), pogosto se oba sistema prepletata (prav tam, 264). V analiziranih besedilih je naratorjeva koda enaka in zavzema osebni sistem, izražena pa je skozi že omenjene katalizatorje, ki razkrivajo naratorjev namen in proces pisanja, ki mu bralec prisostvuje. S tem je še enkrat poudarjena literarnonovinarska komponenta v besedilu, ki zožuje distanco med avtorjem in bralcem.

Analiza vseh treh nivojev razkrije, da iste enote narativa zajemajo več funkcij in lahko hkrati delujejo na več ravneh. Vloga posameznih delov je tako večkratna in služi različnim namenom: konstruiranju pripovedi, ki uokvirja vsebino; povezavi med avtorjem in bralcem, ki zmanjšuje razdaljo med njima ter v komunikacijski proces vnaša element človeške interakcije; literarno deskripcijo oseb in situacij, ki izpolnjuje funkcije umetniškega dela; ter umeščanju narativa v resnični svet, kar izpolnjuje zahteve novinarskega diskurza.

Vloga narativa izpolnjuje različne funkcije literarnonovinarskih besedil, ki skozi pisanje, začinjeno z duhom pogovora (Lopate 2002, 305), izraža željo vsakega posameznika, da bi preprečil izginotje življenj, ki jih živimo (Lott 2002, 309). Žanr skozi proaktivni element »odgovornosti, ki jo imamo kot človeška bitja do svojih življenj in za njih« ter je vtkana v prepoznanje dejstva, da je edina resnica, ki se ji lahko približamo, tista naša (prav tam, 315), deluje kot element povezovanja in osmišljanja v razdrobljeni družbi, ki je »preobremenjena s podatki, naključnimi informacijami in naplavinami množičnih medijev« (Sanders 2002, 331).

Živimo v času bliskovitega ukinjanja tiskanih medijev, upadanja naklad, kopice brezplačno dostopnih informacijskih platform in množice virov, ki jim kraljujejo dejstva, podana izven konteksta poglobljenega razumevanja. Ljudje so nasičeni s podatki, statistikami in fragmenti dejstev, ki jih ne zmorejo in ne znajo umestiti v širši okvir spoznanja. Novinarska praksa, ki je vrhunec doživela na prelomu 20. stoletja, ne učinkuje več: kredibilnost ni več povezana z institucijami in objektivnimi spoznavnimi modeli, poplava medijske produkcije povzroča, da ljudje novice spremljajo le še bežno, skozi instantno zadovoljevanje potrebe po informiranosti: »Danes delci informacij ne zadovoljijo bralčeve želje po spoznavanju o ljudeh, ki nekaj počno« (Sims 1984, 1). Morda odgovor na problematiko ponuja literarnonovinarski žanr, ki skozi elemente subjektivnosti in človeškosti ponuja prostor za izražanje avtorju lastnih doživljanj, njihove refleksije in točke identifikacije, ki jih tako ponuja tudi drugim: »Ko pišeš zgodbe, dobiš ljubezen. Ko pišeš politične komentarje, dobiš sovraštvo« (Keret v Milek, 2015).

Ker je v nalogi analiziran le en sklop besedil, ugotovitve težko posplošimo na vsa literarnonovinarska besedila. Vseeno že majhen vzorec razkriva, kako narativ sodeluje pri ustvarjanju sporočila, ki ima korenine tako v resničnosti kot v subjektivni zaznavi avtorja. Podrobnejša analiza, na ravni posameznih povedi, bi razkrila še bolj poglobljeno strukturo in odnose med posameznimi elementi. Za študijski primer je bila izbrana celota besedil z izrazito naravo pripovedi, zato bi bilo zanimivo aplicirati isto teorijo in enako metodo na literarnonovinarske prispevke, v katerih je narativ potisnjen bolj v ozadje, in rezultate primerjati s pričujočimi. Če se naloga osredotoča na ozek del literarnonovinarskega diskurza, bi bilo na področju Slovenije raziskavo smiselno razširiti na splošno, a pereče vprašanje, ki se dotika vzrokov za umanjkanje oziroma minimalno prisotnost žanra v slovenskem novinarskem prostoru.

7 Literatura

1. Anna Lindh Foundation. Dostopno prek: <http://www.annalindhfoundation.org/networks/slovenia/news/international-success-natasa-kramberger> (28. avgust 2015).
2. Aucoin, James. 2014. The imperative of personal journalism. *Journalism* 1 (17). Dostopno prek: <http://jou.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/content/early/2014/11/28/1464884914558917.full.pdf+html> (4. junij 2015).
3. --- 2001. Epistemic responsibility and narrative theory. *Journalism* 2 (1). Dostopno prek: <http://jou.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/content/2/1/5.full.pdf+html> (4. junij 2015).
4. Bamberg, Michael. 2010. Narrative analysis. V *APA handbook of research methods in psychology* (2), ur. H. Cooper, 85 – 102. Washington, DC: APA Press. Dostopno prek: www.clarku.edu/~mbamberg/material_files/narrative%20analysis.doc (23. november 2012)
5. Barthes, Roland. 1975. An introduction to the structural analysis of narrative. V *New literary history* 6 (2). Dostopno prek: http://www.davidbithell.com/MUCP4595/Readings/Barthes_Structural_Narrative.pdf (20. avgust 2015).
6. Bartkevicius, Jocelyn. 2002. The landscape of creative nonfiction. V *The fourth genre: contemporary writers of/on creative nonfiction*, ur. Michael Steinberg in Robert L. Root, Jr., 225–231. United States: Pearson Education, Inc.
7. Bašič, Hrvatin Sandra. 2008. Kaj počno »psi čuvaji«? V *Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji: zbornik predavanj*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, 133 – 142. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. Dostopno prek: http://www.centerslo.net/files/file/ssjlk/ssjlk_44_zbornik.pdf (24. november 2012).
8. Blevins Faery, Rebecca. 2002. On the possibilities of the essay: a meditation. V *The fourth genre: contemporary writers of/on creative nonfiction*, ur. Steinberg, Michael in Robert L. Root, Jr., 246–253. United States: Pearson Education, Inc.
9. Brumer, Jerome. 1991. The narrative construction of reality. *Critical Inquiry* 18 (1). Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/1343711> (12. februar 2015).

10. Carlshamre, Staffan. 2012. Is there ever a happy ending? V *Disputable core: concept of narrative theory*, ur. Goran Rossholm in Christer Johansson, 45 – 56. New York: Peter Lang.
11. Chomsky, Noam. 2002. *Media control: the spectacular achievements of propaganda*. New York: Seven Stories Press.
12. Clearman Blew, Mary. 2002. The art of memoir. V *The fourth genre: contemporary writers of/on creative nonfiction*, ur. Michael Steinberg in Robert L. Root, Jr., 232 – 234. United States: Pearson Education, Inc.
13. Dolan, Kevin. 2005. Blinded by 'objectivity'. *Journalism* 6 (3). Dostopno prek: <http://jou.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/content/6/3/379.full.pdf+html> (12. julij 2015).
14. Dovič, Marijan. 2004. *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC.
15. Dillard, Annie. 2002. To fashion a text. V *The fourth genre: contemporary writers of/on creative nonfiction*, ur. Steinberg, Michael in Robert L. Root, Jr., 236 – 245. United States: Pearson Education, Inc.
16. Erjavec, Karmen. 1999. *Novinarska kakovost*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
17. *Ethical Journalism Network*. Dostopno prek: <http://ethicaljournalismnetwork.org/en/contents/5-principles-of-journalism> (15. september 2015).
18. *European Prize for Literature*. Dostopno prek: <http://www.euprizeliterature.eu/author/2010/natasa-kramberger> (13. avgust 2015).
19. Flis, Leonora. 2010. *Narrative truth and the contemporary American documentary novel*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
20. Geršak, Ana. 2015. Recenzija knjige: topografija topline. *Delo* (25. maj 2015). Dostopno prek: <http://www.delo.si/kultura/ocene/recenzija-knjige-topografija-topline.html> (15. julij 2015).
21. Goatly, Andrew. 2000. *Critical reading and writing*. New York: Routledge.
22. Gramsci, Antonio. 1974. *Izbrana dela*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
23. Gutkind, Lee. 2002. Why I chose the crative nonfiction way of life. V *The fourth genre: contemporary writers of/on creative nonfiction*, ur. Michael Steinberg in Robert L. Root, Jr., 253–258. United States: Pearson Education, Inc.
24. Hallin, Daniel C. in Paolo Mancini. 2008. *Comparing media systems: three models of media and politics*. Cambridge: Cambridge University Press.

25. Hampl, Patricia. 2002. Memory and imagination. V *The fourth genre: contemporary writers of/on creative nonfiction*, ur. Michael Steinberg in Robert L. Root, Jr., 259 – 268. United States: Pearson Education, Inc.
26. Harbers, Frank. 2014. Between engagement and ironic ambiguity. *Journalism* 15 (5). Dostopno prek: <http://jou.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/content/early/2014/03/09/1464884914523236.full.pdf+html> (4. junij 2015).
27. Hartsock, John C. 2000. *A history of American literary journalism: The emergence of a modern narrative form*. United States: Sheridan Books, Inc.
28. Hyvarinen, Matti. 2007. Analyzing narratives and story-telling. V *The SAGE handbook of social research methods*, ur. Pertti Alasuutari, Leonard Bickman in Julia Brannen, 447 – 460. London: SAGE Publications. Dostopno prek: <http://www.uta.fi/yky/yhteystiedot/henkilokunta/mattikhyvarinen/index/Chapter%2026.pdf> (23. julij 2015).
29. Ives, Peter M. 2002. The whole truth. V *The fourth genre: contemporary writers of/on creative nonfiction*, ur. Michael Steinberg in Robert L. Root, Jr., 269–276. United States: Pearson Education, Inc.
30. Janowitz, Morris. 1975. Professional models in journalism: The gatekeeper and the advocate. V *Journalism Quarterly* 5, 618-626. Columbia: Association for Education in Journalism and Mass Communication.
31. Javna agencija za knjigo RS. Dostopno prek: http://www.jakrs.si/fileadmin/datoteke/Nova_spletna_stran/Predstavitevna_gradiva/Letaki/Kramberger_Natasa_letak_ang.pdf (12. maj 2015).
32. Kidder, Tracy. 2002. Courting the approval of the dead. V *The fourth genre: contemporary writers of/on creative nonfiction*, ur. Steinberg, Michael in Robert L. Root, Jr., 277–290. United States: Pearson Education, Inc.
33. Kosmos, Iva. 2011. Ni ga čez naše drevo. *Dnevnik*, 13. december. Dostopno prek: <https://www.dnevnik.si/1042494928/kultura/fokus/1042494928> (15. julij 2015).
34. Košir, Manca. 2003. *Surovi čas medijev*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
35. Kramberger, Nataša. 2014. *Brez zidu: časopisna pripoved o Berlinu in drugih krajih 2004 - 2014*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
36. Lambeth, Edmund B. 1997. *Časnikarstvo kot zaveza: poklicna etika*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

37. Lea, Sydney. 2002. What we didn't know we knew. V *The fourth genre: contemporary writers of/on creative nonfiction*, ur. Michael Steinberg in Robert L. Root, Jr., 294 – 300. United States: Pearson Education, Inc.
38. Lewin, Kurt. 1948. *Resolving social conflicts: selected papers on group dynamics*. New York: Harper.
39. Lopate, Phillip. 2002. What happened to personal essey? V *The fourth genre: contemporary writers of/on creative nonfiction*, ur. Michael Steinberg in Robert L. Root, Jr., 301–308. United States: Pearson Education, Inc.
40. Lott, Bret. 2002. Toward a definition of creative nonfiction. V *The fourth genre: contemporary writers of/on creative nonfiction*, ur. Michael Steinberg in Robert L. Root, Jr., 309–315. United States: Pearson Education, Inc.
41. Luhmann, Niklas. 1992. What is communication? *Communication Theory* 2 (3). Dostopno prek: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2885.1992.tb00042.x/pdf> (2. september 2015).
42. Macdonald, Dwight. 1965. Parajournalism, or Tom Wolfe & his magic writing machine. *The New York review of books* 5 (2). Dostopno prek: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1965/aug/26/parajournalism-or-tom-wolfe-his-magic-writing-mach/> (2. september 2015).
43. Merljak Zdovc, Sonja. 2008a. *Literary Journalism in the United States of America and Slovenia*. Lanham: University Press of America.
44. --- 2008b. Slovenska revija Tovariš in njeni revialni »tovariši« v drugi polovici dvajsetega stoletja. *Javnost* 15. Dostopno prek: <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-V3QE9SHK> (2. avgust 2015).
45. --- 2008c. Novinarstvo, ki se bere kot roman. *Medijska preža* 31 (5). Dostopno prek: <http://mediawatch.mirovni-institut.si/bilten/seznam/31/litera/index.html#0> (27. avgust 2015).
46. MMC RTV Slovenija. 2010. Nataša Kramberger med dobitniki EU – nagrade za književnost (6. oktober). Dostopno prek: <http://www.rtv slo.si/kultura/knjige/natasa-kramberger-med-dobitniki-eu-nagrade-za-knjizevnost/240955> (6. junij 2015).
47. Morris, John L. »Jack«. 2004. Textual analysis in journalism. V *Qualitative research in journalism*, ur. Sharon Hartin Iorio, 163 – 174. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
48. Morton, Lindsay. 2014. Evaluating the effects of epistemologic location in advocacy literary journalism. *Journalism* 1 (16). Dostopno prek:

- <http://jou.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/content/early/2014/10/29/1464884914554178.full.pdf+html> (13. junij 2015).
49. Milek, Vesna. 2015. Etgar Keret: Zame je umetnost edino varno mesto v tem ponorelem svetu. *Sobotna priloga* (12. september). Dostopno prek: <http://www.delo.si/sobotna/etgar-keret-zame-je-umetnost-edino-varno-mesto-v-tem-ponorelem-svetu.html> (14. september 2015).
 50. Milosavljevič, Marko. 2003. *Novinarska zgodba*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
 51. Pearson, Michael. 2002. The other creative writing. V *The fourth genre: contemporary writers of/on creative nonfiction*, ur. Michael Steinberg in Robert L. Root, Jr., 316–320. United States: Pearson Education, Inc.
 52. Perat, Katja. 2015. Nataša Kramberger, pisateljica, novinarka, kmetica. *Mladina* 12 (20. marec). Dostopno prek: <http://www.mladina.si/165055/natasa-kramberger-pisateljica-novinarka-kmetica/> (15. julij 2015).
 53. Poler Kovačič, Melita. 2002. Vpliv odnosov z mediji na novinarski sporočanješki proces. *Teorija in praksa* 39 (5). Dostopno prek: <http://dk.fdv.uni-lj.si/tip/tip20025Polerkovacic.PDF> (24. november 2011).
 54. Pratchett, Terry. 2009. *Witches abroad*. United States: HarperCollins Publishers.
 55. Rudrum, David. 2006. On the very idea of a definition of narrative: A reply to Marie-Laurie Ryan. V *Narrative* 14 (2). Dostopno prek: http://www.jstor.org.nukweb.nuk.uni-lj.si/stable/30219647?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=narrative&searchText=definition&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dnarrative%2Bdefinition%26amp%3Bacc%3Don%26amp%3Bwc%3Don%26amp%3Bfc%3Doff%26amp%3Bgroup%3Dnone&seq=1#page_scan_tab_contents (5. september 2015).
 56. Sanders, Scott Russell. 2002. The singular first person. V *The fourth genre: contemporary writers of/on creative nonfiction*, ur. Michael Steinberg in Robert L. Root, Jr., 329–337. United States: Pearson Education, Inc.
 57. Schnabl, Anna. 2015. Prek vseh zidov. *Dnevnik*, 16. maj. Dostopno prek: <https://www.dnevnik.si/1042712972> (15. julij 2015).
 58. Schudson, Michael. 2001. The objectivity norm in American journalism. *Journalism* 2 (2). Dostopno prek: <http://jou.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/content/2/2/149.full.pdf+html> (12. julij 2015).
 59. Sims, Norman. 1984. *Literary Journalists*. New York: Ballantine Books.

60. Sondergaard, Leif. 2012. Fictional and Factual Discourses in Narratives – and the Grey Zone Between. V *Disputable core: concept of narrative theory*, ur. Goran Rossholm in Christer Johansson, 57–82. New York: Peter Lang.
61. Splichal, Slavko. 2000. Novinarji in novinarstvo. V *Vregov zbornik*, ur. Slavko Splichal, 47-56. Ljubljana: Evropski inštitut za komuniciranje in kulturo: FDV.
62. Steinberg, Michael in Robert L. Root, Jr. 2002. Introduction. V *The fourth genre: contemporary writers of/on creative nonfiction*, ur. Michael Steinberg in Robert L. Root, Jr., xv–xxxiii. United States: Pearson Education, Inc.
63. Štrancar, Tina. 2015. Mesto Berlin piše. *LUD literatura*, 19. februar. Dostopno prek: <http://www.ludliteratura.si/kritika-komentar/mesto-berlin-pise/> (15. julij 2015).
64. Tompkins, Jane. 2002. Me and my shadow. V *The fourth genre: contemporary writers of/on creative nonfiction*, ur. Michael Steinberg in Robert L. Root, Jr., 349–363. United States: Pearson Education, Inc.
65. Vreg, France. 2002. Feljton: *Novinarske, polliterarne in literarne oblike na Slovenskem*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
66. Wahl-Jorgensen, Karin. 2013. Subjectivity and story-telling in journalism. *Journalism Studies* 14 (3) Dostopno prek: <http://dx.doi.org/10.1080/1461670X.2012.713738> (4. junij 2015).
67. William, Roberts. 2013. Mapping nonfiction narrative. *Literary Journalism Studies* 6 (2). Dostopno prek: <http://eds.a.ebscohost.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=395416c0-b9f3-4f8f-a668-b2e71fc49488%40sessionmgr4004&vid=2&hid=4105> (12. julij 2015).
68. Wistrand, Sten. 2012. Time for departure? The Principle of Minimal Departure – a Critical Examination. V *Disputable core: concept of narrative theory*, ur. Goran Rossholm in Christer Johansson, 15 – 44. New York: Peter Lang.
69. Wolfe, Tom. 1996. *The new journalism*. London: Picador.
70. Woolf, Virginia. 2011. *Ozki most umetnosti: izbrani eseji*. Ljubljana: Literarno – umetniško društvo.
71. Zelizer, Barbara. 2004. *Taking Journalism Seriously: News and the Academy*. London: SAGE Publications Inc.