

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ПОЛИТИЧКИХ НАУКА

Лидија Ж. Мирков

**НОВИНАРСКО ПРИПОВЕДАЊЕ
КАО ЕЛЕМЕНТ ЈАВНОГ ДИСКУРСА
У ИНФОРМАТИВНИМ ЖАНРОВИМА
ТВ СТАНИЦА СА НАЦИОНАЛНОМ
ФРЕКВЕНЦИЈОМ**

докторска дисертација

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF POLITICAL SCIENCE

Lidija Ž. Mirkov

**JOURNALISTIC STORYTELLING AS AN
ELEMENT OF PUBLIC DISCOURSE
IN THE NEWS GENRES
OF THE TV STATIONS WITH NATIONAL
COVERAGE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018

Ментор:

Др Добривоје Станојевић, редовни професор

Универзитет у Београду – Факултет политичких наука

Чланови комисије:

1. Проф. др Добривоје Станојевић, ФПН – Универзитет у Београду, ментор;
2. Проф. др Неда Тодоровић, ФПН – Универзитет у Београду, председник комисије;
3. Проф. др Владислава Гордић-Петковић, Филозофски факултет – Универзитет у Новом Саду, члан.

Датум одбране докторске дисертације:

Новинарско приповедање као елемент јавног дискурса у информативним жанровима ТВ станица са националном фреквенцијом

САЖЕТАК

Предмет истраживања у овој докторској дисертацији јесте новинарско приповедање у информативним жанровима на телевизијама у Србији. Новинарско приповедање јесте поступак саопштавања медијских садржаја наративним методама. У раду је *новинарско приповедање* дефинисано као нефиктивни романтизовани новинарски дискурс – нефиктивни је јер саопштава информације о стварном свету, без претензија да неку од њих представи као замишљену или створену или субјективну, већ је приповедана стварност. Романтизовани је јер се акцентује људско, емотивно, појединачна судбина. Новинарско приповедање је елемент јавног дискурса јер није само реч о новом поступку стварања садржаја или стилској иновацији, већ је то ново структурно место у савременој стварности Србије.

Промене у жанровској структури медијских садржаја нису само хибридизација постојећих новинарских жанрова или дискретне варијације, па теорија новинарских жанрова није довољна за образложење ове теме: приповедање је објашњено и посредством наратологије и теорије књижевности. Да би увид у новинарско приповедање био потпун и да би ова тема досегла виши научни домет, новинарско приповедање је анализирано и као елемент јавног дискурса – због чега се у раду посебна пажња даје стуктуралистичким и постструктуралистичким тумачењима дискурса.

Осим теоријског одређења појма, у раду су приказани резултати студије случаја. Спроведене су анализе садржаја и анализе интервјуа са уредницима информативних програма телевизија са националном фреквенцијом. Новинарско приповедање је последица ширих друштвених кретања и прилагођавања српског друштва неолибералним моделима. У годинама које

следе, новинарско приповедање ће тек развити сопствене капацитете у јавном дискурсу.

Кључне речи: новинарско приповедање, јавни дискурс, жанрови, стил, медији, телевизија

Научна област: Политичке науке

Ужа научна област: Медијске студије и новинарство

UDK 070:316.774(043.3)

Journalistic Storytelling as an Element of Public Discourse in the News Genres of the TV Stations with National Coverage

ABSTRACT

The subject of research in this doctoral dissertation is journalistic storytelling in news genres on television in Serbia. Journalistic storytelling is the process of communicating media content with narrative methods. In this paper, journalistic narrative is defined as a non-fictitious romanticized journalistic discourse – it is not fiction because it communicates information about the real world, without pretending to present them as imaginary or falsely created or subjective. It is romanticized because it emphasizes human, emotional, individual destinies. Journalistic narrative is an element of public discourse, because it is not only a part of a new process of content creation or stylistic innovation, but rather a new structural place within the contemporary reality of Serbia.

Changing the genre structure of media content is not only the hybridization of existing journalistic genres or their variations, so the theory of journalistic genres is not sufficient to explain this topic; narrative is also explained through narratology and theory of literature. For full insight in journalistic narratives, this topic achieved a higher scientific reach with analyzing journalistic narrative as an element of public discourse – which is why special attention is paid to the structuralist and poststructuralist interpretations of discourse.

In addition to the theoretical definition of the term, this paper presents the results of a case study. Analysis of content and analysis of interviews with editors in chief of news programs of television with national frequency were conducted. Journalistic narrative is the result of wider social changes and adaptation of Serbian society to neoliberal models. Journalistic storytelling is yet to develop its full capacities in public discourse.

Key words: journalistic storytelling, public discourse, genres, style, television

Scientific field: Political science

Scientific subfield: Media studies and journalism

UDC 070:316.774(043.3)



“Lights. Camera. Fiction!”

„Светла. Камера. Фикција!“

Today's Daily Cartoon by Brendan Loper, The New Yorker, 17. IV 2018.

Садржај

I Увод	1
II Приповедање у новинарству	5
1. Појам приповедања	5
1.1 Дијегеза и мимеза у приповедању	9
1.2 Дефиниција новинарског приповедања	11
1.3 Дефинисање приче	16
1.4 Сторителинг или причам ти причу	19
2. Наратив и наратологија	23
2.1 Језик и наратив	23
2.2 Структуралистички осврт на наратив	26
2.3 Дефиниције и својства наратива	30
2.4 Наратологија и структура	34
2.5 Текст и фокализација	36
2.6 Наратив ван књижевности	38
2.7 Место појединца у мастер наративу	42
2.8 Наративни обрти 1 и 2	45
2.9 Однос стилистике и наратологије	50
2.10 Минус-поступак и цензура	61
3. Настанак новинарских жанрова – од књижевности до таблоида	67
3.1 Књижевно новинарство	68
3.2 Историјске околности новинарског стваралаштва	70
3.3 Развој телевизијског приповедања	72
3.4 Приповедни контекст у новинарству	77
3.5 Разлике приповедног и фактографског стила	79
3.6 Дефиниције жанра	81
4. Фактографија и информативни жанрови	85
4.1 Контекст новинарског стваралаштва	85
4.2 Теоретисање о новинарским жанровима	87
4.3 Погледи на жанровске поделе у новинарству	89
4.4 Фактографија и 5W	91

4.5 Новинарске професионалне вредности и приповедање	94
4.6 Остварење Постманове дистопије.....	97
4.7 Информатива и забава	99
5. Метод „топле људске приче“	101
5.1 Дефинисање топле људске приче	102
5.2 Медијска стереотипија и начин приповедања.....	107
6. Хибридизација новинарских жанрова.....	112
6.1 Топла људска прича и фичер	114
6.2 Новинарско приповедање и сценарио	116
III Јавни дискурс	126
1. Појам јавног дискурса	126
1.1 Фукоово читање дискурса.....	128
1.2 Бенвенист, Женет и Гремас о дискурсу и приповедању.....	132
1.3 Још неке важне дефиниције дискурса.....	135
1.4 Дијахронија и синхронија у јавном дискурсу	138
1.5 Социјални конструктивизам и критичка анализа дискурса.....	143
1.6 После Дебреа: наратосфера	145
1.7 Контекст медијских система у којима се одвија приповедање ...	148
2. Тројство актера у јавном дискурсу	154
2.1 Публика као дискурзивна герила	157
2.2 Медијско ауторство у јавном дискурсу и дело	162
3. Јавни дискурс и спирала моћи	165
3.1 Спектакл у јавном дискурсу.....	166
3.2 Принципи представљања (репрезентације) према Стјуарту Холу ...	171
3.3 Постављање распореда (агенде) и урамљивање	173
3.4 Однос језика, културе и дискурса.....	175
3.5 Јавни дискурс и моћ	177
3.6 Прикривање и исказивање разлика – идеологија приказана језиком ..	180
3.7 Бајковитост и смрт	183
4. Новинарско приповедање у јавном дискурсу	185

IV Студија случаја – информативне емисије телевизијских станица са националном фреквенцијом током ванредног стања у Србији 2014	190
1. Предмет, циљеви и методе истраживања	191
1.1 Предмет и циљ емпиријског истраживања	195
1.2 Истраживачко питање и контекст	198
1.3 Хипотезе	200
1.4 Методе истраживања	203
2. Анализа садржаја	208
2.1 Резултати квантитативне анализе	211
2.2 Конкорданце и колокације у информативним садржајима на телевизијама из узорка	215
2.3 Паравербални и жанровски поступци у информативним садржајима	221
2.4 Фукоова подела улога у дискурсу примењена на садржаје из узорка	227
2.4.1 Хистеризација женског тела	228
2.4.2 Педагогизација грађана	233
2.4.3 Социјализација прокреативних понашања	234
2.4.4 Психијатризација настраног ужитка	237
3. Дубински интервјуи са главним уредницима (продуцентима) информативних емисија	240
V Закључак	247
VI Литература	253
VII Биографија аутора	273

I Увод

У докторској дисертацији биће речи о новинарском приповедању као елементу јавног дискурса у информативним жанровима националних телевизија у Србији. Новинарско приповедање је нова појава у јавном дискурсу. Новинарство је настало тако што је из кратких књижевних форми постепено смањен или потпуно укинут поступак приповедања који им је својствен. Новинарство је, дакле, професија у којој се стварају некњижевни жанрови, а приповедање (као првобитно књижевни поступак) постаје све очитије у новинарској делатности.

Надахнуће за ову тему дошло је услед промене уређивачких политика комерцијалних телевизија и Јавног сервиса, о чему ће више речи бити касније. Информативни програм, уместо да обавести, почео је да се бави литерарним начинима изражавања, сценским поставкама и улогама протагониста и антагониста. Тај манир био је посебно уочљив током званично проглашене ванредне ситуације услед поплава у Србији током 2014. Неки медији нису самостално тражили информације, него су се ослонили на званична саопштења и изјаве званичника на конференцијама за штампу, што су званичници радо користили за постављање сопствене агенде. Осим тога, новинари на терену су међу грађанима тражили саговорнике чије изјаве могу да се представе у приповедном тону, независно од тога колико ти појединачни случајеви одговарају стварности већине. Чиниоци јавног дискурса (медији, институције и публика) већим делом су претворили новинарску информативу у новинарско приповедање променом пожељних и очекиваних начина саопштавања информација, тј. променом структуре текста, стила изражавања и важних учесника (саговорника).

Да би ова појава била објашњена, треба јој приступити из више углова. Медијске садржаје треба истражити језички, а да би тројака природа теме (новинарство, приповедање и дискурс) била обједињена, првенствено је важно да се те научне области сажимају у сазнањима и методама стилистике и реторике. Оне ће бити заједничка тачка осталим примењеним теоријама

потребним за потпуно разумевање новинарског приповедања у јавном дискурсу Србије. На овом месту довољно је указати на то да се реторика бави изучавањем структуре текста, а стилистика примењеним језичким средствима у функционалним стилима и међустилимима. Осим теорије новинарских жанрова, која је неопходна за разумевање посебности информативних жанрова и дефинисања хибридизације жанрова, у теоријски оквир треба уврстити и наратологију, науку која објашњава приповедање у контексту књижевног стваралаштва и сродних делатности. Иако новинаре данас не сматрамо књижевницима, реч је о теорији средњег обима која објашњава тзв. *наративни преокрет* – он се може применити и на новинарске садржаје. Наратологија је суштински важна за дефинисање појма новинарског приповедања – не само због приповедачких схема, већ и због разликовања сродних појмова попут наратије, наратива и сл. У информативним садржајима медија који ће бити анализирани појављују се „јунаци“, заплет, специфична фокализација¹ – због чега је оправдано урадити интердисциплинарно истраживање којим ће се открити да наратологија може да објасни и медијске садржаје.

Важан део теоријског оквира у овом раду биће теорија јавног дискурса, постављена из угла више аутора различитих становишта. Ослонац у анализи јавног дискурса биће поставке Цветана Тодорова и Мишела Фукоа, али биће речи и о теоријама Ролана Барта (Roland Barthes), Фердинанда де Сосира (Ferdinand de Saussure), Жака Дерида (Jacques Derrida), Бенџамина Лија Ворфа (Benjamin Lee Worf), Жерара Женета (Gérard Genette), Стјуарта Хола, као и теоретичара критичке анализе дискурса Тена ван Дајка (Teun Van Dijk) и Рут Водак (Ruth Wodak) и њихових сарадника, али и Умберта Ека, Гија Дебора (Guy Debor) и Нила Постмана (Neil Postman) као теоретичара који, иако припадају различитим теоријским правцима, доприносе бољем

¹ Појам фокализације осмислио је Жерар Женет (Gerard Genette) да би означио однос аутора према приповедању у тексту. Фокализација је перспектива којом се приказује наратив, тј. приповедани угао посматрања и очекивана призма тумачења – било да је реч о исказу свезнајућег приповедача или унутрашњој или спољној тачки гледишта у причи. Фокализатор види радњу, а приповедач је приповеда.

разумевању теме. Дакле, главна перспектива је теорија структурализма и постструктурализма, уз неопходно мешање различитих теорија средњег обима услед интердисциплинарности истраживаног поља.

Посебан проблем у истраживању новинарског приповедања у јавном дискурсу јесте то што поменути појмови нису устаљени. *Новинарско приповедање* је нови појам који смо увели ради операционализације истраживања наведене појаве. Јавни дискурс за многе ауторе подразумева различите ствари. Могуће је посматрати га са становишта више метатеорија, а методологија истраживања због тога треба да буде сложенија, тј. методе су међусобно понекад контрадикторне. Стога ову тему треба брижљиво истражити. Сви теоријски појмови ће у датим поглављима у раду бити посебно дефинисани да би се избегло вишезначје и спречили могући неспоразуми у разумевању.

У наставку рада су поглавља у којима ће бити објашњени важни појмови из наведених теорија. Рад је подељен у три целине. У наредном делу биће речи о приповедању (кратак историјат, значење, развој, могућности за примену на медијима) и о новинарским жанровима. У том одељку биће образложена веза између књижевности и новинарства: првобитно одступање информативних новинарских жанрова од књижевних, раслојавање новинарских жанрова независно од приповедања, а затим и поновно преузимање приповедних поступака у све новинарске жанрове – настанак хибрида и постепено укидање пређашњег принципа објективног, фактографског изражавања.

У другој глави дисертације, која следи после разјашњења односа новинарства и приповедања, биће дат преглед различитих становишта о јавном дискурсу, значају медија у њему и различитих стратегија утицаја на јавни дискурс. Коначно, замисао у овом одељку је да се изведе јасан закључак о улози новинарског приповедања у јавном дискурсу, са посебним освртом на информативне новинарске жанрове.

У трећем делу докторске дисертације биће приказани резултати самосталног истраживања које се састоји од студије случаја извештавања телевизијских станица током ванредне ситуације у Србији 2014. Корпус чине све информативне емисије телевизијских станица са националном фреквенцијом од 10. до 23. маја 2014. У наведеном периоду, неке телевизијске станице су емитовале непрекидни двадесетчетворочасовни информативни програм са мноштвом укључења уживо и гостовањима у студију, а друге су правиле честе прекиде у редовном програму да би емитовале вести и правиле више информативних емисија у ударним терминима. Све телевизијске станице са националном фреквенцијом су, паралелно са изменама „кошуљице“, унеле измене и у начин извештавања, тј. направиле су нова жанровска решења увођењем поступка приповедања у информативне садржаје. Узорак чини нешто више више од 800 сати информативног програма емитованог на телевизијама са националном фреквенцијом у Србији у наведеном периоду.

Осим дискурзивне анализе у медијским садржајима емитованим у наведеном периоду, урађени су дубински интервјуи са главним и одговорним уредницима информативних програма, продуцентима и/или директорима програма телевизија из узорка, да би се открили мотиви за увођење новинарског приповедања у информативне садржаје, вредносне процене и професионалне норме под којима се новинарско приповедање одвијало у узоркованом периоду, као и то какву будућност за медије ова жанровска и дискурзивна промена чини извесном.

II Приповедање у новинарству

У овом одељку биће речи о појму приповедања, његовој вези са новинарством, могућој примени и последицама примене поступка новинарског приповедања. Такође, настојаћемо да објаснимо појмове важне за разумевање постојања приповедања у медијима, разлика између сродних појмова и биће дате поставке наратологије. Затим, образложићемо теорију новинарских жанрова, промене које се дешавају у жанровима услед примене новинарског приповедања (или ће бити указано на промене у жанровима које изазивају новинарско приповедање). Указаће се на хибридизацију новинарских жанрова као савремену стварност.

1. Појам приповедања

У овом одељку је дата радна дефиниција приповедања и контекст употребе тог појма у научном контексту, када је у вези са медијима. Овде је важно напоменути да нема много литературе која се бави поступком приповедања у медијима, а најмање у информативним жанровима. Тако је због тога што је реч о новим дискурзивним методама које се различито испољавају у различитим друштвима², те (за сада) не постоји кохерентна и јединствена теорија новинарског приповедања јер оно још није препознато у академским круговима као посебна дисциплина.

Да би се ближе одредило приповедање у медијима, треба објаснити шта *приповедање* значи у другим областима истраживања. Најчешћа употреба тог појма је у студијама књижевности и лингвистике, али чак и поједини аутори из тих области остављају отвореном могућност да су те науке поставиле

² Данијел Халин (Daniel Hallin) и Паоло Манцини (Paolo Mancini) урадили су компаративну анализу медијских система држава у ЕУ и Северној Америци (2004), да би истражили зашто широм света постоје толике варијације у медијским садржајима, структурама, системима. За ову дисертацију, важно је уочити тенденције у медијима Француске и САД, одакле долази највише литературе о приповедним тенденцијама у јавном дискурсу, а долазе и доминантне жанровске иновације у медијима. Више речи о резултатима ове упоредне анализе биће дате под посебним поднасловом, са освртом на то зашто су ти резултати релевантни за ову тему.

монопол над тим појмом, те да се истраживање може проширити на све жанрове стварности у којима се приповедање дешава. У овој студији, појмови ће бити објашњени независно од намере њихових аутора да их припишу књижевности, тј. биће објективизовани и издвојени из оквира у који се до сада подразумевало да спадају, да би се касније објаснило какав је учинак новинарског приповедања у јавном дискурсу.

Приповедање је дефинисано тројако. Према Владимиру Битију, приповедање може бити „модус, поступак или чин, зависно од примарног односа у који се уводи“ (Biti, 1997: 318). Цветан Тодоров говори о *модусу приповедања* које је супротстављено *приказивању* (Тодоров, 1986: 37; означила Л. М.). Казивање о нечему супротстављено је приказивању (Тодоров, 2010), што је основа овог истраживања – новинарско приповедање усађује у систем исказа вредности, перспективе и димензије којих нема у објективном извештавању (приказивању информација вести).

Приповедање као *поступак* изучавано је као стваралачки процес у фиктивним жанровима. Због мноштва истраживања и научних радова о том слоју приповедања, најгласније схватање научника јесте да је приповедање могуће испитивати само у домену књижевности. Међутим, приповедање као поступак може да се деси и у језичким жанровима у којима му није место – попут новинарских информативних жанрова – те је необично, али важно изучавати приповедање у новинарству. Првобитна истраживања о приповедању као поступку поставили су руски формалисти, међу којима су Шкловски и Јакобсон предводили две школе мишљења унутар формализма, теоријског правца који се супротстављао симболизму и економичности језика која је природна у свакодневном језику, али не и у уметности. Формалисти су сматрали да аутори стварају према уметничким принципима, а не да би имитирали стварност. Код њих се јавила идеја да није важно шта је речено, већ како. Виктор Борисович Шкловски установио је појам онеобичавања (или зачудности, зависно од превода руског појма *остранение*) – јер је поезија „проширено опажање света“, могућност нових становишта. Аутори се користе тзв. заумним језиком („језик иза смисла“ –

Шкловски, 2015) да би уметничком делу дали тешку форму и успорили рутинско читање тиме што ће необичним (неустаљеним) изразима, структурама излагања и редоследом учинити перцепцију продуженом. Тај чин се код Шкловског назива поступак јер је задатак уметности ремећење рутине (Шкловски, 1969). Уместо дотадашњег разликовања садржаја и форме, формалисти разликују поступак (естетско претварање материјала у уметничко дело) и материјал (све чиме се аутор користи: информације, идеје, конвенције). Роман Јакобсон је заступао становиште да је реч „самородна и самодовољна“ јер је аутор изабрао начин да се обрати јавности, тј. није важан садржај колико је важна форма (Јакобсон, 1978). Предмет науке о књижевности зато није књижевност, већ литерарност, својство које чини текст књижевним делом. О становиштима ова два аутора биће још речи касније.

Анализа приповедања као *чина* јесте основа Женетовог (Gérard Genette) поимања појма. Он разликује комуникацијски чин, тј. радњу приповедања од текста или приче, али овај појам не продубљује. Ипак, на основу његових дела (нпр. *Дискурс приповедног текста*, 1972), о приповедању је установљено мноштво плодних теорија и замисли, те нпр. Римон-Кенан (Shlomit Rimmon Kenan) назива приповедање конструктом који читалац изводи из текста тако што успоставља везу и са садржајем и са процесом стварања. Више о овом виђењу биће речи у поглављу о јавном дискурсу и тројакости чинилаца јавног дискурса.

Од домаћих теоретичара, Иво Тартаља објашњава да је приповедање основ епског изражавања и да је старословенски корен те речи *веда*, тј. знање. Из истог корена настали су глаголи заповедати, исповедати, обавестити, осветити, сведочити и други. „Корен латинског назива за приповедање (*narratio*), налазе познаваоци, такође је означавао *знање*. Својим префиксом „при“ реч приповедати као да подразумева извесно држање по страни од предмета казивања. Приповедач наступа као да је негде „при“ догађајима; ако им је и присуствовао, сада је на извесној удаљености од њих“ (Тартаља, 1998: 150). Отуда проистиче разлика између појмова

приповедање и *нарација*, који се често употребљавају као синоними, а за које је у овом раду неопходно да уочимо њихове нијансе значења – приповедач је онај ко саопштава без учествовања, а наратор онај ко саопштава из искуства. Приповедач казује о догађајима и ликовима у трећем лицу, а наратор се може користити првим лицем јер је део дешавања. Важност препознавања те разлике увиђа и Владимир Бити: „Приповедач није исто и казивач, којег он евентуално уводи у дијегетични универзум као свог усменог двојника“ (Biti, 1997: 320).

Још домаћих аутора бавило се разликовањем оваквих појмова. Орлић сматра да су појам, улога и значај приповедача у приповедном тексту, независно од жанра, књижевно-историјски променљива категорија (Орлић, 2017: 32). Намеравајући да понуди погодније појмове уместо перспективе или тачке гледишта, тј. визуелног посредовања, Женет (Genette, 1972) је осмислио термин *фокализација*. Мике Бал је реинтерпретирала Женетову теорију фокализације тако што је раздвојила фокализујуће субјекте и фокализујуће објекте. „За разлику од Женетове *нулте фокализације* (приповедач), Балова *унутрашњу фокализацију* (лик) повезује са носиоцем приповедања или субјектом који *види* садржинске елементе фабуле“ (Орлић, 2017: 66). Ако се приповедач не односи према себи као према лику, реч је о спољашњем приповедачу и он није учесник радње.

1.1 Дијегеза и мимеза у приповедању

Дијегеза и мимеза су у структуралистичкој традицији постављене као супротстављени појмови јер прва означава приповедање о следу догађаја, а друга опонашање ради приказивања скривених капацитета опонашаног. Међутим, у приповедању се не могу избећи оба јер је још у античком тумачењу Сократ говорио да су дијегеза и мимеза начини бесеђења. „У дијегези песник је сам говорник, а у мимези он прави илузију да други (лик) говори“ (Fulton, 2005: 18). Аристотел је мимези доделио откривајућу функцију (Аристотел, 1955), тј. димензија стварања добија димензију откривања; тумачење да је мимеза пуко опонашање оповргава се аргументом структурног реторичког обрасца – а не садржајног „преписивања“.

Аристотел пише о радњи као обрасцу, типу, идеалу у којима долазе до изражаја појединци. Његов концепт *мимезис* чине типови, али не имитације; реч је о томе шта се могло догодити, а не шта се догодило. „Уметник је стваралац, он као природа ствара ствари; он је *natura naturans sui generis*, као што је и његово дело *natura naturata sui generis*. Све то показује да уметнички приказана слика радње није *слика слике, сенка сенке*, као што узима Платон, него праобразац свих радњи које носе исти карактер“ (Ђурић у Аристотел, 1955: XLII).

Дијегеза је, према Женету, „приповедање посредовано приповедачима или ликовима“ (Genette, 1972: 32). Приповедачи могу да посредују приказивањем скривених капацитета опонашаног, што у овом раду значи да новинари могу да се користе садржајним и структурним изменама медијских садржаја којима ће разоткрити дешавања у друштвеном контексту, откривајући их или прикривајући. Медијски ствараоци могу да примене све приповедне поступке који су до краја XX века сматрани искључиво поступцима књижевних дела. Изучавање језичких промена је суштински важно за анализу медијског дискурса јер медији саопштавају вредности примарно језички, а затим и на друге начине (невербално – сликом, тоновима, монтажом исечака, присуством и друго). Различите школе

мишљења различито одређују те теме, али их све препознају – примера ради, британски и аустралијски мислиоци (који припадају другој од две школе мишљења у односу на овај рад, у којем је примарна Француско-америчка школа) препознају да граматичка структура у медијима значајно утиче на разумевање исте теме и може да укаже на „пристрасно описивање чињеница“ (Van Dijk, 1988b: 4) – где се нпр. пасивом избегава да се каже ко је починилац неког злодела, те се он успешно прикрива (нпр. када медији саопште да су демонстранти претучени уместо да их је претукла полиција).

Приповедање у новинарству је дуго сматрано искључиво делом стила репортаже, али услед хибридизације новинарских жанрова која се одвија због промена комуникацијских навика, информативни жанрови се прилагођавају постојећим захтевима публике³. Приповедање у информативном новинарству требало би да буде више епски него лирски поступак јер се од новинара не очекује да дају исповедни тон и лична расположења (као наратори), али они приповедним сликама исказују мисли и идеје о околностима у јавном дискурсу. Иако се лирски обраћају публици стилски умекшаним исказима и структуром приче, новинари су остали епски окренути спољашњем свету, у чему се састоји хибридизација новинарских жанрова.

³ Комуникацијске навике корисника медија мењају се услед технолошког развоја и свакодневне употребе компјутерских и интернет платформи, те су се очекивања од традиционалних медија изменила. Више истраживања (у иностранству и код нас, од осамдесетих година прошлог века до данас) показало је да пажња просечног човека опада већ у првим секундама изложености медијским садржајима, после чега мењају канал или окрећу страну.

1.2 Дефиниција новинарског приповедања

У овом раду ће новинарско приповедање бити дефинисано као нефиктивни романтизовани новинарски дискурс. Нефиктивни је јер саопштава информације о стварном свету, без претензија да неку од њих представи као замишљену или створену или субјективну – већ, напротив, тврди се да је приповедана стварност.

Романтизам је културолошки правац у којем су потенциране индивидуалност и осећања, тј. слика, као што је у новинарском приповедању дата тзв. „топла људска прича“ (human interest story). У њој се причом о појединцу код публике буде јака осећања према одређеној теми, било позитивна или негативна. Романтичарским приступом у областима којима се бавимо у овом раду предлагано је да се реторички појмови фигура и тропа замене појмом *ornatus*, што на латинском језику може значити и *украс* и *домаћин*, а оба има смисла у језику романтизма: језички украси и језик доступан свима. Немар за реторичке поделе правдан је економичношћу језика теорије, иако се поједностављивањем именовања и тумачења не постиже боље објашњење (напротив, оно постаје површно). „Појам *image* код Колриџа, појам *Bild* код Хегела или Понгса, појам *образ* код руских формалиста, Јакобсонова концепција метафоре и метонимије, донекле, можда, и Емпсонове *двосмислице*, све су то – и у том погледу међу њима нема разлике – заједничке гробнице оних грчких и латинских подврста о којима Шкреб воли да упозори да их је античка реторика једне од других лучила“ (Kraugar, 1985: 7). Зденко Шкреб је теоретичар књижевности који је у првој половини XX века писао о односу романтизма и стилских комплекса (*Стилови и раздобља*, 1964), наводећи да су књижевни стилови и раздобља увек у корелацији (Škreb, 1964). На основу тога, можемо га сматрати претечом теоретичара дискурса у нашем региону и због тога је релевантан за овај рад. Шкреб је заступао становиште да језичке појаве постоје дубоко усађене у уму и језику говорника исте заједнице, те је сматрао да неке од домета реторике треба вратити у жижу теорије. У теорији књижевности, Шкреб је остао упамћен и по становишту да свако поседује *стилотворну*

интелигенцију, али да се у изражавању разликујемо према *стилотворној рутини* (ибид), а највећом стилистичком вредношћу разговорног стила сматрао афективност и емотивна изражајна средства (Škreb, 1956: 33). Међутим, неспоразум настаје када се изражајност разговорног стила пренесе у уметничко изражавање, јер стилска вредност зависи од целине текста и контекста, који се за уметничко дело увек посматра шире него за свакодневни разговор – а новинарске жанрове можемо сматрати и формама изражавања свакодневним језиком и уметничким облицима стварности. Речи су материјал за грађу, пише Шкреб, а уметник бира како ће их употребити за што успешнију комуникацију – не зависећи примарно од граматике, већ од „вредноте говорног језика“ (Škreb, 1956: 36). Осим тога, у уметности ништа није дато – ни форма, ни стил, ни композиција – већ се језичким техникама ствара стил различитих жанрова, а то је посебно видљиво у разликама новела и приповедака од новинарских извештаја са фудбалске утакмице или из суднице (Škreb, 1954: 129–130). Шкреб види уметнички језик као онај који се не односи на неку стварност, већ сам себи ствара сопствену стварност и то постиже *интензивирањем* (Škreb, 1954: 130). Суштину свих стваралачких дела могуће је открити ако спознамо чиме је у њима интензивирањем свакодневни језик, у чему су стилске анализе незаобилазне. Шкреб указује на мистичну особину успешних аналитичара стила, јер анализе стила нису математички прецизне и за њих треба имати истанчано осећање – не може свако да доживи текст који анализира, а ако га не доживи, промаћи ће му највреднији закључци анализе. У овом ставу се, такође, читава романтичарски поглед на теорију јер се у романтизму инсистира на индивидуалности домета и доживљеним осећањима, а новинарско приповедање се заснива на стилским разликама које ће бити видно романтизовани текст аутора који је надарен посебном способношћу да се обрати сваком појединцу једнако блиско посредством ТВ екрана.

Новинарско приповедање је у нашој дефиницији део новинарског дискурса јер га само медијски радници приказују; али то не значи да тај појам није под утицајем општих друштвених условљености јер медијски садржаји

доспевају у јавност. Зато ће у посебном поглављу бити објашњено како се новинарство уклапа у јавни дискурс и шта се дешава када се у њему појави новинарско приповедање.

Оно због чега је важно говорити о приповедању у медијским садржајима јесте перформативност света идеја. „Постоји непосредна близина између алегоријског приповедања и директног поучавања, између прибегавања симболима и прибегавања знаковима“ (Тодоров, 2010: 11). Приповедањем се саопштавају идеје јер је алегоријско изражавање својствено људским бићима, те и данас у приповедању препознајемо елементе пожељне идеологије или друге структуре пренете језиком. Становиште Цветана Тодорова (у делу *Симболизам и тумачење*) да је алегоријско изражавање настало да би човек био способан да појми велика откровења у природном окружењу даје претпоставку да су надарени појединци (они који су били способни за схватање „великих откровења“) пронашли учинковити начин да другима пренесу та велика знања посредством језичких поигравања са значењем и обезбедили су да открића не умру са њима, те даље и развој цивилизације. Спиноза на сличан начин објашњава преношење сазнања: „Нека се идеја може излагати на два начина: обраћајући се једино разуму или позивајући се на искуство. На први начин је изведив само с високо образованим особама, и јаснога духа. Такве су ретке; па ако се мора обраћати мноштву, боље је прибегавати искуству“ (Тодоров, 2010: 121). И данас је тако: новинари се обраћају целом друштву (маси) у име целог друштва (јавног интереса) и проналазе различите стратегије да их једнако добро разумеју сви грађани дате говорне заједнице, независно од образовања, припадности и других обележја. То се постиже структурним поретком медијског текста, што је разлог постојања новинарских жанрова. Али када је реч о поступку приповедања, његов тихи повратак у новинарске жанрове јесте показатељ већих промена у јавном дискурсу.

О опредељењу различитих чинилаца јавног дискурса пише и Шопенхауер, говорећи о преплитању различитих дискурзивних стратегија оних који имају супротстављене интересе. „Постоје две историје: *политичка*

и историја *књижевности и уметности*. Ова прва је историја воље, а ова потоња историја интелекта“ (Шопенхауер, 2007: 46). Новинари, као учесници савременог јавног дискурса, неминовно учествују у стварању политичке историје воље, али као ствараоце оригиналних вербалних садржаја можемо их тумачити и као креаторе интелектуалне историје – јер су медији једини записничари контекста друштвене стварности каква јесте из дана у дан. Новинарско приповедање настаје као поступак којим се откривају дубински друштвени процеси који се више не могу образложити претходно постојећим новинарским жанровима. „Метафоричност скривених наратива није изведена из самог текста, већ *помоћу* текста“ (Вукићевић, 2015: 510).

Новинар приповедач, као и аутор било ког објављеног текста (политичког, медијског, књижевног...), постаје учесник јавног дискурса. Као важан фактор тумачења садржаја препознаје се улога појединца, аутора – остаје ли у сенци сопственог текста или се његово присуство чита у тексту? Приповедање се преображава у дискурс писца, „дискурс повезан са чином писања, који му је истовремен и њиме је обухваћен“ (Женет, 1985: 102).

У теоријама о приповедању чести су појмови заплета, ликова, кулминације и других, али појам који је заједнички са семиолошким и медијским теоријама јесте појам рама. Рам или оквир јесте „опсег релевантне информације о стварности која се актуелизује у говорниковој свести у вези са одређеном језичком јединицом“ (Поповић, 2008: 41). Рам, као статичан појам у теорији приповедања, налази свој пар у појму сценарија, динамичном концепту временског и логичког следа између догађаја и стања унутар датих оквира. Урамљивање је постављање структуре за лакше разумевање и повезивање елемената на узрочно-последични начин. У медијским теоријама, међутим, фрејминг или теорија урамљивања најочитија је у теорији постављања распореда (*agenda setting*), према којој медији не одређују шта ћемо мислити, али избором тема утичу на то *о чему* ћемо мислити. Приповедним тоном изазива се пажња према појединцу, и то према оном којег новинари препознају као типског представника за појаву о којој извештавају. У истраживању које ће бити приказано у другој половини рада

показало се да је приповедање постало примарно, кључно – чак и када недостатак подесног примера појединца има као последицу бирање јединих доступних ликова приче, а због тога и учвршћивање моћи немедијских чинилаца јавног дискурса.

О теорији урамљивања и теорији постављања распореда биће више речи у поглављу о јавном дискурсу. Пре него што у образложењу ове теме пређемо на објашњење наратологије и њених појмова који су нам потребни за тумачење приповедања у јавном дискурсу, треба дефинисати шта је *прича*.

1.3 Дефинисање приче

За Ролана Барта, причу је једноставно објаснити: „...то је низ неког пре и неког после, неодређена смеша временитости и каузалности. Самим уписивањем у простор подлоге (камен или лист), писмо узима у обзир тај низ: читати значи прихватити причу“ (Барт, 2010: 52). Барт овде говори о разним видовима записа у људској историји, па се претпоставља да би уважио да електронски медији не користе камен или папир већ дигитални запис или целулоид. Смисао је исти – гледаоци прихватају причу ако остану на каналу који емитује садржај. Када каже „прихватити причу“, Барт не мисли поверовати у њу; већ спознати да је то прича и да се према њој тако односимо.

У усменим културама, „песме и приче нису имале одређене форме, а стваралаштво је било колективно у смислу да су певачи и приповедачи непрестано преузимали теме и фразе једни од других и истовремено их мењали“ (Бригс и Берк, 2006: 16). И данашњи говорни медији преузимају једни од других поступке, жанрове и стил изражавања, чиме устаљују праксе, али и еволуирају постојеће поставке професије. „Док критичари расправљају о теоријама, креативни аутори стварају нова дела, која мењају саме основе о којима критичари расправљају“ (Мартин, 2016: 23). Док нараторологи проучавају приповедање у књижевности и другим фиктивним жанровима попут стрипа и епских видео-игрица, приповедање увелико постаје новинарски стандард у свакодневном животу и у свим жанровима и време је да се оно изучава на академском нивоу.

Важност препознавања историјског развоја приповедања односи се на вишесложно поимање друштвених околности. Још од најранијих цивилизацијских тренутака, човек је показивао способности да усменим предањима преноси сазнања – не само из актуелног времена, већ и поуке из прошлости. Усмена књижевност је старија од писане, договори су старији од уговора, а обичајне законитости старије од институционалних закона. „Усмено предање и његова моћ да конзервира прошлост, да ту прошлост

преобликује по потреби, да закон заснива на обичају и да објашњења за сва догађања налази у природној космологији, указују на стабилност усмених друштава и њихову тенденцију да конзервирају, проширују и адаптирају културу. Усмена друштва успешније проширују динамику интеракције него што брину о томе колико ће трајати постојеће формалне структуре и институције“ (Лоример, 1998: 13-16). Лоример цитира Харолда Иниса (Harold Innis) да су усмена друштва временски усмерена, тј. шире се вековима и свака промена у њима исходује прилагођавањем на нове околности која ће сачувати постојеће начине деловања.

После оваког тумачења и тврдње да је новинарско приповедање у Србији постало неизбежно, могло би се закључити да је претпоставка у овом раду да је Србија заостало друштво које, уместо да напредује, враћа се у прелазне облике цивилизације, о чему сведочи и функционална неписменост⁴ половине грађана, компјутерска заосталост итд. Међутим, усмена и писмена друштва су само теоријски постављени као две супротстављене стране, док су у стварном животу она две стране исте медаље. Не постоји друштво на планети које је развојем институција и закона успело да обузда своју наративну природу јер она није нижи ступањ развоја, већ – напротив – постоји у сваком човеку и по потреби ојачава када институције нису јаке и стабилне. Дакле, ослањање на медије уместо на функционалност државних институција јесте последица еволутивне интелигенције. У јавном дискурсу Србије дешава се да и политички чиниоци прижељкују да се умешају у приповедање јер у стању друштвене збуњености није добро бити искључен из доминантних начина споразумевања у заједници, тј. немати моћ над медијима. „Нама, као писменим људима, влада оно што пише у законима, односно начела и одредбе наших писаних устава. У усменим друштвима, људима је владало знање похрањено у заједници, које су конкретно сачували извесни *казивачи*“ (Лоример, 1998: 11). Новинари и

⁴ Извор: Завод за вредновање квалитета образовања и васпитања, <http://test.ceo.edu.rs/novost/175-skolski-izvestaji-2016>, посећено: 21. марта 2018.

уредници чије садржаје виђамо на телевизији казују нам све што треба да знамо – на приповедни начин.

Према становишту Стјуарта Хола, да би догађај постао комуникациони, он прво треба да постане *прича*. Причање приче садржи својство дискурзивности тако што је условљено значењима и идејама. Стварање садржаја се дефинише стварањем структуре. „Облик поруке је нужан појавни облик у његовом путовању од извора до рецепијента” (Hall, 2005: 118; подвукла Л. М.). Стварање и тумачење, односно кодирање и декодирање, према Холу, јесу део истог стваралачког комуникацијског процеса, у којем је декодирање важније јер од њега зависи коначно значење и стварни исход поруке. Иако су кодирање и декодирање поступци који се не дешавају истовремено, поруке треба усвојити смислено, тј. као причу. Како пише Хол, дискурзивно (тј. *прича*) није представљање стварности језиком, већ је производ језика (Hall, 2005: 122). Језик није само ознака јер духовна делатност утиче на језик и он на њу: језик треба посматрати не као мртав *производ*, већ као *произвођење* (Хајдегер, 1982: 226).

Алан Бел наглашава значај стваралачких процеса који производе језик медија, тј. како су приче обликоване и мењане многим рукама. Он пише да новинари и уредници стварају *приче*, а не новинарске прилоге и чланке. „Прича има структуру, правац, поенту, становиште. Чланак може да то нема. Новинари су професионални приповедачи нашег доба” (Bell, 1991: 20). Потреба за добром *причом* није само професионални жаргон у новинарству, већ је урођена потреба и међу новинарима и међу публиком.

1.4 Сторителинг или причам ти причу

Када нам неко исприча причу, то што нам је саопштено остаје упечатљиво и занимљиво. „Чини се да су митови, бајке, епике, здравице и саге резултат комбиновања и еволуције једноставнијих елемената; садрже многе циклусе и рециклусе наративних структура; у многим случајевима, еволуција појединачног наратива померила га је толико далеко од почетне функције да је тешко рећи коју функцију обавља данас“ (Labov & Valetsky, 1997: 3). И Фуко је писао о значају митских прича за заједницу, иако он сматра да и данашња друштва почивају на наративима. „Не постоји друштво без својих великих прича које се испредају, понављају и варирају; формуле, текстови и ритуализовни низови дискурса који се говоре у добро дефинисаним околностима; ствари које се једном казују и чувају јер се у њима слуги некаква тајна или богатство“ (Фуко, 2007:17).

Средином деведесетих година, у стручним, мада не и академским круговима широм света примећена је нова појава у приказивању медијских садржаја која данас не изненађује: новинарско приповедање. На енглеском говорном подручју тај појам се назива *storytelling*, а заједничка дефиниција сличних појмова била би – наративни дискурс. Под тим појмом подразумевамо романтизовану, умекшану слику важних догађаја и дешавања о којима медији говоре.

„Дигитални сторителинг је све чешћи на курсевима медијских продукција и овај тренд је равномерно распоређен широм света. Заправо, ту праксу прате и факултети и универзитети“ (Hartley & McWilliam, 2009: 46). Све више има научних текстова и академских уџбеника, али и литературе из праксе, који се баве овим темама. Кристијан Салмон је објавио два систематична дела о наративима у америчком друштву, не задржавајући се само на медијима. Он је дао еволуцију појма сторителинг, али било је теоретичара и пре њега који су говорили о сличним темама. За ову дисертацију је релевантно да је Хајдегер говорио о кажама и сагама (Хајдегер, 1982), Животић (1993) о реалистичким причама. „Један од основних захтева којима се руководе новинари писци заснива се, као и у Пулицерово време, на

занимљивом презентирању материје“ (Тодоровић, 2002: 54). Приповедање је одувек било занимљиво и тражено, али га није одувек било у свим жанровима; савремено доба остаће обележено у историји цивилизације као раздобље приповедне информативе.

За Хајдегера, догађај је присвајање (грађење идентитета на структури те *титраве области* догађаја): „Језик је најнежније и, тако, најнарушљивије сведржеће титрање у непостојаној структури догађаја. Уколико је наша суштина дата језику, ми станујемо у догађају“ (Хајдегер, 1982: 53). Догађај присвоји човека за себе, показивање присваја као посвојење, тј. догађај јесте пут који сага крчи ка језику и има снагу закона јер окупља појединце у догађање своје суштине и зато што их у томе држи. Припадамо оној заједници чију сагу препознајемо као своју. „Препознавање је, као што и само име већ каже, прелажење из непознавања у познавање, па затим у пријатељство или непријатељство с оним лицима која су одређена за срећу или за несрећу“ (Аристотел, 1955: 24).

У смислу новинарског догађаја на терену, сага (као исконска прича) може се у овом значењу третирати као *приповедни дискурс*. „Са излагањем и објашњавањем језичке суштине као саге, наш је пут ка језику досегао језик као језик и, на тај начин, постигао свој циљ“ (Хајдегер, 1982: 236). Сага је у медијском свету новинарско приповедање, структура казивања суштине, сагом се открива показано и показује откривено – сагом се човек оспособљава да буде човек, јер „говоримо вазда, чак и кад ћутимо“ (Хајдегер, 1982: 170).

Хајдегер пред-стављање тумачи етимолошки: идеја прелази у перцепцију, пре него што ће постати акција. „По својој суштини, *repraesentatio* се темељи у *reflexio*. Стога, суштина предметности као такве постаје очигледна тек тамо где се суштина мишљења спознаје и експлицитно испуњава као *ја нешто мислим*, то јест – као рефлексива“ (Хајдегер, 1982: 24). Све што постоји у људском искуству, прво је прошло кроз менталне процесе свих нас појединачно, а затим се десио и консензус о дељеном значењу: „Богови бивају исконски именовани и суштина ствари прелази у реч – а тек

тиме ствари заблеште; тада се људско постојање доводи у чврст однос и поставља на темељ“ (Хајдегер, 1982: 139). Осим песничког стваралаштва, Хајдегер уважава било које језичке форме којима се исказује ствар или биће, али на примеру песника изражава мисао о вези језика и постојања по узору на Аристотелов мимезис: „Измишљајући, песник слика нешто што би могло бити присутно у својој присутности“ (Хајдегер, 1982: 179; подвукла Л. М.). Према Аристотелу, стваралац треба да се обраћа публици као да је то о чему је реч извесно, чак и када се није у збиљи тако већ десило – али је могло. Према Аристотелу, стваралаштво другачије од тога би значило обману и изазвало узалудну, непродуктивну радозналост код публике јер неће бити ни катарзе, ни упутства за даље. „Није песников задатак да излаже оно што се истински догодило, него оно што се могло догодити, и што је могуће по законима вероватности и нужности“ (Аристотел, 1955: 21). Новинари су песници савременог доба и, ако узимају пример појединца, јасно је да не говоре о свима, иако се изражавају генерализујући. Зато, према овим упутствима, треба да пазе да изабрани пример појединца у новинарском приповедању буде што извеснији и вероватнији у правом свету, ван новинарског нефикцијског стваралаштва. *Срочена* песма је за чин замишљања, а *говорена* исказује песникову машту.

Тумачећи значење саопштавања, Хајдегер се бави појмовима казивања етимолошки, али и садржајно. Питајући се о начинима споразумевања међу људима, установио је да је важно дефинисати почетак процеса комуникације: „Шта значи *казати*? Да бисмо то сазнали, треба да се држимо оног што нам сам наш језик вели кад употребимо ту реч. *Казати* значи: показати, допустити да се нешто појави, види и чује“ (Хајдегер, 1982: 232). Тек када разумемо порив за комуницирањем, можемо да направимо преглед комуникативних садржаја и утврдимо законитости већих структура. Хајдегерово виђење каже и саге јесте да су то заокружене целине које остварују да језик говори казујући, због чега слушање постаје допуштање да нам се нешто каже. „Језик *говори као бруј спокоја*“ (Хајдегер, 1982: 191) – спокој смирује изношењем ствари у присутност (и то је догађај раз-лике,

језик је разлика која се догађа за свет и ствари). Сличност овом становишту можемо увидети у инфантилизацији приповедањем, где су медији главни успављивачи и казивачи бајки које треба да усмере одрасле учеснике дискурса из публике да се одреде за једно или друго убеђење, чињење, настојање, веровање.

Салмон је повезао наративе са синдромом Чаробњака из Оза, јер је склоност иста – неко *иза завесе* управља нашим тумачењем света, а ми то нећемо примећивати ако је приповедање добро структурисано и занимљиво. Салмон је открио и да је приповедање тајна савремених успеха на било ком пољу: јавни наступ политичара, разговор за посао, новинарски прилог – сви обилују наративима ако су добри, памтљиви. Или је обрнуто: биће сматрани добрим и биће упамћени ако су набојени емотивним сликама појединца. Салмон објашњава да је тајна успеха у три детаља: *испричајте причу, будите сажети, будите емотивни* (Салмон, 2010: 24). Тако ће онај ко приповеда имати могућност да спинује тему на коју год страну жели. У каснијим ревизијама и додатним издањима књига о сторителингу, Салмон је приписао приповедању својство *чарања*, као да је реч о магичним бајалицама којима остале појединце доводимо под власт својих речи и причица, највише у областима политике и рата – посредством медија (Salmon, 2010).

У наредном поглављу биће више речи о настанку наратологије и њеним основним појмовима.

2. Наратив и наратологија

У овом поглављу је реч о дисциплини која је у овој дисертацији посебно важна – наратологији. Биће објашњена веза између појмова који у лаичкој терминологији важе за синонине, а који у оквирима ове науке добијају сопствене димензије, кључне за разумевање дискурзивних промена у различитим стваралачким жанровима.

2.1 Језик и наратив

Како пише Ранко Бугарски, „нормална”⁵ употреба језика углавном пролази незапажено, и у том смислу вероватно су били у праву лингвисти који су својевремено указивали на то да језик најбоље функционише као инструмент општења онда кад се не примећује” (Бугарски, 1983: 15; подвукла Л. М.) Међутим, одмах је уочљиво ако неко одступа од „нормалног” – говори са страним акцентом, шушка, говори брзо или споро итд. Општа лингвистика, према Бугарском, настоји да се бави основом језика и њеном „нормалном” употребом, оним што се очекује и што је подразумевано. Говорећи о структурним разликама текстуалних жанрова, поставља се питање шта можемо сматрати „нормалним” и да ли креативност води у непожељну анархију, хибридизацију постојећих жанрова или омогућује успостављање нових стратегија дискурзивних борби. Нормалитет је у језичком смислу истоветан друштвеном – заједница успостави структурна оруђа за препознавање и одржавање пожељног, а одбацивање онога што од тога одступа. Ако знамо да је језик доминантан симболички систем комуницирања и универзална људска потенција, јасно је да је улога језика у социјализацији велика. „Приликом овладавања језиком, појединац интериоризује и готово све одлике културе којој припада. Због тога је Сапир у праву када тврди да је исказ *он говори као ми* једнаковредан исказу *он је*

⁵ Иако је јасно да је Бугарски употребио појам *нормално* у значењу *уобичајено, средње, пожељно, стандардно*, треба назначити да постоји вишесмисленост, али да *нормално* овде не значи *хоризонтално*, већ *употребљено у складу са нормом*.

један од нас“ (Радојковић и Милетић, 2008: 40). О томе је писао и Чомски, тврдећи да је језик само дијалекат иза којег стоји војска (Чомски, 1979).⁶

Бугарски не говори о жанровима јер се бави лингвистиком, али наводи да лексика „сведочи о стварима о којима говоре људи једне језичке заједнице“ (Бугарски, 1983: 176), а граматика је систем који открива како су те ствари виђене и како се о њима говори. Бугарски, као представник домаћег структурализма, учествује у разумевању теорија важних за овај рад тек онолико колико је његова научна област – лингвистика – неопходна за увиђање околности у другој науци – наратологији.

„До откривања најважнијих истина неће довести посматрање ретких и скривених појава које се могу представити само експериментима, него феномена који отворено леже пред нама и сваком су доступни. Стога задатак није да се види оно што још нико није видео, него да се у случају онога што свако види, мисли оно што нико још није мислио“ (Шопенхауер, 2007: 20). Шопенхауер је овде указао на значај обрта који треба да се деси у науци о истини, како год ту науку звали. Речи временом откриву истину, јер је језички поредак коначна и сложена дискурзивна мапа.

Све научне дисциплине које се баве језиком вреднују оригинални исказ као нормативно добро којим се откривају нове вредности и специфичне околности. Тако је и у стилистици, у којој је стил дефинисан као „начин изражавања мисли и осећања помоћу језика“ (Животић, 2001: 81). Игре речима привлаче пажњу и остварују језичку вредност тиме што, као новина, постају нова језичка решења за нове околности које до тада нису могле да буду именоване, стога их није ни било у свести већине припадника друштвене заједнице. „Иронични подстицаји наводе јунаке да разарају

⁶ То се на подручју Балкана и данас утврђује: највећи раздор велике Југославије (СФРЈ) почивао је на тзв. расизму малих разлика између Срба и Хрвата, чији се језици углавном тек лексички разликују (нпр. хлеб и крух), али су граматички, семантички, морфолошки исти. Пошто се тај процес није зауставио званичним распадом СФРЈ, него данас постоје и црногорски и бошњачки језици, као и тенденције ка уситњавању постојећих језика балканских Словена, лингвисти широм света (укључујући Србију и регион) покренули су иницијативу да се овдашњи језици обједине и назову „заједничким“ језиком.

дословни и патетични смисао, разлажући тако структуру и службу речи које постају предмет њихове игре“ (Станојевић, 2002: 47). Дакле, можемо рећи да нове језичке схеме служе да освесте о постојању појаве у стварности, што је домен изучавања јавног дискурса. Стилске анализе дају вредан допринос изучавању јавног дискурса, поготову када је реч о новинарском приповедању у њему. „Новинар се не изражава једнообразно, он различито комуницира са људима у различитим ситуацијама и у средствима јавног информисања: некада је то нормално језичка ситуација с нагласком на информативности, некада строго научно обраћање, а некада је то поетски начин изражавања“ (Животић, 2001: 76). Наратологија такође има много заједничких основа са стилистиком, јер се диференцирање наративних жанрова од других књижевних или фактографских новинарских жанрова заснива управо на стилско-реторичким разликама. Може се рећи да су исти теоретичари почетком XX века поставили темеље за језичка изучавања која се данас гранају у више сродних дисциплина, а којима траг проналазимо још у античким делима Аристотела, Платона, Исократе и других. Пошто је стил иманентан аутору захваљујући његовом образовању, искуству и пореклу, а изложен је тумачењу публике, у овом раду ћемо узети у обзир и литературу која се односи на стил изражавања, поготову због тога што многи теоретичари са почетка XX века и не праве разлику да ли се њихова област бави искључиво стилем или и реторичком структуром текста, наративом, дискурсом.

2.2 Структуралистички осврт на наратив

Структурализам је правац у друштвеним наукама, чији су оснивачи или претече (зависно од тумачења) били лингвисти Фердинанд де Сосир и Клод Леви-Строс, као и Жак Дерида и Владимир Проп нешто касније, који су својим истраживањима остварили утицај на теоретичаре из различитих научних области. Структурализам се заснива на изучавању структуре – друштвене, језичке, културолошке или било које друге. У структуралистичком виђењу света, суштина је међузависност појединачних елемената у сложеном систему у којем сваку појаву можемо одредити на основу постојећих односа које има са другим појавама и елементима тог система. Структуралистичка теорија о језику је напредовала од почетних замисли Сосира и Леви-Строса, па је више пажње посвећено критици приоритетности човека у теорији (критици антропоцентризма), јер је сваки појединац под утицајем многих околности у којима се обрео због порекла, опредељења и других контекста. „Циљ структурализма је да открије потповршински образац како појединачних текстова, тако и жанрова. Суштина је у томе да се завири испод горњег слоја или *коже* наратива и допре до скривеног, фундаменталног скелета, структуре која причу чини целовитом“ (Лоример, 1998: 266).

У развојној фази структурализма, Мишел Фуко је дао допринос развоју структуралистичке методологије када је реч о истраживању системске улоге институција и публике. Његова становишта су се мењала и расла са структурализмом, због чега га многи сврставају у постструктурализам, иако се сам није осећао чак ни структуралистом. Негирање постојања објективне истине која постоји изван нас објашњена је структурном умреженошћу тумачења, кодирања истине која се открива тек међусобним контрастирањем. Још један допринос постструктурализма је у другачијем разумевању казивача и слушалаца, које структурализам занемарује, колико год можда њихова индивидуалност била важна у структури. Значај публике се губи, а казивач је уопштен. Постструктуралистичко виђење казивача је сложеније: субјект је стваралац који пажљиво бира тренутак и контекст.

Ствара значења, а донекле вара систем проналазећи пропусте у структури. Додуше, не мора разумети идеје које одашиље – што девалвира ауторство у постструктурализму – о чему најексплицитније пише Барт када тврди да се десила *смрт аутора*: „Као институција, аутор је мртав: његова грађанска, чувствена, биографска личност је ишчезла; развлашћена, она више не упражњава на његовом делу страшно очинство за које су књижевна историја, школска настава, мњење, имали обавезу да установе и обнове приповест: али, у тексту, ја на извештајан начин *желим* аутора, имам потребу за његовом фигуром (која није ни његова представа, ни његова пројекција) као што он има потребу за мојом (осим за *брбљање*)“ (Барт, 2010: 116).

Дерида је својим деконструкционизмом настојао да објасни да нема вечних датости у структури, већ је све активан тренутак и једино из такве перспективе је могуће анализирати свет. (Дерида, 1976)

Витгенштајн (Wittgenstein) је сматрао да су речи само још једна врста оруђа људске заједнице и да начин коришћења језика одређује даљи исход комуникације као симболичког чина. Речи се могу употребљавати на мноштво различитих начина, те је Витгенштајн такве комбинације назвао „језичком игром“ – за свакога одређени појмови значе нешто за нијансу другачије и, пошто је језик оруђе, постоји мноштво потенцијалних значења и разумевања, зависно од контекста употребе и важеће норме (Vitgenštajn, 1980). Витгенштајново дело је инспирисано порицањем Августиновог схватања језика, у којем је основа софистичка максима да је именовање најважније.

Августин је то становиште преузео од првих старогрчких софиста Протагоре и Продикеја. Протагора је говорио о *ортоепеји*, правилном изговарању зарад бољег примања поруке (што би обезбедило установљење јединственог језика без дијалекатских варијација). Продикеј је заговарао становиште да свака употребљена реч треба да буде одговарајућа, да се свака појава, објекат или особа назове прецизним називом. Из тих учења је Августин дошао до закључка да је именовање ствари међу људима

најважније за добро разумевање и добро служење Божијој промисли – јер речи су имена којима називамо ствари, бића и појаве, а реченице су само њихове комбинације.

Витгенштајн се запитао: зар није могуће да двоје (из различитих контекста и другачијег порекла) истом речју називају две различите појаве или својства? Он одбацује дотадашње схватање да је значење спољашње и одвојено од става појединца, тј. да језик има само дескриптивну улогу. Када промишљамо о значењу, треба да укључимо контекстуални апарат и не генерализујемо јер је комуникација сложена игра са више учесника, било да су присутни или не. Игривост се састоји и у томе што значење треба „тражити у мрежи сличности које се преклапају и укрштају“ (Vitgenštajn, 1980: 82). У каснијим радовима је значај логичке анализе заменио граматиком, која је једини начин да се избегну неспоразуми. Систем правила употребљавања речи, тј. структуру у којој се остварује функција, а тиме и значење речи, Витгенштајн препознаје као језичку игру. Његов допринос овој области је подстакао и остале теоретичаре да размишљају о тзв. *језичком заокрету* (Стојнов, 2005).

Даља истраживања језика и везе језичких структура са стварносним променама у друштвеном поретку и друштвеним односима донеле су обједињавање знања и области које до тада нису имале много додирних тачака. Нпр. когнитивни психолог Џ. С. Брунер (Jerome Seymour Bruner, 1986), који се бавио начинима учења код деце, успоставио је разлику између тзв. парадигматичког и наративног начина мишљења, које сматра неодвојивим когнитивним процесима за које су способни сви појединци и који су неопходни за разумевање целине поруке. Дакле, за разумевање су једнако важни логички аргументи и прича – и једно и друго можемо употребити за убеђивање других, али је оно у шта аргументи и прича убеђују различито утемељено: „Аргументи убеђују у своју истинитост, приче у своју животност. Аргументи проверавају истину накнадним позивањем на поступке за установљавање формалних и емпиријских доказа. Приче не установљавају истину, већ вероватност“ (Bruner, 1986: 15). Према Брунеру, и

наративно и парадигматичко мишљење поштују узрочно-последични след закључивања, али је њихова основа различита (аргументи vs. наратив). Корени оваквог становишта могу се наћи још код Аристотела (Аристотел, 1997), који је утврдио да се могући аргументи у беседништву могу поделити у само три категорије: *logos* (разум, логичко закључивање), *pathos* (утицање на осећања) и *ethos* (став заснован на угледу говорника). Осим заслужности моралног говорника да му поверујемо на реч (*ethos*), Аристотел је установио да се убеђивање заснива или на разуму, или на осећањима и да они не припадају истим областима промишљања – као што ни њихове последице неће бити исте, када говоримо о разликама између убеђивања аргументима и наговора осећањем према ономе ко нас наговара или на шта нас наговара.

„Патос је радња која доноси пропаст и бол; то су, на пример, умирања пред очима гледалаца, случајеви превеликог бола, рањавања и друга слична страдања“ (Аристотел, 1955: 24). У медијима је лако постићи патос ако се употреби тзв. топла људска прича, поготову у темама природних непогода, катастрофа или ратних стања. Аристотел би у томе видео подилажење нагонима⁷ публике и тежњу остваривању интереса оних који форсирају патос у јавном казивању. Због тога је пожељно тежити средишњем пољу између патоса и логоса, јер је логос у медијима објективна информација, а патос занимљива форма комуницирања на електронским медијима.

⁷ Не укусу као рационалној преференцији, већ нагонима као инстинктивном, подсвесном.

2.3 Дефиниције и својства наратива

Теоретичар којем се приписује да је први употребио реч „нараторологија“ јесте Цветан Тодоров, у делу Поетика (Тодоров, 1986). Иако њене корене можемо наћи још у Аристотеловој *Поетици*, Тодоров је први дефинише као науку о приповедном тексту (*la science du recit*) (Тодоров, 1969). Непосредно пре тога, у Француској је објављен број часописа *Communications* посвећен искључиво структуралистичкој анализи наратива. Ова наука је добила назив према латинском појму *narrare*, што значи језичко чињење које подразумева пошиљаоца и примаоца, говорни чин супротстављен појмовима мимезе и дијегезе.

У Вебстеровом речнику, наратив се дефинише као „дискурс или пример дискурса, створен да обједини низ догађаја“ (Webster's Third International Dictionary, 1966: 1503). Још неке дефиниције наратива фигурирају међу теоретичарима који се баве књижевним и сродним дисциплинама, а посебно савременом теоријом медија. „Наратив је образац мишљења и комуницирања, когнитивни стил колико и дискурзивни жанр“ (Herman, 2002: 298). За Прајса, наратив се односи на „структуралне аспекте и фабуле и средства заплета (укључујући и лик као део структуре). Проп и Тодоров наведени су као примери у овој области, али се наративна теорија бави и идејама интеракције између заплета и међузаплета. Наратив је део начина како у свом животу представљамо активности и догађаје“ (Прајс, 2011: 525). Прајс наставља ову анализу констатовањем да читалац наратива заузима одређену позицију према тексту, тј. оно што Изер назива несталним становиштем – позицију која се стално мења унутар текста. „У Изеровој теорији *несталног становишта*, наглашава се дијахронијска природа читаоца, односно начин његовог појављивања током времена. Морамо се наћи између оног што антиципирамо и оног чега се сећамо из текста. Изер то назива промена од портензије (онога што очекујемо или антиципирамо) и ретенције (онога што смо запамтили из текста)“ (Прајс, 2011: 528).

Клод Бремонд (Claude Bremond) сматра да је, због тога што се приче могу премештати са једног медија на други без губитка основних особина, наратив не језички, већ ментални конструкт као одговор на различите знакове (Herman, 2010: 402). Схватање да је доживљај приче на менталном нивоу условило је касније теоретичаре да усмере дефинисање наратива као сложене структуре која се може анализирати на више нивоа у међусобном хијерархијском односу, јер се наратив не може објаснити само као низ или збир пропозиција. „Наратив је фундаментални начин организовања људског искуства и оруђе конструисања модела стварности“ (Herman, 2002: 471).

Међусобно условљавање или хијерархија нивоа, низова или елемената обично је дата у узрочно-последичном, каузалном низу у облику временске линије. Лабов и Валетски су зато дефинисали наратив као „било који низ чланова који садржи бар један временски спој“ (Labov & Valetsky, 1997: 21). Међутим, показало се да временска одредница није довољан услов – поготову због тога што и у књижевности, и у другим текстуалним садржајима, прича може да има ток другачији од подразумеваног хронолошког или очекиваног објашњења шта је чему претходило. Зато су теоретичари допунили дефиницију наратива као текста у којем његов прималац увиђа некакву значајну промену: „Дакле, наратив је текст у којем се десило нешто људски занимљиво или се десила значајна промена у околностима“ (Toolan, 1998: 137).

Иако је појам *стил* у литератури често употребљен лаички или површно, на основу претходно реченог важно је приметити да читалац текста заузима становиште према наративу и увиђа промене околности у њему на основу стила којим је он написан. Поготову када је реч о новинарским садржајима на телевизији, гледаоци бирају формате за гледање очекујући одређени стил вербалног изражавања, који ће им помоћи да боље разумеју свет око себе или да се одморе у доколици. Наративни стил подразумева мекоћу исказа начињену разноврсним епитетима, метафорама и метонимијама; без много лаконизама, али са повременом упечатљивом елипсом; са мноштвом афектација и умереном патетичношћу; као и

дијалошким формама у облику смењивања говора аутора и ликова. Наратив није подобан за било који жанр управо због тога што се наративни стил не може уврстити у сваки жанр – јер онда жанра не би ни било. Импресија и експресија добијају смисао тек са одговарајућим језичким изразом, у одговарајућој жанровској структури и реторичкој матрици.

„Стил изражавања новинара условљен је и различитим жанровима (не постоји строга подела на новинарске и књижевне жанрове, постоје и литерарно-новинарски жанрови), и психофизичким и интелектуалним способностима и даровитостима појединаца. Сваки медиј такође уноси специфичност у изражавању. Поводити се за информативним, научним или полемичким карактером појединих новинарских облика и порука, а заборавити сву разноврсност и богатство типично креативних жанрова – значило би тенденциозно свођење тезе на конкретно и појединачно које се одмах проглашава за опште, а то је већ научно-методолошки промашај“ (Животић, 2001: 76).

Проналажење правих речи за изражавање мисли, поготову сложених сазнања, као и утисака и осећања о њима, захтева интензиван рад професионалног комуникатора – не само на лицу места, него и у периоду који претходи стваралаштву (образовање, обавештеност, начитаност и сл.). Друштвено освешћени говорник знаће да прилагоди публици стил поруке⁸ коју исказује, јер ће се на основу језичке блискости са говорником публика можда определити да учествује у јавном дискурсу на различите начине.

Веза између наратива и дискурса је неспорна код свих аутора Француско-америчке школе. „*Наратив* чине писане речи, које Женет такође назива *наративни дискурс*. *Нарација* подразумева однос између приповедача/писца (*наративни глас*) и публике/читаоца. Све промене које приповедач начини у превербалној грађи приче су аспекти *дискурса* говорећи њиховом терминологијом“ (Мартин, 2016: 98). Женет је, такође, дао категорије за анализирање наратива: време (редослед, трајање, учесталост);

⁸ Комуниколошки појам поруке односи се на текст који стваралац одашиље примаоцима са намером да га они на посебан начин тумаче и да изазове жељене друштвене последице. Постоје становишта да се овај појам може заменити појмом идеје или текста, али порука садржи својство одаслатости и намере, те не постоји боља замена за овај појам.

расположење (mood) – фокализација и дистанца (ко види или прича и да ли је дијегеза или мимеза); глас (наратор и говор ликова) – (Genette, 1980).

Ако је дискурс структура, он управља прошлошћу и будућношћу, тј. сажима искуство о томе како мора бити; а приповедање је његов алат у садашњем тренутку, зарад бржег разумевања и остварења дискурса у садашњости. За разлику од дискурса, наратив подразумева постојање заплета и ликова који се развијају током времена. Ако дискурс не зависи од појединца који нема изражену друштвену улогу (јер је циљ стварање одређене друштвене праксе), наратив омогућава конструкције појединачних, личних, интимних значења (да би се успоставило лично искуство, које ће даље учествовати у јавном дискурсу на нивоу средњег домета). Наратив се може дефинисати као приповедни дискурс, тј. дискурс обликован у форму приповедања. Наратив је дискурс са приповедном структуром, а приповедна структура подразумева заплет и ликове.

2.4 Наратологија и структура

Наратологија указује на значај макроструктурних организацијских начела приповедног текста, нпр. композиције. Значај наратологије за разумевање промена савремених новинарских жанрова неспоран је ако елементе композиције текста тумачимо као градацију, контраст, паралелизам, симетрију, уоквиравање (*framing*), однос између особа које се појављују у извештавању попут ликова у књижевном делу. Тодоров је настојао да поступак приповедања препозна као део дискурса ван књижевности или било које уско дефинисане области, концептуализујући га као структурни елемент дискурса – наратив.

„Наратологија премешта нагласак са прозе на приповедање и тиме медиј манифестовања замењује дубинском структуром“ (Biti, 1997; 238). Ако приповедна комуникација заправо потиче из структуре приповедног текста, у контексту теме ове дисертације можемо закључити да новинарско приповедање открива да се новинарски жанр променио, а не обрнуто – да се новим жанром открива да се дешава приповедање.

У смислу разумевања и тумачења наратива, постструктуралисти су на Тодоровљевом трагу заступали становиште да је прича увек само накнадни конструкт настао читањем текста. Иако су првобитни наратолози открили самосталност текста која је обезбеђена наративном структуром, каснији аутори, попут Џонатана Калера и Синтије Чејс (Culler&Chase, 1975), тумачили су интертекстуалност као средство лишавања текста те самосталности.

Наратологија се развијала у више праваца. Бенвенист (Emile Benveniste) је унео појам дискурса у наратологију због каналисања рецепције у пожељан смер, тј. одвајања од нежељене позадине контекста коју би примаоци поруке могли да препознају да интервенције нема. Његов рад је наставио Жерар Женет (Genette, 1980), заступајући становиште да су дотадашње типологије и слични приступи приповедачком гледишту непродуктивни јер теоретичари који то утврђују често мешају глас и модус приповедања, тј. онога ко говори и ко види радњу. У том светлу, за ову дисертацију важно је препознати

разлике између наратора као онога ко учествује у току радње (и ко говори из перспективе учесника, саопштавајући то искуство) и приповедача као неутралног арбитра, посматрача који не учествује у радњи, већ је само увиђа. Новинари, према Женетовом разумевању наратива, не могу бити ништа друго осим приповедача, јер је професионална и етичка улога новинара да се не меша у догађања, већ да о њима извештава неутрално, објективно и фактографски, тј. чињенично утемељено.

2.5 Текст и фокализација

Женет види фокализацију као „селекцију наративне информације“ (Вуловић, 2015: 537). Фокализација, дакле, јесте ограничење перспективе и усмеравање наративне информације према неком опажању, знању, веровању или тачки гледишта. Она зависи од контекста и примењених оквира, од којих зависи слика света која се учитава и у наративне поступке попут фокализације. „Не видим зашто би наратологија морала да постане некакав катехизам, где би за свако питање постојао само један – потврдан или одричан – одговор; прави одговор често гласи: зависи од доба дана, од контекста, а и од брзине ветра“ (Женет, 1995: 83).

Када је реч о анализи наратива, Женет препознаје категорије такве анализе: време (редослед, трајање и учесталост), модус (фокализација и дистанца, тј. ко види или прича и дијегеза или мимеза) и глас (постојање наратора или говор ликова) (Genette, 1980). Женет је установио да прича садржи датост која се даље текстом утврђује и обрађује. Римон-Кенан је Женетов принцип „обрађивања“ датости текстом објаснила тиме што је текст посматрала као „поприште реализације истовремено приче (у садржајној димензији) и приповедања (у производној димензији)“ (Biti, 1997: 102). За њу је прича апстракција три аспекта дискурса:

1. Препознатљивог стила текста – допринос аутора;
 2. Језика којим је написан – специфичност културе;
 3. Медија или знаковног система – речи, видео снимака, гестова итд.
- (Римон-Кенан, 1983: 7).

Ово раслојавање значи да разликовање приче и дискурса може да буде отежано ако промене у дискурсу изазивају промене у причи (фикционалном свету) или ако један од три наведена елемента истовремено припада и нивоу дискурса и приче. Римон-Кенан не прави директну паралелу са Сократовим појмовима мимезе и дијегезе, али њени појмови приче и дискурса могу се тумачити и у том кључу. Као начин бесеђења, дијегеза је када је песник сам говорник, а мимеза када он ствара илузију да други (лик) говори. (Види:

Fulton, 2005: 18) Управо у *илузији* крије се сложена схема увођења приче у дискурзивност и одвајања дискурса од обичне приче.

Мике Бал је касније тврдила да се чак и Женет хватао у сопствену замку да меша субјекат и предмет перцепције јер је приповедач увек и фокализатор радње, те да је могуће да у једној причи следствено постоји више фокализатора који се смењују. Језичка делатност, коју остварује приповедач, иманентна је фокализацији и обрнуто, оне реинтегришу модус у глас и тако приповедање прераста у дискурс. Ово тумачење је сложено, али неопходно за даље разумевање улоге приповедача у стварању наратива у савременим медијима.

2.6 Наратив ван књижевности

Женетов утицај читавао се у Америчкој школи изучавања дискурса и посебно је допринео преносу наратологије у америчку критику. Волас Мартин (Wallace Martin), предавач на Универзитету Корнел на Итаки (са којег су и већ поменути Калер и Чејс), развио је поимање појма *наратив* у поређењу са контекстом употребе. За Мартина, наратив је појаван и стваран у свим језичким жанровима који могу да се појаве у јавности. Иако тек спорадично помене медије, јасно је да у његовом тумачењу приповедања и наративности има места за медијске садржаје. „Наратив се сматра обликом забаве када се проучава као књижевност, а постаје поприште борбе када се актуелизује у новинама, биографији и историји“ (Мартин, 2016: 6). Ово становиште оправдано је чињеницом да друштвене науке, а посебно изучавање наратива, никада не могу бити прецизни као природне науке – не само због апстрактног предмета истраживања, него и због тога што је наратив још неистражена област, а друштво се непрестано мења. Овде Мартин поново наводи медије као важан чинилац наративизације друштва: више него књижевност, медији допиру до мноштва и свака промена у структури медијских садржаја читава се у друштву. Медији, дакле, увек учествују у друштвеним променама као њихови приказивачи, а повремено или често и као изазивачи друштвених промена јер су ти процеси међусобно преплетени.

„Тешко је, ако не и бескорисно, расправљати о књижевним теоријама, а не показати како оне могу бити примењене, док је потпуно бесмислено у пролазу поменути како оне могу бити примењене на шири распон дела са којима опет само неки читаоци могу бити упознати“ (Мартин, 2016: 7). Овде аутор објашњава да анализом наративности романа не сазнајемо ништа о наративности у другим језичким жанровима јер разлика између романа и наратива није степен уопштености, те да скупом анализа приповедања у

више књижевних жанрова не можемо закључити о целом наративу као да је реч о роду књижевних жанрова.⁹

Наратив је више од приповедања, а мање од дискурса. Називајући методе класификације из теорије књижевности „рудиментарним“, Мартин објашњава имагинарни наратив у прози. Уџбеничка, за Мартина неоснована подела текста на само три дела: „(лирску) поезију, драму и прозу“ (Мартин, 2016: 27) онемогућава тумачење наратива ван тих замишљених делова. Рецимо, политичар који говори у стиху не може бити дефинисан као песник или стваралац било којег жанра, али јасно је да такав политичар ствара специфични наратив политичког дискурса. Исто је и са медијским дискурсом. Може ли новинар који говори у стиху извештавајући са лица места бити сматран песником? А ако саговорнике представља драмски, приповедно – да ли је престао да буде новинар или је постао књижевник? Зависно од контекста у којем их публика доживљава, могуће је оба. Мартин види решење такве дилеме у Бартовом дефинисању „смрти аутора“. Аутор и његова професија немају смисла у тумачењу ако структура указује на наратив. Међутим, у контексту савремених медија, ауторка ове докторске дисертације сматра да поједине извршне ауторе (новинаре) можемо сматрати жанром за себе. О овом становишту биће више речи у поглављима о новинарским жанровима.

⁹ Парадоксално је да је баш ово револуционарно дело, у којем се тврди да наратив не може да припада само књижевној теорији, у Србији превела теоретичарка књижевности и да су сви метапојмови које је Волас у оригиналу са намером срочио тако да се могу односити на дискурзивне праксе у свим јавним областима, у домаћем преводу спуштени на ниво теоријског погледа на свет пре Воласовог дела објављеног '80-их година XX века. Већ превод наслова дела – *Recent Theories of Narrative* – уместо „Новије теорије о наративу“, гласи „Новије теорије приповедања“, а исти појам се у књизи различито преводи, наизменично као приповедање и наратив, зависно од тога који појам је подобан за примену искључиво у контексту теорије књижевности. Тиме је преводилац „приватизовао значење“ за своју област и одредио контекст поимања садржаја књиге. Не улазећи у стварне разлоге због којих је превод такав, подсећамо да је Ролан Барт упозоравао да се теоретичари књижевности и лингвисти често „агресивно и империјалистички“, стога пројективно и идеолошки (Барт, 2010: 36), држе свог подручја, не допуштајући да језик и писмо могу бити посматрани из било које друге перспективе.

„Модерне теорије наратива могу се поделити у три групе, у зависности од тога да ли наратив посматрају као низ догађаја, дискурс који производи наратор или вербални артефакт ког читаоци организују и дају му значење“ (Мартин, 2016: 74). Овде постоје сличности са различитим поставкама посматрања дискурса – да ли су његови чиниоци тројаки унутар јавне сфере, или на нивоу појединца, или су комбиновани на приватно–јавном плану. О томе ће више речи бити у поглављу посвећеном јавном дискурсу.

Ако се присетимо Бартове дефиниције приче, то је *низ неког пре и неког после, неодређена смеша временитости и каузалности*. Ако прича садржи више од једног фокализатора, што Женет увиђа као могуће, а Мике Бал као извесно, да прича не би била *неодређена* смеша временитости и каузалности, треба утврдити разлику између фокуса наратије и фокуса лика, тј. одредити ко пише, а ко опажа (Женет, 1972). У новинарском приповедању требало би да оба примењује новинар, с посебном пажњом да не посустане под притиском сопствених или владајућих стереотипа којима је лакше приближити се публици. Међутим, фокус наратије може бити прилагођен ономе што новинар сматра очекивањима публике, оглашивача и уредника, а фокус лика сведен на стереотипну слику о таквом појединцу.

О стереотипима у медијима ће бити више речи у поглављу о методи топле људске приче. За ово поглавље је важно продубити могуће разлоге за постојање или оживљавање наративног начина изражавања у јавном простору данашњих медија.

Према становиштима неких аутора (Проп, Валетски, Бахтин, Хиваринен, Рајан и други), наративни начин размишљања је одувек постојао и није необично да га препознамо у било којем тексту јер је наративност својствена човеку од најранијих дана цивилизације. Усмена књижевност, која обилује наративима и заснива се на кажама, служила је преношењу сазнања и вредности у друштвеној заједници појединаца који учествују у наративној размени. Предања и митови служе да уједине појединце у заједницу као да су

учесници приче која се прича: неки су ликови хероји, неки су антихероји, а остали ће бити публика која посматра.

Смисао наративности своди се на низање у наративни поредак одређеног следа – оно што Хиваринен, по узору на Лабова и Валетског, назива „наративном одредбом“ (*narrative clause*). Основна јединица наратива јесте такозвана наративна одредба – премештањем једног члана наратива без временског објашњења, тај члан постаје наративна одредба и она има неуређен сет померања (Labov & Valetsky, 1997: 21). Хиваринен наводи пример да није свеједно којим редоследом саопштавамо наративне елементе: „Заљубио сам се у Паулу. Супруга ме је оставила“ или „Супруга ме је оставила. Заљубио сам се у Паулу“ (Huvärinen, 2008: 452). Они који стварају садржаје имају моћ да творе слојеве значења – не само садржајем, него и структурним поретком и распоређивањем тих садржаја.

2.7 Место појединца у мастер наративу

Губријум и Холстајн (Gubrium & Holstein) утврђују да, када се интерес пресели из појединачних текстова у наративе посредоване институцијама, друштвена улога наративности се усложњава и треба је теоретизовати на нови начин. Цитирајући рад Губријума и Холстајна, Хиваринен наводи два нивоа контроле наративом: интеракциони и институционални (Huväriinen, 2008: 453), који се остварују тако што они који су изложени наративу стварају менталне мапе услед којих препознају „сценарије и рамове“ приче, те у пракси (свакодневном животу) *говоре* у тону тих наратива или их непосредно *спроводе*. Такве менталне мапе и активности важне су појединцима за разумевање нових околности, али и постојећег поретка света. Збир оваквих „подељених“ улога (оних који дисеминују наратив сопственим преношењем порука или његовим директним спровођењем) обезбеђује кохезију свих појединаца у групи, на начин да се ствара тзв. „мастер наратив“ (Huväriinen, 2008, 455) о теми. Мастер наративи су аутоматски, али свесни (наратолошки низ је неизбежан, али то су културолошки сценарији које сви препознају јер садрже неопходна знања о свету која за последицу имају боље разумевање и сналажење). „Наративни потенцијал живота може се рачунати у разликовању између *бивања* наративом и *поседовања* наративности“ (Ryan, 2005: 347).

О мастер наративима писао је и канадски новинар и теоретичар Роберт Фулфорд (Robert Fulford) у књизи *Победа наратива: приповедање у доба масовне културе*. Осим писања о мастер наративима и обрасцима историје, његов допринос је и у томе што је трачарење препознао као малигни разговорни наратив у којем свакодневно можемо да се нађемо или да у њему учествујемо. Потребу за трачарењем препознаје у исконском трагању за искуствима које ће помоћи бољем поступању у актуелном тренутку: „Прича нас уједињује са прецима које никада нећемо упознати“ (Fulford, 1999: x). Фулфорд закључује да су трачеви и други наративи привлачни јер уживамо у причи која има облик и заокружену (смислену) форму, а не због искуства конкретног садржаја – иако то искуство неминовно стичемо уживањем у

причи (Fulford, 1999: 5). Зачетке оваквог виђења о оговарању дао је Бахтин (*Проблем говорних жанрова*, 1980), а у Србији је недавно објављена монографија на основу докторске дисертације Бојане Милосављевић (*Оговарање као говорни жанр свакодневне комуникације*, 2014).

Хивариненов, а и Фулфордов појам мастер наратива другачији су од Лиотаровог појма метанаратива (Lyotard, 1984), у којем је изражена постструктуралистичка критика према тоталитаризујућој природи идеја обједињених великим историјским тумачењем стварности које прожима дијахронију и синхронију (метанаративом). „Поједностављујући до крајности, дефинишем постмодерно као неповерење према метанаративима“ (Lyotard, 1984: 19). Лиотар је препоручио да се велики историјски наративи замене постмодерним локалним, уситњеним наративима мањих група, чак појединаца јер само такав приступ може да обезбеди алтернативним, утишаним гласовима са маргине да се чују. Лиотар прави контраст између наративног типа знања (какво је било у архаичним заједницама, где приповедач својим угледом гарантује да говори истину) и научног типа знања (где аутори треба да пруже доказ за своје тврдње). Али научни дискурс никада неће моћи да потврди своју истинитост јер се противи ауторитету. Отуда, каже Лиотар, наука је прибегла метанаративима: самоостварујуће пророчанство, са јунацима Разумом, Слободом, Државом итд. Да би наратив био метанаратив, треба да испуни три услова: да се бави апстрактним, а не конкретним појединцем; да буде опште уверење, а не порука одређеног текста; да наслеђује улогу мита у друштву, тј. да нема анегдотални карактер (Lyotard, 1984).

Да би се нешто уопште сматрало наративом, неопходно је да се поклопе три услова, тј. да се оствари три учинка: опажање, приврженост и поимање. О томе говори Михаил Бахтин (Бахтин, 1989), објашњавајући колико приповедни жанрови утичу на предузимљивост јер они нису само текстуална појава, већ сложена структура чије је разумевање друштвено условљено. Иако Бахтин почетком XX века не употребљава реч „наратив“, његова дела су инспирисала европске структуралисте који ће касније, у раздобљима

процвата (тада нових) медија попут радија и телевизије, пробудити идеје о приповедачком дискурсу неограниченом на књижевну област.

2.8 Наративни обрти 1 и 2

Уместо једног такозваног „наративног обрта“, пре се може говорити о неколико обрта и становишта. Теоретичари књижевности су сагласни да је наративни обрт почео шездесетих година XX века, када су структуралисти почели да анализирају реторичку структуру текста, на научни и дескриптивни начин. Историографија је унела наративност у свој домен да би критиковала наивне историјске слике из периода који су претходили и да би препознала значај наратива за представљање стварности. Друге друштвене науке су тек касније прихватиле наративни обрт, највише да би се вредновао хумани и антипозитивистички приступ у културолошким и психолошким студијама. У медијским студијама још није дубински истражена улога новинарског приповедања, иако постоје назнаке да и новинари, и предавачи препознају жанровске промене које воде медијском наративном обрту.

Поставља се питање – зашто је баш XX век почетак наративног обрта, ако знамо да је још Аристотел писао о својствима трагедије (*О песничкој уметности*) и постоји мноштво других аутора који су писали о митовима и еповима, али то тада није изазвало нови теоријски приступ. Новину у теоријском смислу унели су структуралисти, који почињу да посматрају наратив сам по себи и у целини, као аутономни објект истраживања, а независно од појединачних примера приповедања или књижених дела у којима се анализира приповедање. Наратив је, према структурализму, окосница и структура живота који се одвија око нас и ми као појединци урањамо у околности које ствара друштвени наратив наше заједнице, не нужно телесно и просторно, колико доживљајем и умом.

„У новијим теоријама о наративу, актуелан је нови сензибилитет за приповедање које је непотпуно или ангажује менталне догађаје (опажање, осећање, думање) уместо физичког догађаја. Очекивања и позиционирање усмеравају пажњу на то да наративи рачунају на претходна искуства, али позиционирају говорнике унутар мрежа друштвених и културолошких очекивања. Дијалектика „мастер-“ и „контра-“

наратива наглашавају континуирано премештање од културног топа до појединачног исказа“ (Huväriinen, 2008: 457).

Од када је Ролан Барт записао да наратив, пошто се може артикулисати језиком говорним или писаним, сликама стојећим или покретним, гестовима или свиме наведеним, „може се представљати у митовима, легендама, причи, фабули, новели, епу, историји, трагедији, драми, комедији, слици, витражу, биоскопу, стрипу, новостима, разговору“ (Barthes, 1977: 79), наратив је схваћен као свеприсутан, што је другачији концепт наратива. Бартова идеја о миту може бити реинтерпретирана као наративизована идеологија, формулисана артикулација и натурализација вредности, истина и уверења. Медијски наративи постижу такву митологизацију, представљање идеолошких становишта као да су природна и нормирана“ (Fulton, 2005: 7). Од Барта, наратологија се сматра науком која може да обезбеди тумачење и смернице ослобођене субјективности традиционалне књижевне теорије. На ово теоријско становиште утицали су представници критичке теорије (нпр. Лиотар, концептом метанаратива) и представници тзв. метафоричког дискурса, који траже начин да наратив анализирају као посебну улогу у животу појединца. Метафорички дискурс и данас нема сопствену методологију истраживања, али утемељење налазе у некадашњим радовима Владимира Пропа, Вилијама Лабова и Џошуе Валетског, о којима ће бити речи даље у тексту.

Рикер (Ricoeur, 1984) говори о „семантици акције“ на начин да повезује избор речи у наративу са акцијом. У његовом разумевању појма „акција“ налази се Аристотелово тумачење – да је то способност да умемо да упитамо *ко, шта, како, којим средством* итд. Такво схватање акције у многоне подсећа на препознатљивих 5W – 5 основних питања на која новинар треба да сазна одговор пре него што о нечему извести (ко, шта, где, када, зашто). Рикер је остао познат и по теоријском утемељењу наративног сопства, јер само када о себи и свом искуству имамо нешто да приповедамо, можемо бити свесни свог „ја“ и да у такав наратив истински верујемо. Ово је важно због уједињујуће моћи јавног дискурса, а његови чиниоци ће бити објашњени у поглављу о

јавном дискурсу. Рикеров рад је наставио Херман, допуњујући семантику акције Лабовљевим терминима „усложњавајуће акције“ и уз препознатљивих 6 елемената наратива које је неопходно поређати хронолошким редоследом јер су се тако догађали и само такве их можемо правилно разумети.

1. Апстракт – преглед приче;
2. Оријентација – одношење према особи, времену, месту и околностима (контекст приче);
3. Компликација (комликујућа радња) – главна прича, одвијање наратива, низ догађаја који утиче на све радње;
4. Процена – аутор даје значај и смисао препричавању догађаја, често несвесно и дискретним језичким поступцима – а без ње је наратив непотпун;
5. Разрешење – нужно после процене – поједностављење до тада нерешивог проблема због којег се одвија радња, да би се десило закључење радње;
6. Завршница (енг. *coda*) – враћање читалаца или гледалаца у стварност (садашњост). (Labov & Valetsky, 1997: 27–38)

Лабов је препознао ових шест елемената целовитог наратива, од којих је процену сматрао најважнијом – ако нема процене, наратив је непотпун јер се не увиђа његов смисао: „Наративи се обично дају као одговор на неки спољни стимулус да би се установио неки лични интерес“ (Bell, 1991: 29). За последњи елемент у низу – кода – која је „функционални механизам враћања вербалне перспективе садашњем тренутку“ (Labov & Valetsky, 1997: 35), Тулан пише да је то објашњење „како се то односи на нас сада и овде“. (Toolan, 1998: 137–138)

На темељима Лабовљеве поделе елемената наратива, Бел је установио сличну скалу у вези са односом наратива и медија. Апстраховање у тој подели не постоји, јер Бел сматра да у медијима не постоји преглед као најава; иако у савременим жанровима, попут ТВ фичера, такве најаве постоје као мамци.

1. Оријентација – у наративу поставља сцену, а у вестима одговара на 5W – идентификовање људи и места;
2. Компликација – низ догађаја који је радњу изазвао или ће бити под утицајем радње;
3. Процена – разликује секвенце и сумира, усмерава разумевање;
4. Разрешење – нужно у наративу, али у информативним жанровима не мора да се деси (или ће пре бити у лиду него на крају – да би гледаоци могли лако да заузму страну већ током гледања вести);
5. Код – закључак и крај, али нема је у вестима. „У новинарству је следећи допринос – следећа прича“ (Bell, 1991: 20).

Наратив једино може бити дат у временском следу од почетка до краја јер једино тако подсећа на успомене појединца, као да је сам учествовао. Међутим, појединац у разломљеном постмодерном свету углавном мало, ако имало, учествује сам, већ је наративно усвојио начин посматрања света на основу мноштва својих идентитета (нпр. идентитета доколице попут љубитеља видео-игара, филмова, музике, али и професионалних, родних, локалних географских, узрасних и других идентитета) који већ учествују у одређеном наративу. Наратив објашњава оно што је прошло, хронолошки, али учествује у садашњости управљањем нашим односима са другима, као и нашим очекивањима у културном, друштвеном и политичком животу. Обједињујући наш временски континуум (прошлост, садашњост и очекивања у будућности), наратив препричава нашу суштину.

У почетку развоја цивилизације, наративи су постојали као извори чињеница (у доба усмених заједница), затим су их дуго научно изучавали као текст (не називајући их нужно наративима, но увек у смислу књижевног текста), а трећа фаза је изучавање наратива ван текста, тј. као приповедање у контексту. Такав развој научне мисли о наративима пратио је и развој медијских жанрова, мада се може рећи да су наративи пратили технолошки развој медија, што је изазвало и померање научног фокуса о њима. Хиваринен је, парафразирајући Барта, писао да би било „безнадежно и обмањујуће претпостављати да су сви наративи формално слични, увек

целовити и увек уредно раздвојиви од других врста дискурса. Наратив је, пре свега, невероватна разноликост жанрова“ (Hyvärinen, 2008: 448). Ово појашњење значи да ниједна дефиниција која би могла да се осмисли не би била dostatна, не би могла да буде универзална и, као таква, не би имала смисла. Стога, свака хибридизација жанрова је очекивана и нормална.

На том становишту се заснива други наративни обрт, о којем је прва писала Александра Георгакополо (Alexandra Georgakopoulou). Новије теорије о наративу гаје сензибилитет према непотпуним причама или менталним догађајима (осећањима, запажањима, размишљањима) насупрот физичкој акцији. Очекивања и анализе наратологије се усмеравају према томе да наратив који постоји у овом тренутку зависи од претходних искустава својих учесника и чинилаца, али оног искуства које проналази своје путање у актуелном друштвеном и културном контексту, тј. очекивањима. Многе наратолошке студије указују на постојање контранаратива, због признавања мноштва динамичких елемената које изучавање наративности чине интердисциплинарним научним пољем. Контранаратив јесте приповедни елемент контрадискурса, тј. оног дискурса који се супротставља постојећем владајућем дискурсу са намером да га замени.

Савремена технологија чини да обичан човек помисли да помоћу ње може да побегне од себе, што је у науци и књижевности одувек постојало као мотив отуђења: „Идеја да што је окружење на вишем цивилизацијском нивоу, оно постаје артифицијелније и тиме све даље од неке апстрактне, замишљене суштине изворне људске природе, добија нов облик“ (Гордић Петковић, 2009: 11–12).

Због обимности нових теорија које се преклапају са наратологијом, у овом раду неће бити речи о свим друштвеним теоријама и њиховој вези са наратологијом, али за овај рад је важно показати пример стилистике, чија ће веза са наратологијом у савременом контексту бити објашњена под следећим поднасловом.

2.9 Однос стилистике и наратологије

Почетком модерне стилистике сматра се књига Шарла Балија *Расправа о француској стилистици* (Charles Bally, *Traité de stylistique française*, 1909). Бали је био швајцарски лингвиста и филолог, ученик Фердинанда де Сосира, који се примарно бавио експресивном функцијом знака. Убрзан развој стилистике као посебне академске дисциплине десио се 60-их година XX века, на таласу већ објашњеног структурализма. Наратологија, као системско проучавање наратива које је такође подстакнуто структурализмом, настала је у Француској у истом периоду и убрзо су стилистика и наратологија почеле да се паралелно и узајамно развијају, због истраживања наративне фикције, али и других области подобних за такве анализе садржаја.

„Стилистика прави разлику између садржаја, стила и наратива и између приче и дискурса. Ове две разлике су компатибилне, јер *стил* се односи на то како је садржај представљен, а *дискурс* на то како је прича испричана. Заправо, *стил* у стилистици и *дискурс* у наратологији драстично се разликују, уз одређену количину преклапања између њих“ (Dan Shen in Burke, 2014: 191).

Књига Роџера Фаулера *Лингвистика и роман* (Fowler, 1977) јесте једно од првих стилистичких истраживања заснованих на наратологији. Фаулер препознаје структуралистичку наративност као важну за проучавање романа, чиме наратолошку разлику између приче и дискурса поставља као општи оквир за њихову стилистичку анализу. У књизи *Стил у фикцији*, Џефри Лич и Мик Шорт (Leech & Short, 1981) такође вреднују наратологију тако што заснивају наратолошку анализу на структури наратива и структури језика, тј. аналогiji избора направљених на фикцијској равни и стилских поступака на лингвистичкој равни. Њихов допринос је и у томе што су установили три елемента технике фикције: становиште (point of view), секвенцирање (низање одређеним редоследом) и дескриптивни фокус.

У књизи *Стилистика фикције* Мајкла Тулана (Toolan, 1990), привлачи се пажња на неке наратолошке концепте и разлике¹⁰, скривени приповедач је насупрот отвореног (Четмен; Chatman, 1978) и важна је фокализација (односно приповедача/наратора према тексту).

Још стилског експериментисања са наратологијом десило се у књизи *Језик, идеологије и тачке гледишта* Пола Симпсона (Simpson, 1993), који је проблематизовао наратолошке разлике између приче и дискурса у различитим облицима, Женетову дискусију о наративном времену, као и наративне моделе фокализације и наратије. У монографији *Стилистика феминизма* (Mills, 1995), Сара Милс – која је у теорији препознатљива и по стилско-структурним и дискурзивним анализама Фукоових предавања – истражује улоге женских ликова, а истраживање је засновано на измењеној верзији рада Владимира Пропа, претече структуралистичке наратологије. Већ поменути Мик Шорт (Short, 1999) међу првима је понудио дискусију о сложеној наратолошкој структури романа, а затим наставио да истражује језичке особине текста. Шорт је настојао да истражи наратолошке и стилске иновације које су сличне.

Преокрет стилистике према наратологији десио се први пут код Симпсона у књизи *Стилистика* (Simpson, 2004), у којој настоји да прошири стилско истраживање да би надокнадио оно што наратологија својим дотадашњим методама није пружила. Симпсонова наратологија заснива се на три стуба: „наратолошким концептима или разликама у стилистичкој литератури, успостављању стилистичког модела наративне структуре и примењивању наратолошке теорије у практичној анализи“ (Shen, 2005: 61).

У другом издању књиге *Стил у фикцији* (2007), Лич и Шорт – четврт века после првог издања – праве осврт на нова достигнућа у стилској анализи приповедања јер је, од сродних области важних за стилистику, наратологија вероватно највише ангажована у проучавању прозне фикције развијањем разумевања становишта (point of view) и структуре фикцијског света, области у којој је стилистика дуго имала интерес (Leech & Short, 2007:

¹⁰ Као што су екстрадијегетски (ван приче) и интрадијегетски принцип (инсајдерска прича, унутар приче), које је описао Женет (Genette, 1980).

283–284). Развој когнитивне стилистике значио је и развој когнитивне поетике. Оно о чему оне теоријски обавештавају јесте когнитивна лингвистика, али је и наратологија постала један од секундарних теоријских оквира.

Унутар дискурса можемо препознати два слоја организације: текстуалну и наративну. На нивоу текста, онај који говори или пише одлучује о примењеном стилу и ствара конкретни догађај тако што му језички одређује време и место, ритам и темпо, а посебно је важно како (којим стилем) приказује посебност ликова.

„У стилистичком контексту, *ритам* значи вербални покрет, што је резултат особине речи (нпр. једносложне, двосложне или вишесложне речи) и њихове комбинације (нпр. низ наглашених слогова, промена између кратке и дугачке реченице или различита употреба интерпункције), док у наратолошком контексту, *ритам* значи наративни покрет који долази из различитих односта између трајања текста и трајања догађаја (кратак резиме или елиписа догађаја). Истина је да текстуално трајање укључује број употребљених речи, али – да ли ове две странице користите како бисте описали шта се догодило током једног сата или користите неколико линија да сумирате шта се догодило током десет година – није питање лингвистичког избора, већ ствар наратије“ (Dan Shen in Burke, 2014: 194).

Ово су само кратке назнаке онога што се у стилистици развијало у свету у претходном периоду, засновано на наратологији у различитим облицима. Стилистика се може заснивати на наратологији јер *стил* стилистике и *дискурс* наратологије покривају различите домене, што није увек уочљиво.

„Иако се неки критичари држе става да су форма и садржај нераздвојни, стил се често гледа као избор облика (начин) да изрази садржај (важно)“ (Wales, 2001: 158). На сличан начин, дискурс је у наратологији средство за представљање приче. То значи да су *стил* и *дискурс* међусобно заменљиви појмови и да у потпуности покривају представљање у вербалним наративима. О томе пише и Мајкл Тулан у књизи *Језик у књижевности и причи*: „Стилистика је проучавање језика у књижевности“ (Toolan, 1998: 8). или „Стилистика је кључна за *извршност технике*“ (Ибид: 9). Према Тулану,

дискурси су све технике којима аутори могу различито да представе основну причу. Из ових дефиниција, Дан Шен закључује да је једначина једноставна: „Стил = Језик = Техника = Дискурс“ (Dan Shen in Burke, 2014: 193). На такво размишљање навело га је истраживање односа стила и наратологије лингвисте Фаулера, који пише: „Французи разликују два нивоа књижевне структуре, које називају *histoire* (прича) и дискурс, прича и језик. Прича (или заплет) и други апстрактни елементи структуре романа могу се разматрати у аналогiji са лингвистичком теоријом, али непосредна брига лингвистике јесу студије дискурса“ (Fowler, 1977: xi).

Слично томе, у Симпсоновој *Стилистици*, дискурзивно представљање је упоређено са језичким системом: „Наративни дискурс даје начин поновног стварања искуства усклађивањем шаблона језика на повезану серију догађаја“ (Simpson, 2004: 18). Ипак, дискурс у наратологији и језик или стил у стилистици нису синоними. Осим извесних преклапања, јасне су и границе између та два концепта. Тулан је у делу *Језик у књижевности и причи* о томе дао своје виђење:

„Један од кључних покушаја стилистике јесте расправа о текстуалним учинцима и техникама о јавном. Друга главна карактеристика стилистике је да инсистира на разумевању технике или вештине писања. Ако смо сагласни да су Хемингвејева кратка прича Индијски камп и Јејтсова поема Једрење по Византији изванредна достигнућа, шта су неке од лингвистичких компонената те изванредности? Зашто баш ти избори речи, реченични облици, ритмови и интонације, импликације, кохезивне везе, избор гласа, перспективе итд, а не неке друге?“ (Toolan, 2001: xi).

И стилистика и наратологија препознају концепт фокализације, што је једно од ретких подручја где се ове две научне дисциплине преклапају, али је њихов акценат истраживања ипак другачији. Под утицајем наратологије, Лич и Шорт (Leech & Short, 2007: 140) усмерили су пажњу на *фиктивну тачку гледишта*, односно, фиктивну тачку стварности коју је схватио одређени учесник или више учесника. Међутим, они се заправо усмеравају на *дискурзивну гледиште*, где истражују каквим језиком се аутор служи кад се обраћа читаоцу, јер „било смислом или конотацијом, наразијом се изражавају

вредности“ (Leech & Short, 2007: 220). Док је стилистици важно преношење вредности језиком, наратологија све вреднује и анализира кроз призму посматрача, фокализатора – независно од вредносно-моралног опредељења. Док Лич и Шорт дефинишу дискурзивно гледиште као „причу кроз речи или мисли неке особе“ (Leech & Short, 2007: 140), Женет почиње своју наратолошку дискусију о фокализацији (Genette, 1980: 185–211) разликујући ко говори и ко види, при чему тај глас припада наратији, а само он се и налази у фокализацији. Шен препознаје ове разлике и увиђа њихов значај за приказивање сопственог *ја* у тексту: искуство *само себе* (млађе *ја* које учествује у догађајима), као и *самог себе* (старији *ја*) (Dan Shen in Burke, 2014: 195). Ове нијансе помажу читаоцу (гледаоцу) да спозна текст доживљавањем, идентификовањем, перцепцијом као да је *ја* лично. Осим тога, важно је препознати да ли јунак говори као *ја* из угла протагонисте или посматрача онога што се дешава протагонисти, тј. да ли је фокализација унутрашња или спољашња. То не би било очигледно и разумљиво читаоцу (гледаоцу) да није примењен посебан стил изражавања, лексика, реченични низови, синтагме и сл.

Приповедање у првом или трећем лицу може бити слично јер у оба случаја не посматрамо текст очима приповедача, већ протагонисте. Прво лице приповедања обично указује на то да је фокализатор протагониста који доживљава искуство, а у трећем лицу – осим ретроспективе, тј. сећања протагонисте на своје пређашње *ја* – може бити само свезнајући приповедач. „Привилегован и дарован суштаственошћу божије поруке, приповедач се обраћа колективној свести, са ауторитетом преносиоца божије поруке и ексклузивног тумача његове воље. Овај тип приповедног гласа је познат као *свезнајући приповедач*“ (Орлић, 2017: 32).

У другом издању књиге *Стил у фикцији*, Лич и Шорт објашњавају да структура дискурса у неким романима може значајно да се промени комбинацијом трећег и првог лица приповедања, јер је приповедање у трећем лицу релативно објективно, а у првом и другом релативно субјективно (Leech & Short, 2007: 299).

„Када је фокализација у вези са ликом који учествује у радњи као актер, мислимо на унутрашњу фокализацију“ (Bal, 2009: 152). Унутрашњи приповедачи се појављују као фокализатори у првом или трећем лицу, што води до разликовања наратива у првом или трећем лицу.

Фаулер (Fowler, 1986: 127) прави разлику између идеолошке, просторне и временске тачке гледишта (то примећује и Симпсон 1993, који утемељује овај правац). Фаулер почиње са временским гледиштем, које се односи на утисак који читалац добија о догађају одмах или постепено, а наставља се са изолованим сегментима између осталих врста промена. У просторној димензији, читалац (гледалац) увиђа организацију језика у сликама о простору које су у одређеном односу са другим сликама. О сличном становишту пише и Шен, бавећи се образложењем времена и простора у приповедању:

„Приповедач се не бави импресијом читаоца, већ структурним положајем фокализатора. У просторном смислу, свесна спољашња фокализација, у којој се фокализатор налази у птичијој перспективи, даје *панорамски поглед* и истовремену фокализацију која се дешава на различитим местима. У временској димензији, ова врста фокализације је *панхрона* са фокализатором који има на располагању временске димензије приче (прошлост, садашњост и будућност), што представља контраст са унутрашњим фокализатором који је ограничен на *присутност* карактера. Стилистичка и наратолошка дискусија о временским и просторним аспектима је очигледно слична“ (Dan Shen in Burke, 2014: 199).

Присутност је постојећа само у одређеном тренутку времена и тачки простора, о чему пишу и домаћи аутори који обједињују стилистику и наратологију. „Сагласимо ли се како су ликови, литерарне фантазије, материјални предмети и штури догађаји, у ствари, само успутне станице на пустињској мапи читалачког задовољства, нужне да се уоче сенке занимљиве метафорице, онда се и време и простор морају схватити као апстракције за које се непрестано, намерно безуспешно, тражи одговарајућа замена“ (Станојевић, 2016: 109). Станојевић је писао о просторној тачки гледишта и о дискурсу просторности у контексту мапирања ума: „Одвајање од познатих

простора и приближавање новима, у ствари, представља упражњавање новина као да су већ давно познате“ (Станојевић, 2014а: 217).

Кад је реч о идеолошкој тачки гледишта, Фаулер је дефинише као „скуп вредности или систем веровања који комуницира са језиком текста“ (Fowler, 1986: 131). Разлика између речи више ликова открива различите погледе на свет оних који су учесници у јавном дискурсу. „Лик може представљати идеолошки положај својим погледом на свет или понашањем“ (Rimmon-Kenan, 2002: 83). Треба разликовати вредности аутора од вредности приказаних у делу, јер чак и идеолошка тачка фокализатора може бити другачија од вредности које се филтрирају интеракцијом елемената текста. У смислу психолошке тачке гледишта, Фаулер примећује да је важно ко је представљен као посматрач догађаја у причи, аутор или лик (Fowler, 1986: 134). Зависно од тога ко је посматрач, фокализација ће усмерити вредности на које дело указује и идеологију која провоцира.

„Вредност је трајно веровање да је специфичан начин понашања или егзистенције друштвено или лично пожељнији у односу на супротни или обрнути начин понашања или егзистенције“ (Рејк и Едкок, 1978: 16). Објекат сам по себи (па ни медијски садржај) нема вредност, него је човек гаји, а вредности су мање специфичне од ставова (став подразумева постојање објекта, док су вредности идеали којима тежимо). Можемо рећи да је став последица вредносне оријентације, али не и обрнуто. „Ми се нити рађамо са њима, нити се они стичу физиолошким сазревањем. Значи, ставови су стечени или научени“ (Рејк и Едкок, 1978: 9). Некада ће нас стил медијског изражавања у конкретном садржају упутити у текст посебне наративне форме, где ћемо доживљавати *вредности* које гаји *лик*, што ће заправо бити *став аутора* новинарског приповедања о теми прилога. Међутим, треба разумети значај медија у свакодневном животу обичног човека и увидети да став аутора преточен у вредности лика постају значајна вредносна скала према којој се управљају појединци.

Дефиниција Бориса Успенског је другачија од Фаулерове. „У случајевима где се ауторова тачка гледишта своди на појединачну свест (или перцепцију), говоримо о психолошкој тачки гледишта“ (Uspensky, 1973: 81).

Психолошка, тј. субјективна тачка гледишта супротстављена је ауторовој или приповедачевој објективној тачки гледишта, што је разлика коју је код Успенског уочила Римон-Кенан. Успенски разликује спољашње и унутрашње тачке гледишта, зависно од тога да ли је спољашње понашање ликова (акција, речи итд.) или унутрашњи живот (мисли, перцепција, осећања итд.), а Фаулер је писао о спољашњим и унутрашњим категоријама (Fowler, 1986: 134–142).

О доприносу Успенског писали су поменути Лич и Шорт, који су – осим просторне, временске, психолошке и идеолошке тачке гледишта – додали пету врсту: друштвено гледиште, које показује односе особе чије се гледиште приказује са другима. Они сматрају да идеолошко гледиште треба проширити на личне вредности, које сваки појединац различито гаји и исказује – зависно од порекла, образовања и других чинилаца (Leech & Short, 2007). За новинарско приповедање, друштвено гледиште могло би да се покаже најважнијим за анализу.

Код Аристотела, ликови могу имати само четири препознатљиве категорије – могу бити племенити, прилични, слични (верни), доследни (консеквентни) (Аристотел, 1955: 30–31). То су могућности у које се може увести вредновање које ће публици бити најједноставније за тумачење у стварном тренутку. Стилске анализе често се користе за представљање ликова. Римон-Кенан разликује три начина карактеризације: директна дефиниција (сам себе), индиректна дефиниција (импликације кроз друге ликове или акцију, говор, спољашњи изглед или окружење), појачана аналогија (аналогна имена, аналогни пејзаж и аналогија између знакова). Римон-Кенан даље пише да постоји четири различите врсте акције: нпр. акцију можемо поделити на једнократну и уобичајену акцију која може имати чин провизије (перформанс), чин пропуста (нешто што лик треба да уради) и планирани и намеравани чин. Спољашњи изглед има две категорије: спољне функције ван контроле лика (нпр. висина, боја очију...) и оних који зависе од лика (нпр. фризура и одећа) (Rimmon-Kenan, 2002: 59–71). О свим елементима карактеризације очекивано је да ће се писати одређеним стилем да би ликови добили нијансе које су потребне за жељено

читање текста. Аутор не мора експлицитно увежбавати карактеризацију, већ ће често имплицитно доделити ликовима стилску основу за тумачење: акценат, дијалекат, жаргон, синтактичке особине, узречице.

У већини истраживања наратива, мало пажње је посвећено граматичком напретку у реченици, тј. временском следу, осим када је реч о разликовању начина представљања говора, мисли и осећања. У наратологији, за разлику од стилистике, временски след значи брзина радње, поредак структуре саопштавања, учесталости и сл. Међутим, у томе се чита целовити реторички образац текста који треба да определи текст у говорни жанр (погодан за лако разумевање целине текста тако што се казује јасним, усменим језичким стилем), а реторичке анализе могу се спровести и на микроструктурном (епизода или ТВ прилог) и макроструктурном нивоу (цела емисија, кошуљица, серијал) – зависно од сложености и важности улоге тог дела структуре у склопу целине емитованих садржаја. Реторика је наука из које је проистекла стилистика и њене домете не би требало превидети у стилским истраживањима. Наратологија и изучавање књижевности такође се могу сматрати млађом сестром реторике јер је нпр. Аристотел у античко доба први записао књигу о реторици (Аристотел, 1997) и књигу о драми (Аристотел, 1955) – примећујући језичке законитости и у беседним жанровима и у трагедији или комедији.

Говорећи о временском уређењу реченица текста у наративној стилистици, Симпсон даје реченички пример: *Џон је испустио плочице, а Џенет се изненада насмејала*. Симпсон наглашава да ће преокрет редоследа реченица прећи у узрочно-последични однос (Simpson, 2004: 19). Симпсон помиње и структурно враћање (флешбек) и предвиђање, који служе за ометање основне хронологије наратива. Те две врсте низања су сасвим другачије од других. Кад је реч о наведеном примеру, премештање друге клаузуле би изазвало логичку грешку. Насупрот томе, на структурном нивоу, *враћање и предвиђање* не подлежу стварним логичким или временским односима о догађајима јер су они уметничко средство за намерне учинке које аутор настоји да постигне текстом (експресивним средствима у језику). Враћање (флешбек) не заснива се само на вербалном – наратолози обично

примењују структурне (реторичке) технике које надилазе језик, док се стилистичари баве димензијама језика које изучавају лексика, синтакса, семантика, морфологија, фонетика и сл.

Други аспект Женетовог времена је трајање, и то односа између стварног трајања догађаја и текстуалне дужине (Genette, 1980: 92). Без обзира на то којом брзином се текст описује речима, наративна брзина ће остати непромењена докле год те речи заузимају исти текстуални простор. Насупрот томе, приповедач ће се усмерити на речи за опис догађаја, а мање на наративни покрет. Трећи аспект нараторског времена код Женета је наративна учесталост. Када је реч о временској структури у приповедању, *учесталост* се користи у пренесеном смислу, мада постоје многе квантитативне анализе којима се управо то покушава. Иако је граматичка норма у сагласју са природним временским чињеницама (нпр. прошло време се користи за описивање прошлих догађаја), дискурс може да одступа од природног низа догађаја приче. Однос између нараторске анахроније и учесталости речи више је различит него сличан. Нема стварне сличности између граматичког времена и трајања или учесталости.

Оно што не пише, не значи да је одсутно или непостојеће. То чега привидно нема само је скривено. Прикривени наратив, зависно од контекста, открива исто колико и видљиви наратив. Додуше, од гледалаца и читалаца зависи који контекст ће томе бити приписан, тј. од њиховог декодирајућег апарата, претходног искуства, сазнања о свету и конкретном догађају.

У Србији је први (и, за сада, једини) Добривоје Станојевић¹¹ објединио стилистику, реторику и нараторологију, пишући о стилским и реторичким поступцима романа Златно руно Борислава Пекића (*Стилистика Златног руна*, 2002; *Реторика Златног руна*, 2001). Реч је о анализи стилских фигура, лексикостилема, семантичких структура и других аспеката изражавања у

¹¹ Осим тога што је докторирао у области књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду и што ради као редовни професор на Факултету политичких наука Универзитета у Београду у области медијских студија, Станојевић је радио као новинар, а касније и као један од уредника локалног јавног сервиса ТВ Смедерево. У свом телевизијском стваралаштву примењивао је неке од приповедних техника новинарског извештавања.

наведеној фантазмагорији. Стилско-реторичка анализа допуњује тумачење приповедних поступака и открива да о приповедној структури можемо сложено да размишљамо тек спознајом језичког поретка текста, тј. избором стила изражавања и стилских преокрета између слојева значења. Једно од становишта које Станојевић заузима у овим анализама јесте да прећуткивање или изостанак лика или неке радње у приповедном дешавању постаје својеврсно откриће о важности разлога за те значењске процепе.

2.10 Минус-поступак и цензура

Непотпуно и површно (стереотипно) извештавање у медијима може произвести прикривени наратив. Конструкцију „скривени наратив“ у домаћој литератури можемо наћи код Драгане Вукићевић, која доказује да, у којем год тексту да се деси „пукотина“, заједнички им је расцеп (енг. *gap*) „условљен онтолошком непотпуношћу приповедног света, његовом фрагментираношћу“ (Вукићевић, 2015: 505).

Остављајући поља недодељеног значења у приповедању, новинар не указује само на шупљину у тексту која се не да попунити због недостатка информација, већ својеврсном недореченошћу покреће узбуну да се публика запита зашто тога нема. „Приповедач, тако, постаје посебни енигмата који нас мотивише да трагамо и стално откривамо нове асоцијације“ (Станојевић, 2016: 156).

Недостатак потпуне информације или дубинске анализе очекиване од новинара, Станојевић сматра притајеним и софистицираним лукавством за привлачење пажње: „Услед честе значењске дисперзије и амфиболичке структурираности прилога, епилог многим догађајима се не зна, и то због недоследности новинара да истраже тему до краја, а највише због посустајања система у покушају да реши бројне покренуте афере од којих су многе и предимензионирани да би се скренула пажња са других ствари. На јавној сцени се често симулирају *промене, преокрети*, неосновано указује на *туђе грешке* да би се прикриле властите. Тако настаје свеопште јавно медијско лутање које се исказује и у језику“ (Станојевић, 2011: 206). Станојевић, такође, сматра да новинарима није ни угодно, ни драго да то тако чине. „Криза у језику код новинара изазива дубоко незадовољство“ (Станојевић, 2014: 125).

Дискурзивна вредност прекида условљена је постојањем довољно јаке празнине која настаје. Ту није реч о непродубљеним деловима текста преко којих се прелази без много напора (који су, логички и психолошки вредновано, потребни за боље разумевање кључних тачака текста), већ о

„местима јаким прекида, црних рупа, белина које се не могу открити ни даљим, ни пажљивијим читањем текста. Управо на месту где ћути – текст парадоксално подиже значењску напетост и провоцира стварање наратива, тј. почиње да значи нешто што не пише“ (Вукићевић, 2015: 506). У контексту савремених медија у Србији, читање „празнина“ може објаснити зашто новинари нису гласнији о притисцима и цензури: она је заборављена услед идеолошких трикова, те се открива скривањем. „Цензура је превласт очекиваног дискурса, оног дискурса који није и неће бити проскрибован као супротан било коме и било чему. Цензура и није могућа без истине“ (Милановић, 2014: 50).

Аутор који је први употребио синтагму *минус-поступак* јесте Јуриј Лотман. Он је писао о тексту као двослојном предмету изучавања: осим унутрашње организације текста, сматрао је да треба изучавати и његово место у култури и друштву. Дакле, минус-поступак може да укаже на намерно прећуткивање тамо где наглас не може да се формулише експресија. Лотманово виђење семиосфере (семиотике културе) представља „целокупну интеракцију свих могућих комуникација, са становишта човековог учествовања у њима“ (Лотман, 1976: 31).

Лотман сматра културом све што није наслеђено биолошки, тј. култура је „систем целокупне ненаследне информације, начин њене организације, акумулације, чувања и преношења на потомство“ (Лотман, 1985: 274). Да би аутор поставио своје дело на тзв. хоризонт очекивања публике, треба да се поклопе семисоферне чињенице, а оне су универзалије једне културе.

Иако Лотман помиње *хоризонт очекивања*, тај појам је први употребио Ханс Роберт Јаус (Hans Robert Jauss; Јаус, 1978), који је предложио ревизију историје књижевности због тога што читаоци развијају рецепцијску перспективу, тј. хоризонт очекивања у складу са околностима и окружењем у којима живе, због чега су спремни да разумеју и прихвате дело или не. „Савремена теорија рецепције другачије види улогу читаоца у књижевном процесу, реално одмерава његову улогу и систематски је образлаже (Ханс Роберт Јаус). У средишту пажње налази се појам *хоризонт очекивања*.

Утврђује се у којој су мери савременици једног писца спремни да прихвате понуђену књижевну творевину. Тако се открива оно што је у делу ново и неочекивано. Прати се шта један писац није, сходно очекивањима читалачке публике, унео у своје дјело (минус поступак – Јуриј Лотман)“ (Муратагић, 2008: 79).

Неки аутори, попут Орлића, улогу аутора сматрају постмодернистички уситњеном појавом идентитета. „Аутор више нема разлога да шаље поруке читаоцу (читалачкој публици или било којој врсти јавног мњења), нити да уопште реферира на спољни свет, јер све што би могло да буде значајно у књижевном смислу, постоји као конструисани свет интроспективног приповедача и ауторефлексивне текстуалности“ (Орлић, 2017: 56).

У *Когнитивној поетици*, Стоквел примећује да су одступања од дискурса стилски условљена и да су зато дискурс и стил непобитно подударни и међусобно допуњиви. У трипартитној разлици коју наводи, постоји ниво садржаја (светска схема) и два нивоа облика – текстуална схема (наратолошка својства) и језичка схема (стилистичка својства). Технике стилистике и наратологије могу да дају делимичне слике о томе како се прича приказује, али и перципира – ако је реч о процепу у значењу насталом изневереним очекивањима гледалаца, тј. ако је аутор поставио свој текст иза хоризонта очекивања и тиме начинио минус-поступак.

„Овај поглед на теорију у књижевном контексту указује на три различита поља на којима функционишу схеме: светска схема, текстуална схема и језичка схема. Светске схеме покривају смернице које се односе на контекст; схема текста представља наша очекивања у вези са тим како ће нам схеме бити низане и структурно приказане; а језичке схеме садрже нашу замисао о одговарајућим облицима лингвистичких шаблона и стила у којем очекујемо да се тема појави. Узимајући у обзир последња два, прекиди у нашим очекивањима текстуалне и стилске структуре јесу *одступање од дискурса* (discourse deviation), који дају могућност за освежење схема. Међутим, одељци и нише унутар схема могу се разматрати у својим стилистичким и наратолошким својствима“ (Stockwell, 2002: 80; подвукла Л. М.).

Испоставиће се да медијски садржаји у којима се приповеда без обиља информација заправо утемељују убеђење публике да тражене информације неко крије, јер публика и у време дигиталних платформи очекује од медија информацију. „У ери друштвених мрежа, где се информације саопштавају брзо и у што краћем формату, нема превише места ни за креацију какву изискује метод одложеног дејства“ (Јевтић, 2017: 57). Уместо креације или коментаторства које је подобно за манипулацију, основна информација остаје сама, али упакована у структурни жанр приповедања – јер медији и даље желе да буду гледани, посећени, пожељни за оглашавање. „У својој жудњи за спектаклом, новинарство данас постаје постепено неконтролисани хаос празнине“ (Станојевић, 2011: 165). Празнина у значењу може да настане и неуклопивошћу стварности са симболима који је представљају. „Реторичка обмана настаје због тога што се свет и реч не поклапају; језички знак не отеловљује појам, реч не успева да репродукује реални свет, те због немогућности да буде физички адекватан, језик стално трага за идеалним изразом између две крајности: између малорекости с једне и језичке инфлације са друге стране – а обе су једнако опасне по поредак“ (Гордић Петковић, 2015: 36). Недореченост и нејасност су стилска исклизнућа недопустива у новинарском изражавању.

Минус-поступак је код теоретичара уважен као легитимни чин где се празнином у значењу гласно указује на суштину, на неизречено. Катарзичан крај новинарског прилога даје грађанима лажни осећај да се проблеми решавају сами и да нема потребе за друштвеним ангажманом. Формулисање новинарских садржаја у структури наратива оставља медијима довољно слободе за учитавање смисла минус-поступка, а задржава тржишне полуге зарађивања посредством оглашавања и сличних улагања. „Приходи које комерцијални медији у Србији остварују засновани су највише на оглашавању и активностима у области маркетинга, али они нису довољни да би те медијске куће зарадиле новац јер се финансијска криза одразила и на оглашиваче, који су временом раскидали сарадњу са медијима“ (Крстић, 2012: 117). Зарађивање се може повећати усложњавањем жанровске понуде

која ће привући више гледалаца (које ће затим телевизија „продати“ оглашивачима), али садржај не може бити сложенији од количине информација којима медији већ могу да располажу. Зато, „слика допуњена језгровитом нарацијом добија пун смисао и незаменљива је у обавештавању грађана.“ (Илић, 2006: 208)

Међутим, телевизијско информисање не треба да буде само занимљиво или да постоји једино због разноврсности садржаја. Постоје различита тумачења о томе који је смисао постојања медијских наратива, било да је реч о политичко-идеолошким манипулацијама, културном утемељењу или комерцијалном утицају. Амерички теоретичари, који анализирају само своје медије и то чине из позиције тог друштва, сматрају наративе полугом капиталистичког либералног америчког друштва и механизмом успешности медија на тржишту. Медијски наративи су створени „да би подржали велике пословне империје које управљају медијима, да би стекли зараду прилагођавањем медијских производа“ (Fulton, 2005: 4). Хелен Фултон увиђа само комерцијалну сврху приповедања, иако приповедање у другим друштвима може имати сасвим другачију улогу. У тоталитарним режимима, приповедање може дати легитимитет владајућој идеологији. У Француској, новинарско приповедање служи утемељењу *француске националне културе* која не зависи од етничитета. У Србији, новинарским приповедањем медији дају грађанима сигурност (и осећање очекиване стабилности) коју институције више не омогућавају пропуштајући да обаве своје улоге. Једнодимензионално закључивање о медијским наративима као комерцијалним моделима комуникације није могуће у контексту српског друштва јер се на нашим просторима преламају таласи аутохтоних новинарских жанрова, јединственог стила српског језика, глобалног утицаја медијских корпорација и политичких интересената, као и културног империјализма Холивуда и сличних симболичких индустрија неолиберализма. „Холивудски наративни модел наглашава закључење. Филм се не прекида, него се завршава – на начин који ће или задовољити, или изневерити очекивања гледалаца“ (Fulton, 2005: 129). Када се неолиберални

структурни жанр приповедања примени у Србији, а гледаоци претворе у конзументе, друштво не прераста у задовољно богато конзументистичко друштво САД-а, већ се прилагођава околностима. „Савремено друштво Запада не конзумира само да би преживело“ (Chamberlain & Thompson, 1998: 13) – новинарско приповедање је за њих садржај за доколицу, коју на тржишту могу уновчити центри економске моћи или медији, а понекад и појединци. Међутим, грађани Србије данас у новинарском приповедању препознају обрасце преживљавања, матрицу за сналажење у друштву недовршене транзиције и јединице мере пожељног понашања. Новинарско приповедање, у овом смислу, подразумева све наративне методе стварања текста, укључујући и минус-поступак, који је приповедна замена за *аутоцензуру*.

3. Настанак новинарских жанрова – од књижевности до таблоида

Под овим поднасловом биће објашњено како су настали новинарски жанрови, тј. њихов историјски развој и значај. Ово је посебно важно за тему докторске дисертације јер у коренима новинарских жанрова почивају књижевни поступци, од којих су се (временом) одвајали информативни, објективни – фактографски жанрови у новинарству. Ако данас у медијским жанровима препознајемо повратак књижевним, наративним методама, то треба анализирати у контексту обрнутог дискурзивног поступка и ширих друштвених промена које се читавају у променама структуре медијских жанрова.

Новинарски жанрови су првобитно настали као нешто краће, поједностављене и концизне верзије одређених књижевних жанрова (роман у наставцима, репортажа, цртица). Надарени писци добијали су прилику да постану талентовани новинари, уместо фиктивних ликова изјаве су давали постојећи учесници реалних догађаја, а форма писања је била значајно краћа од објављиваних романа или збирки кратких прича. О свему томе сведочи мноштво писаца који су били познати и као извештачи, почевши од Данијела Дефоа у Енглеској XVII века до Моме Капора и Душка Радовића у Србији XX века, а Умберта Ека у XXI веку глобално. Осим Ернеста Хемингвеја, Антоана де Сент Егзиперија, Џорџа Орвела, Димитрија Давидовића, Лазе Костића и Пере Тодоровића из прошлих времена, као новинаре-писце (или писце-новинаре) можемо да препознамо и познате савременике Марка Видојковића, Светислава Басару, Фредерика Бегбедеа, Тонија Парсонса, недавно преминулог Умберта Ека и друге. Њихови текстови у медијима углавном не припадају тзв. озбиљним, информативним, фактографским жанровима, већ нешто слободнијим формама – белетристици или хибридикама.

3.1 Књижевно новинарство

О појму литерарног журнализма, или новинарства заснованог на књижевном начину писања, у Србији је прва писала Неда Тодоровић. Она дефинише литерарни журнализам као врсту „креације у новинарству у којем су комбинована факта прикупљена дуготрајним дубинским истраживањем са начином нарације карактеристичним за литературу“ (Тодоровић, 2011: 24). Она сматра да су предност оваквог споја осетили и медији и књижевност: новинарство је добијало престиж и трајност, а литература тиражност јер се масовна публика теже везује за књигу него за белетристичке новинарске жанрове. Тодоровић препознаје да се и о озбиљним темама може писати литерарно, што се читава још у историјском примеру римског политичара Гаја Плинија Млађег, који је у првом веку слао стилски прецизне извештаје о ерупцији вулкана Везува која је уништила Помпеју. Чак и Херодотови записи, данас приписани опусу историјске науке, настали су као „приказивање онога што сам дознао“, са циљем да се о томе сазна и да се не заборави (Аристотел, 1955: 135). Такви материјални докази су основа историјског, ванвременог, дијахронијског простирања једне друштвене заједнице, а – у овом случају – и професије.

Тодоровић сажима смисао литерарног журнализма у појам документарне белетристике, у којој се елитна мањина служи средствима обе сродне области да би пружила квалитетан исказ о дубинским сазнањима. Цитирајући Теофила Панчића, оставља отвореном могућност да се приповедање не одвија само у белетристици: „Треба приповедати живо и занимљиво, о свему што је вредно приче“ (Панчић у Тодоровић, 2011: 27).

Иако не помиње експлицитно реч „вест“, већ користи само појам „прича“, Хиваринен је, цитирајући своје колеге и претходнике, објаснио да је оно што је вредно приче реторички оријентисано: неко *саопштава* некоме да се нешто *десило* (означила Л. М.). Он ту дефиницију обогаћује уношењем разумевања контекста: „Неко саопштава некоме да се неком приликом и са неком сврхом нешто десило“ (Huvärinen, 2008: 448). У овој дефиницији, иако

спада у наратологију, можемо прочитати суштину медијског извештавања: одговор на специфичних 5+2 новинарских питања које је први записао Квинтилијан (Квинтилијан, 1967) дају разлог и оправдање зашто се о нечему уопште говори. О Квинтилијановој реторичкој структури текста биће речи нешто касније.

3.2 Историјске околности новинарског стваралаштва

Пре него што пређемо на значајне одреднице новинарских жанрова, треба увидети историјски тренутак у којем се десио освит новинарских жанрова. У XVIII веку, непосредно после Француске револуције, није било професионалних новинара као данас, већ су те послове обављали књижевници.

„Већ неки међу првим листовима у историји новинарства, Стилсвот *Брбљивац* (Tatler, 1709) и Адисонсвот *Посматрач* (Spectator, 1711), као и потоњи поучни, породични недељници који их наслеђују, смањују разлике које су оштро делиле елитну, аристократску мањину читалаца књига од растуће већине такозваних *обичних* конзумента новина. Штампана је у великој мери допринела стварању те, нове, масовне публике. Данијела Дефоа, отац *Робинсона Крузоа* и Џонатана Свифта *Гуливеровог* творца савременици називају публицистима, односно писцима *о јавним, нарочито политичким и друштвеним питањима и стварима*“ (Тодоровић, 2011: 28).

У Француској је почетком XIX века основана прва штампа са јефтином претплатом и огласима, због чега је тираж могао да буде већи и чешћи. Француски часописи Шек (фр. Век – Siècle) и Ла Прес (La Press) остали су упамћени као листови за које су писали Стендал, Балзак, Дима... Важност Француске у овом ступњу развоја медија важна је због контекста – све вредности су биле прилагођене постреволуционарним идеалима грађанства. Последице отварања јавних садржаја према маси, тј. нижим класама, мање образованима и онима који немају други начин да утичу на јавне политике, биле су видљиве у годинама које су уследиле. Продор младих и надарених, а сиромашних писаца у новинарство изазвало је покретање друштвених тема којих до тада није било у јавности, а у јавном дискурсу Европе деветнаестог века то је значило структурне промене на више нивоа. Развој медија се дешавао широм Европе, ослобађајући угњетене и омогућавајући развој левичарских идеја. У Србији је познат пример америчког новинара Џона Рида, који је извештавао из Мексика, Француске, Русије, али и са ратних подручја на Балкану током Првог светског рата, укључујући и једномесечно ратно дописништво из Србије о монструозностима аустроугарске војске.

Међутим, одговор на европску левицу касније била је екстремна десница и нацистичко-фашистичке идеологије које су пронашле нове начине да користе медије у идеолошке сврхе¹². Студије новинарства постале су академска категорија тек због омасовљења медија почетком XX века, технолошки продор електронских медија је задржао пажњу академске заједнице на медијима током и после светских ратова, а узбуркани период хипи револуција шездесетих и седамдесетих година покренуо је значајна питања утемељења објективног, фактографског новинарства. На тим основама, врхунац објективног новинарства у пракси одвијао се осамдесетих, а већ деведесетих почело је размишљање о могућностима враћања књижевним поступцима, мада та размишљања нису одмах нашла примену ни у медијима, ни у теорији. Тек у новом миленијуму пробудиле су се структурисане идеје о промени новинарских жанрова ка мекшим, наративним облицима. Утицај Петог октобра у Србији, а Једанаестог септембра у САД био је очигледан сигнал да ће се времена (и жанрови стварности) мењати, као што је одувек било после преломних тренутака историје.

¹² Телевизијски преноси су се показали пресудним за председничке изборе у САД на којима је победио Џ. Ф. Кенеди. Пре тога, прва употреба радија у политичко-пропагандне сврхе била је у нацистичкој Немачкој (преношење Хитлерових говора посредством звучника на бандерама у свим насељеним местима симултано). Истовремено, остали су запамћени говори британског премијера Винстона Черчила на радију између два светска рата, током којих је упозоравао на раст нацизма у Немачкој. Черчил се посветио развоју јавне речи и писао књиге, од којих је за „Други светски рат“ добио Нобелову награду 1953.

3.3 Развој телевизијског приповедања

„Телевизија, која се појавила средином тридесетих година двадесетог века, веома брзо постала је најмоћнији и најутицајнији медиј модерног доба који и данас, и поред појаве нових средстава комуникација, по свом утицају, броју корисника и значају који има на укупној медијској сцени, и даље држи челну позицију“ (Тодоровић, 2014: 25). Прво емитовање редовног ТВ програма десило се 1936. године, а на свету је тада постојало само 300 телевизора. Данас се број телевизијских пријемника броји милијардама, а телевизија је задржала многе своје предности: свеприсутна је, утиче на појединца, једноставна је за коришћење, непосредна је. „Тек је телевизија показала сву снагу покретних слика која, спојена са неком скоро мистичном привлачношћу светлуцавог екрана, чини да смо данас са свих страна окружени екранима и покретним сликама“ (Тодоровић, 2014: 95).

Почетни развој телевизије као медија био је успорен због Другог светског рата и његових последица. За почетак, поверење у електронске медије није било велико због претходне занесености индоктринацијом са радија, али остало је сазнање о спасењима која су у рату омогућиле радио везе између савезника, што је, уз изазов новог у технолошком смислу, дало телевизији предност и почетни замах. Међутим, телевизија „није дозвољавала гледаоцима да окрену интернационалну ручку“ (Бригс и Берк, 2006: 225) као радио, тј. хватање сигнала је било ограничено на простор једне државе, града, језичке заједнице и сл. Цена прилагођавања програма за међународну публику је и данас превелика да би била исплатива, те телевизију можемо сматрати медијем који је најсложеније прилагођен локалној публици, на основу њених преференција о пожељном изражавању, ставовима, моди, гестовима итд.

Интернет, међутим, дозвољава „окретање међународне ручке“ – чак, чини се, само њу и користи. Међународно комуницирање на интернету лакше је јер нема претплате на канале, у већини земаља не постоји конкретна законска регулатива или цензура интернетских садржаја, па ни

ексклузивитет приступа стварању као на телевизији, а сваки корисник сам себи ствара агенду, „кошуљицу“ програма у којима ужива кад сам изабере. Приповедање на интернету такође постоји, а најчешће га користе велике међународне хуманитарне НВО, нпр. када у прилогу о загађењу мора пластичним кесама (у којем се обраћају појединцу, иако делују глобално) дају причу о животу породице морских фока које доживљавају недаће кад се један члан породице заглави у смећу. Тај приповедни поступак своди се на персонификацију фоке у облику басне да бисмо се лакше саживели са њеним животом, а породичне околности увек привлаче пажњу, чак и када је реч о животињским породицама. Приповедање у видео снимцима на интернету исто је као приповедање на телевизији, нпр. у документарним емисијама или сложеним информативним прилозима.

Телевизијска технологија је скупа, не само у смислу производње садржаја (камере, студио, опрема, монтажа, број запослених...), већ и у вези са потребним пријемником који су раније могла да приуште тек нека домаћинства. Први догађај који је забележен као масовно праћен посредством телевизије било је крунисање британске краљице Елизабете II 1953 – тачан број никада није утврђен, али процењује се да је догађај гледало око 20 милиона гледалаца. Једна од претпоставки зашто је тако у вези је са урођеном склоношћу ка наративном: пошто је реч о особи која преузима престо и владаће у годинама које следе, било је важно упознати ту особу изблиза, видети њено понашање током спектакла, увидети начин на који се влада, облачи, хода, говори итд.

Британски јавни сервис ББЦ први на свету је почео да емитује програм у боји 1967, а шароликост на телевизији није остала визуелна – седамдесетих су садржаји постали отворени за многе маргинализоване групе, највише због тога што је телевизија заинтересовала револуционаре хипи покрета (како да је што боље употребе за своје циљеве), а професори универзитета су препознали да ће медији донети промене у цело друштво, посредством реално постојећих измена јавног дискурса или потенцијала које ће медији тек остварити. Проблем са политички коректним садржајима у том периоду

била је стереотипност, приказивање очекиваног и поједностављеног погледа на групу, мада се може рећи да су први такви садржаји били експерименти *in vivo* да би се данас телевизија развила у медиј на којем су стереотипи пожељно непостојећи, иако опстају у прикривеном и нимало очигледном облику.

„Појава *покретних слика* била је највећа технолошка промена, мада је пре тога већ дошло до практичне расправе у вези са тврдњама да је фотографија уметничка форма, што је најавило сличне дебате у вези са филмом“ (Бригс и Берк, 2006: 228). Ако су фотографија и филм у међувремену добиле статус уметности и једна другу не искључују, исти однос можемо да препознамо у односу штампе и телевизије. Телевизија је постала „краљица медија“ због садржинске разноврсности и чулне мултимедијалности коју омогућује.

Како пише Стјуарт Прајс, телевизија је увела највише нових форми у поређењу са облицима медија какви су јој претходили. Међутим, он препознаје да су због тога медијски наративи другачији – јер су структурно ограничени не само жанровским одликама формата, већ и кошуљицом, уређивачком политиком и програмском схемом целе ТВ станице. Дакле, у телевизијским садржајима је све преплетено, чак и ван подељених емисија, рубрика и очекиваних жанрова. „Треба рећи да постоје разлике између књижевних наратива и телевизијског текста. Почетна очекивања која читалац има од текста у случају телевизије чине фиктивни свет који се стално мења, за разлику од света који нам изгледа потпун и комплетан у било ком тренутку у току чина ишчитавања“ (Прајс, 2011: 528). Једино на телевизији можемо да искусимо садржаје као да смо заиста присутни, сведоци онога што се дешава на екрану – и као да смо непосредни саговорници, лицем у лице са репортером или спикером који нам нешто саопштавају. „Као феномен по себи, у интими стамбених услова, телевизијски екран условљава крајњу економичност вербалних средстава, непосредност и укључивање гледаоца у причу. Ни у биоскопу, ни у позоришту, нити на радију, један лик не може да се обрати *очи у очи* гледаоцу“ (Илић, 2006: 94).

Још једна димензија телевизијског приповедања односи се на утисак гледаоца који стиче пред екраном – гледалац осећа као да је учесник догађаја са екрана, иако само посматра приказано. „Дијалошки однос није увек равноправан, у смислу да су спикер и репортер представљени као да имају информације које гледаоци немају, али желе да имају јер су важне“ (Fulton, 2005: 148).

Иако се у теорији новинарских жанрова и медиологији увек спомене да су се медијски жанрови издвојили из књижевних, технике професионалног приступа зависе од жељеног коначног садржаја – припрема за новинарски рад није иста за информативну вест или наративну белетристику. „Медијски системи морају да балансирају у односу на читав низ координата и воде рачуна о разноликости многих укључених страна. Те стране обухватају државу, политичаре, народ, власнике, медијске професионалце и технологију“ (Лоример, 1998: 1). Задовољавајући мноштво интересних група, које без изузетка имају утицај на медије и чије разочарање не би остало не приметно, медији показују тенденцију да им се повинују и, на рачун сопствених оригиналних структура садржаја (информативних жанрова), покажу мекшу страну. У Србији је то посебно приметно, због специфичности друштвених и економско-политичких околности прошлости и садашњости нашег друштва. „Свеобухватна транзиција доводи до вртоглавог заокрета унутар медија, али и саме професије. С једне стране, новинари стреме да стекну поверење демократске јавности, а с друге да раскину са рецидивима прошлости“ (Милојевић и Угринић, 2011: 44).

Пошто је визуелно усмерена, телевизија рекреира и представља друштво посредством сликовитости и изговорене јавне речи. „Као и електронска усмерена комуникација, и она је драматска. Заједно узете, ове особине јој дозвољавају да се труди да рекреира тон и приказ лица потпуно фокусираних на важна догађања“ (Лоример, 1998: 26). На телевизију као медиј, препознатљив је утицај ширих друштвених вредности, а Лоример сматра да и променљиве вредности, посебно оне институционализоване попут закона, обликују природу савремених медија, а поготову телевизије. О

законима релевантним за студију случаја у овом раду биће речи у одељку намењеном резултатима истраживања.

3.4 Приповедни контекст у новинарству

Приповедно новинарство изискује више приказане људскости саговорника, што се постиже дуготрајним посматрањем радње или учесника, чешћим разговорима, јављањем са лица места, емоционалном ангажованошћу аутора. Појам „понирања“ дефинисан је као време проведено на истраживачком послу (Тодоровић, 2011: 30-31). Понирање би требало да елиминише брзину, што је у доба дигиталних медијских платформи неизводљиво. Једини начин да се одржи наративност у жанровима који захтевају хитност (а то су информативни жанрови) јесте стилска прецизност и акцентовање лепоте исказа уместо тачности, квалитета и дубине медијских анализа. Нова правила савременог извештавања поништавају почетни ентузијазам продубљивања анализе друштвених појава сложеним приповедним поступцима: за њих нема времена, прибегава се скраћивању и „попуњавању белина“ стереотипном фикцијом.

Разлика између књижевних и новинарских жанрова је очигледна и лаику, али суштина разликовања заснива се на истим жанровским принципима. Нортроп Фрај (Frye, 1976) делио је жанрове на основу „начина представљања“ – препознавао је две димензије према којима се садржаји структуришу, независно од теме, а под утицајем ауторове перспективе (дакле, не свесне намере, већ становишта које је ауторова датост колико и таленат). „Ауторов поглед може бити усмерен ка споља или унутра – екстровертан или интровертан – и производи запис о свету или визију стварности трансформисану имагинацијом. Тема такође може бити схваћена у личним или интелектуалним терминима“ (Мартин, 2016: 29). Иако је ова подела дата према прози, исту скалу можемо применити на медијске садржаје као својеврсне прозне исказе у јавном дискурсу. Новинар бира да ли ће применити „тврде“ или „меке“ методе (бирање озбиљних или забавних тема), а саговорницима приступа приповедно или фактографски (лично или интелектуално).

„Наратив је мод репрезентације: реализам и постмодернизам су различити гласови унутар ње. Иако важи за постмодерно културно стање, медији не стварају много постмодерних наратива. (...) Улога медија је да створи субјекте конзумеризма. Континуирано се репродукујемо као појединачни кохерентни субјекти коришћењем медијских текстова, а тај положај се најлакше ојачава наративом у реалистичкој естетици“ (Fulton: 2005: 306). Од новинара се очекује да у контексту постмодерног друштва обезбеди лакше разумевање околности стварности, после чега ће публика моћи да равноправно учествује на тржишту као *субјект*, а не поводљива маса.

3.5 Разлике приповедног и фактографског стила

Иако се чини да новинарски жанрови зависе искључиво од своје структуре и њених елемената, у њима је важна употреба посебних језичких образаца и стила изражавања. Главна разлика тзв. меких и тврдих (репортажних и фактографских) жанрова јесте у језичким поступцима који су својствени једној или другој врсти структуре текста. Нпр. репортажни стил подразумева више епитета, који нису дозвољени у фактографији јер су носиоци вредносних значења. Чини се да свако осећање приказано у „меким“ новинарским формама има „своју“ стилску фигуру. То се не може рећи за фактографију, коју препознајемо по униформности исказа, хладном непристрасном тону и концизности.

Стилске разлике приповедања и фактографије нису само показатељ различитог жанровског порекла новинарске професије на једном или другом полу, већ оне постоје да би разумевање текста било лакше у контексту тема. „Језик је систем који се налази у стању перманентне реорганизације како би се обезбедило да оптерећење у свим његовим деловима буде у оквирима које дозвољавају капацитети обраде“ (Костић *et al.*, 2004: 46). Публика којој се обраћају новинари јесте хетерогена према свим чиниоцима (образовним, узрасним, класним итд.) па је важно прилагодити језик којим се новинари обраћају тако да без напора било који члан публике разуме смисао текста – у складу са темом.

Што је више информација у тексту, то је већа неизвесност за разумевање – а због тога и за акцију која се очекује од публике. Иако се непрестано мења, језик је стабилан систем због *когнитивних ограничења* (Костић *et al.*, 2004: 50) – потребе за комуникацијом (социјалних чинилаца) и карактеристика дате културе.

На основу језичких разлика између жанрова, Рончакова је установила четири димензије по којима можемо разликовати жанрове. Све четири димензије подразумевају два пола:

1. Шаблонизованост текста vs. слободна форма;
2. Објективност vs. субјективност;
3. Монологичност vs. дијалогичност текста;
4. Званичност у изражавању vs. колоквијални изрази (Rončáková, 2011: 69).

На основу наведене поделе, можемо закључити да Рончакова не сматра да је новинарске жанрове више могуће поделити у само две скале, већ подразумева да ће четири димензије преплитањем два пола стварати нови стил хибридних жанрова у медијској стварности.

3.6 Дефиниције жанра

Да би разумевање садржаја било конзистентно, треба да постоји сагласност о границама тумачења. „Поље протумачивог увек је у опасности да се шири. Та ширења се сматрају оправданим, са стране тумачења, референцијом на неки *идеолошки оквир*, а са стране продукције – подвргавањем неком *жанру*, који није ништа друго, говорио је већ Бек, него уговор склопљен између аутора и читаоца, уговор који одлучује управо о начину читања надаље“ (Тодоров, 2010: 25; подвукла Л. М.). Цветан Тодоров одређује жанр као спрегу разумевања између аутора и читаоца, својеврсни уговор како ће нешто бити тумачено; овај став ће допунити Умберто Еко, када идеологији и жанру дода трећи члан разумевања и назове га дискурсом (Еко, 2001). „Свака комуникација треба да користи дељене споразуме, не само језика, него и сложених очекивања од жанра: форми очекиваних у датом контексту и типу комуникације“ (Chamberlain & Thompson, 1998: 1).

Занимљиво је приметити да је Цветан Тодоров убрзо престао да пише о жанровима, јер у његово време није било дилема шта би било сматрано жанром и какве су жанровске поделе унутар стваралачких професија. У међувремену се десило много на пољу технолошког развоја, који повратном спрегом утиче на измене у садржају, а садржајне измене често су и структурне. „Жанрови нуде важан начин урамљивања текста који помаже разумевању. Знање о жанровима усмерава компетентне читаоце према одговарајућим ставовима, претпоставкама и очекивањима о тексту, који су корисни у прављењу смисла“ (Fulton, 2005: 125).

Хрватски књижевник и теоретичар књижевности Павао Павличић на овим просторима је познат по студији *Књижевна генологија* (1983), у којој увиђа да појмове форме, родова, врсте, подврсте и жанра треба термилошки пречистити, иако никада неће моћи да се деси да се коначно дефинишу. „Жанр је мања скупина унутар врсте, која садржи све особине које има врста, али и неке друге; у том смислу, жанр представља интерпретацију врсте својствену некој књижевној струји или некоме раздобљу. Управо зато,

он често настоји да се представи као једина – или као једина ваљана – интерпретација врсте“ (Pavličić, 1983: 101). Вреднујући стваралачке поступке и коначни изглед жанра, Павличић сматра да неке жанрове треба вратити филозофији да о њима разматра, а неке (попут критике) уопште не сматрати посебним жанром јер подразумевају вредносни суд о садржају текста уместо да садрже посебну жанровску структуру. Начин постојања књижевних форми за Павличића „свагда је поетички одређен. И зато сваки од његових аспеката сведочи о природи поетике која иза њега стоји“ (Pavličić, 1983: 131). Поетика дела зависи и од његове синхронијске или дијахронијске природе, што је највећи извор забуне када треба прецизно дефинисати појмове. У овом раду, жанр можемо сматрати представом функционалних стилова или специфичним скупом реторичко-стилских комплекса.

Владимир Бити дефинише жанр биологистички, тако што га сматра унутрашњом формом књижевних дела која је израз песничког погледа на свет. „Та форма прожима дело органски, попут природног процеса, и тиме га отима хировима ауторске воље и намере. Налик биљкама или животињама, дело постаје тело којим складом управља сама природа – дакле, гетеовска *Naturform* или валцеловски *Gestalt*“ (Biti, 1997: 428). Он се још пита има ли сврхе анализирати жанрове дугорочно кад сваки релевантни допринос нужно исказујемо неким посебним жанром – нпр. историјски текст саопштава се у области историје, која је његов наджанр, упоредив са другим структурно сродним категоријама. Позивајући се на Жака Дерида и његов поступак деконструкције, Бити препознаје Деридин *закон жанра* (Biti, 1997: 429). Он настаје на граници између два жанра јер се они увек бар делимично преклапају, па постоји капацитет да настане нешто приближно новом жанру јер су сви постојећи жанрови ионако већ контаминирани једни другима због преклапања извесног дела елемената (Дерида, 1995: 198).

„Жанр има специфичне текстуалне особине или је начин организовања елемената унутар текста, што нам омогућава да препознамо текст као да припада одређеном жанру или жанровском типу“ (Fulton, 2005: 126). Литераризација публицистичког стила заснива се на комбиновању

различитих елемената – прекомпоновање структурних целина чини мозаичну слику (вишезначје). Слојевитост значења остварује се тако што дословни смисао текста постаје истовремено и недословни, на основу чега је могуће тумачити низ значења у истом тексту, зависно од контекста. „Процес прожимања различитих стилова није без реторичких последица: реч је, најпре, о двоструком читању функционално-стилског текста. При читању, ми пратимо подједнако дословни и недословни његов смисао. Наше читање је истовремено пасивно и активно. На тај начин, текст функционалног стила не може да остане несимболизован. Од тог тренутка, у њему се налази *вишак смисла* који текст функционалног стила примарно не садржи“ (Станојевић, 2002: 77). Новинарски жанрови разликују се и по томе колико вишка смисла текст садржи, а колико се очекује од публике да га поима, разуме и тумачи.

Према старим Грцима, жанрове је било лако препознати: лирика, епика и драма. Од XIX века, теоријско виђење жанрова је сложеније: „стил категорије слике, романа, филма и другог, који карактерише посебна форма или сврха“ (Chamberlain & Thompson, 1998: 1). И медији и жанрови праве ограничења о томе какве приче могу бити испричане. Међутим, ограничења жанра су слободне конвенције и културна ограничења, а медији – иако и сами ограничени стваралачким могућностима и културом заједнице којој се обраћају – намећу своје могућности или ограничења корисницима. „Тачно је да бирамо и медиј и жанр у којем ћемо радити, али медиј бирамо на основу доступности и заобилазимо ограничења, надилазећи их или чинећи их небитним. Жанр намерно користи ограничења да оптимизује израз, да каналише очекивања и да олакша комуникацију“ (Herman, 2010: 404). Због таквих ограничења, језик је најважније изучавати у жанровским и истраживањима јавног дискурса. „Примењена у новинарству, стилистика проучава употребу језичких елемената у новинарским жанровима и родовима“ (Младенов, 1980: 3). Парадоксално је што је у садржајима најраспрострањенијих медија попут телевизије све мање говорне разноврсности, иако су жанрови на њима све разнороднији. „Непрестано се мењати, а суштински остајати исти – постаје посебан идентитет реторике

екрана. Таква конфузија реторичких жанрова на телевизији указује на извесну трауматичност овог медија. Отуда готово свака сентименталност постаје трагикомична, а свака трагика патетична“ (Станојевић, 2009в: 74). Различити стилови на телевизији само су наизглед такви. „Екран, у језичком смислу, постаје посебан мутни простор у ком привид аутентичности прераста у аутентичност привида“ (Станојевић, 2009в: 72).

Новинарска стилистика, иако се већ деценијама полемише да ли јесте или није посебна наука, неизоставна је у истраживањима новинарских жанрова– она истражује процесе комуникације између новинара и корисника јавне поруке. „Новинарску стилистику интересује како процес стварања, писања, кодирања поруке, тако и процес примања, поимања, осмишљавања поруке од корисника. Другим речима, стилистичка питања (1) правилног, нормативног, (2) тачног, појмљивог, јасног, разумљивог, (3) логичког, (4) изражајног и (5) сврсисходног начина писања или говорења“ (Младенов, 1980: 3). Колико је новинарска стилистика неопходна за разумевање новинарских жанрова, толико су анализе новинарских жанрова важне за сложене анализе јавног дискурса.

У наставку поглавља биће дато прегледно објашњење разлика између новинарских жанрова и наративних поступака насупрот фактографским.

4. Фактографија и информативни жанрови

Овај поднаслов дисертације упутиће у идеалне и очекиване норме структурисања доброг и професионалног новинарског садржаја. Под претходним поднасловом је објашњено како су се новинарски жанрови одвојили од књижевних, а у овом ће бити дато више детаља о фактографским и аналитичким информативним жанровима какви су дефинисани теоријом новинарских жанрова.

4.1 Контекст новинарског стваралаштва

Теорија новинарских жанрова није јединствена и непроменљива – она се непрекидно мења, у складу са својим предметом изучавања. „Према модерној теорији жанрова, број могућих врста се не ограничава, ауторима се не прописују правила, а традиционалне врсте се могу помешати и дати нову врсту“ (Животић, 1993: 9). Медији су склони експериментисању жанровима због бољег пласмана на тржишту, које ће се остварити ако се новинарски садржаји свиде публици. „Сви носиоци информације се мање-више уједињују, служећи се стратегијом коју су позајмили од рекламе све дотле док не постигну крајњу сврху: завести потрошача, завести читаоца, завести оглашивача. Постоји ли ишта теже него допасти се свима у исто време?“ (Бал, 1997: 45).

Тржиште диктира услове медијске индустрије, чиме у њу усађује идеологију којом елита остварује сопствене интересе. Ноам Чомски је упозорио да медији не доприносе функционисању критичке јавности, већ манипулативној изградњи сагласности заснованој на техникама ПР-а, у складу са интересима организованих структура (Стојковић, 2002: 218). Према Лоримеру, утицаји који се читавају у медијима јесу вишеструки: утицај бизниса, владе, права, публике, власника и медијских професионалаца, информативности и забаве, жеља масовне публике (Лоример, 1998: 52–58). Питања власништва и сличних категорија моћи над медијима јесу честа тема међу медиолозима јер онемогућују независност и

слободу медија. „Повремено попуштање вентила служи замагљивању стварности“ (Јевтовић *et al*, 2014: 13). Становиште ових аутора је да новинар својим стваралаштвом утиче на друштво, због чега треба прекомпоновати идеал самосталног новинара у савременом контексту који се активно и убрзано мења.

Новинари и уредници, као што је већ поменуто у раду, настоје да оплемене устаљене и окамењене новинарске форме књижевним приповедачким стваралачким поступцима, који често подсећају на фантастичне жанрове. Међутим, само структура таквог хибридног жанра подсећа на фантастику – садржаји су сасвим реални. Моћ појединачне приче ионако се не налази у њеном утемељењу у стварности или индивидуалној машти, већ у тзв. *друштвеној машти*, како је дефинише Хиваринен. Читање текста је „илустровање ставова, животних околности или њихових сопствених закључака“ (Huvärinen, 2008: 449). То се поготову односи на медијски текст, који није непосредан и интиман као интеракција, већ је он посредовано сазнање о извесним димензијама света (Прајс, 2011: 67).

4.2 Теоретисање о новинарским жанровима

Када се говори о новинарским жанровима, многи у професији подразумевају јасне разлике видљиве у пракси. Ипак, међу научним ствараоцима у региону ова област је више запостављена него негована. Питање промена новинарских жанрова увек је актуелно због брзине тих промена, које су условљене растућим захтевима тржишта, публике и технолошким стандардизацијама. Литература из иностранства о променама у новинарским жанровима је такође осиромашила, а још мање се код нас преводи.

Од домаћих аутора, зачетници теорије о новинарским жанровима били су предавачи Факултета политичких наука, на којем су основане прве студије новинарства у тадашњој СФРЈ 1968. године. Сергије Лукач и Радомир Животић међу првима су на овим просторима објављивали дела о теорији новинарских жанрова, а касније и Неда Тодоровић и Добривоје Станојевић као њихови ученици, следбеници и наследници. На српском и сродним језицима региона нема много наслова који су у вези са новинарским жанровима, али вредно је поменути и дела Веселина Кљајића, који интервју сматра и жанром и основном новинарском методом прикупљања информација, а пише и о документарним жанровима у штампаним медијима. О новинарским жанровима су недавно писали и професори Универзитета у Нишу Зоран Јевтовић и Зоран Арачки. Сав допринос домаћих теоретичара новинарских жанрова препознат је као кључан за овај рад и, осим важних становишта страних аутора, првенство у тумачењу стварности савремених новинарских жанрова у Србији дато је домаћим теоретичарима. У овом поглављу је објашњена једна од три теорије најважније за ову докторску дисертацију – после наратологије, а пре теорије јавног дискурса, овде је реч о одредницама важне медијске теорије – теорије новинарских жанрова.

„Оно што издваја један жанр од другог није опредељење аутора за ову или ону тему, већ је то *однос* према теми или приступ. Такође, жанр се изражава *средствима* казивања, односно начином којим се приповеда“

(Илић, 2006: 11). Аутори су махом сагласни да постоји два пола једне скале када је реч о новинарским жанровима. Било да је реч о информативи насупротив белетристици, или „тврдим“ насупротив „меким“ темама, или озбиљним медијима супротстављеним таблоидима – реч је о истој сфери разлика. Дефиниција новинарског жанра, услед многих и брзих промена, према Тодоровић гласи: „Новинарски жанрови/врсте оне су творевине праксе писања које се понављају и имају истоветне карактеристике о којима у професији постоји консензус“ (Тодоровић, 2013: 30).

Према Манци Кошир (Manca Košir), жанр је стални облик новинарског изражавања: „Новинарски жанр је тип новинарског дискурса, за који је карактеристична типична форма у којој је одређено обавештење¹³ (предмет), које је типски структурисано и изражено типичним језичким средствима“ (Košir, 1988: 31). Дакле, да би се новинарски жанрови разликовали, треба да буду структурисани међусобно другачије (структуру текста изучава реторика) и да буду срочени новинарским стилем изражавања (што изучава стилистика). У језичким решењима и структурним формама биће очигледно да се новинарски жанрови мењају, а разлози и поводи за те промене не морају бити професионалне природе. „Журналистички језик се постепено усмерава, уместо према пожељној објективности, према непожељном сензационализму и таблоидизацији. Реч је и о поступном мењању односа према свету којим се разбијају поетички оквири традиционалног новинарства. Тиме се, суштински, преиначавају могућности и реторички оквири савременог новинарства у Србији“ (Станојевић, 2015: 107). Слично становиште о новинарском стилу заузимају и Јевтовић, Петровић и Арацки – језик медија условљава жанровску структуру: „Са стилске тачке гледишта, новинарски текст настоји да буде сликовит, лак, ритмичан, духовит и тек ту таленат долази до изражаја. Стил се развија временом, при чему облик следи садржај“ (Јевтовић *et al*, 2014: 53) – прво се мења садржај стварности о којој се извештава, а затим језички облици које новинари сматрају одговарајућим да представе такву стварност.

¹³ Уповедана информација

4.3 Погледи на жанровске поделе у новинарству

Јевтовић, Арацки и Петровић (Јевтовић *et al*, 2014) дају поделу новинарских жанрова. Три основне гране новинарских жанрова јесу информативни (фактографски), аналитички и белетристички. Аналитички жанрови су коментар, уводник, колумна, чланак, синопсис, новинарска критика и карикатура. У аналитици, аутори приказују сопствени став, за разлику од фактографије; међутим, то је дозвољено само ако је став аргументован, тј. поткрепљен релевантним доказима. Белетристички жанрови су, према њиховом становишту: репортажа, фељтон, цртица и портрет. У белетристици су највеће разлике међу жанровима који јој припадају. Међутим, ту су и најмање интервенције у садржинску и формалну структуру у односу на те жанрове пре времена дигитализације и конвергенције. У фактографске жанрове се убрајају интервју, анкета, вест и извештај. Осим релевантних неутралних извора и саговорника, у фактографији су важни добра припрема, обавештеност, постојање ауторизације и одговарање на новинарских 5W питања, уз додатак одговора на питања зашто и како (Јевтовић *et al*, 2014: 121).

Аутори који се баве новинарским жанровима код нас показују приближна, али различита становишта о интервјуу, тј. најживље су дискусије о томе којим новинарским жанровима он припада. Постоји сагласност да се новинарски жанрови деле на фактографске, аналитичке и белетристичке, али границе тих жанровских области нису код свих аутора исте. Према Тодоровић, интервју је фактографски жанр – било да је тематски или интервју-профил, али профил подразумева нешто више интерпретације, што је омогућено поступком *outside in interview* (Тодоровић, 2002). Кљајић сматра интервју примарном сазнајном методом у новинарству и дели тематски интервју у фактографски, а профил у белетристички жанр (Кљајић, 2009). Јевтовић, Петровић и Арацки чак и не помињу профил као жанр, већ повод за интервју, али наводе могућности да постоји „интервју исповест (где интервјуисани отвара душу преносећи своје емоције)“ или „емотивни интервју“ (Јевтовић *et al*, 2014: 121–125). Важно је препознати овакве нијансе

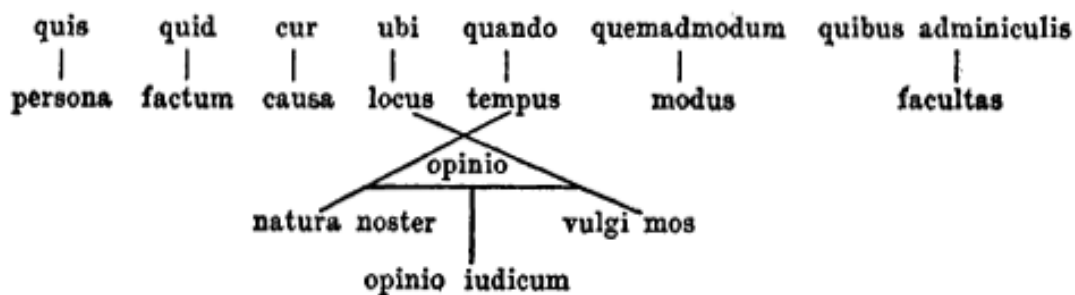
јер је интервју-профил најстарији хибридни новинарски жанр, у којем су испуњене све професионалне норме одговарања на новинарска питања, а поступак писања је, од његовог настанка, остао наративан. Сродни жанр интервју-профилу јесте репортажа о личности, која се од профила разликује у односу на повод: профил се пише о важној јавној личности која својим животом и сазнањима битно утиче на друштвену стварност, а репортажа о личности се пише о занимљивом појединцу који може, али не мора бити јавна личност ако својим животом осликава догађаје у важним друштвеним тренуцима. „Избор *саговорника*, што претходи прикупљању података, свакако је од одлучујућег значаја. Будући саговорник мора да буде достојан труда и поверења гледалаца, што ће рећи да је заиста личност која *има шта да каже и којој се верује*. Некад ће то бити личност од високог угледа и ауторитета, а некад неко ко је *доживео* нешто вредно пажње или *постигао* неки резултат од општег интереса“ (Илић, 2006: 285).

Увођењем непознатих појединаца у медијски простор и указивањем на значај њиховог постојања у заједници, постало је неопходно да новинарски жанрови сопственом разноврсношћу покажу разноликост међу људима. „Виталност овог жанра (репортаже, прим. аут.), међутим, захтевао је флексибилнију дефиницију и прихватање модерне теорије о жанровима, а она одбацује теорију о чистим облицима“ (Животић, 1993: 133). Савремене жанровске поделе дозвољавају постојање хибридних жанрова и слободније мешање њихових елемената да би текстови били иновативни и репрезентативни. Ипак, свака жанровска иновација има улогу у јавном дискурсу која није само у вези са занимљивошћу информација. „И овде је ствар парадоксална: свака идеологија силно увећава наше осећање да припадамо нечем већем, моћнијем и трајнијем но што је свако од нас, а у исто време потхрањује осећање да може без свакога од нас појединачно“ (Шушњић, 1994: 159).

Иако на први поглед изгледа као да наратив даје могућност „малом човеку“ да ступи на јавну сцену, искривљењем садржаја дешава се супротно: малог човека потисне симулација малог човека са екрана или из штампе.

4.4 Фактографија и 5W

Први запис о питањима релевантним у обавештавању јавности дао је римски оратор Квинтилијан у делу *Institutio de oratoria* (Квинтилијан, 1967). Према Квинтилијану, питања на која говорник треба да одговори да би структура изговореног била корисна и разумљива јесу: ко, шта, зашто, где, када, како, која су могућа средства за делање? У графици испод дата је схема о чему треба говорити када се одговара на питања – особа, чињенице, узрок, место, тренутак, начин, институције. Постоје назнаке да је Квинтилијан преузео тај низ питања од Хермагоре из Темне, ученог роба из покорене Хеладе (види: Robertson, 1946), али Квинтилијан је на почетку књиге навео да у његовом доприносу постоји мноштво идеја првобитно изречених у другим делима, те да је потребно да говорницима на једном месту буду дата сазнања која ће их формирати као добре беседнике (због чега се књига и зове *О образовању говорника*). Осим Квинтилијана, овом темом су се бавили и Цицерон и Гај Марио Викторинус, о чијим је доприносима обједињено приказао амерички књижевни теоретичар Д. В. Робертсон у графици која је дата испод.



Слика 1 – Квинтилијанова схема питања на која треба одговорити (према: Robertson, 1946)

Осим ових седам релевантних питања којима се може објаснити свака тема, у наведеној графици постоји и приказ како појединац, одлучиоци и јавност стварају мишљење о теми која јој се представља (*opinio*). На то утичу

фактори попут људске природе, одлука судија (тј. законских оквира), обичаја, времена и места дешавања – једном речју, укупног контекста.

На темељима овакве поделе питања за сазнавање гледишта настала је целокупна новинарска професија, када су крајем XIX века ратни извештачи престали да пишу текстове на хронолошки начин, већ су низали информације према битности и хитности. Новинарских 5W питања препозната су као краћа, сажета верзија Квинтилијанових питања, те их теоретичари наводе као *ко, шта, где, када* и *зашто* (Јевтовић *et al*, 2014: 171), понекад додајући на крај новинарске обрнуте пирамиде и опис *како*.

Суштина новинарског извештавања се састоји у тим питањима, а изостанак информације која би била одговор на нека од њих учинила би информисање бесмисленим. Жанровске разлике новинарских садржаја могу се направити и на основу приоритетности одговора на нека од наведених питања. Међутим, новинарски жанрови телевизијског формата често су на удару критике као они који се најлакше „кваре“ или који су већ према дужини (краткоћи) трајања или сликовитости површнији од истих жанровских облика на другим врстама медија. „Уобичајена критика информација у електронским медијима јесу да су плитке, да проблеме, да би их поједноставиле, сликају црно-бело, одстрањујући све нијансе сивог. Електронски медији баве се оним *шта* је вест, ретко се трудећи да одговоре на питања *зашто* и *како*“ (Бојд, 2002: 160).

Тодоровић препознаје новинарских 5W као „ко, шта, где, када, како“ (Тодоровић, 2002: 64; подвукла Л. М.), што је основа фактографије, а интерпретативни текстови одговарају на додатна два питања: *зашто* и *шта* даље? Тодоровић заступа становиште да су применом тзв. обрнуте пирамиде као новинарског стандарда, новинари постали тумачи стварности какви нису били у жанровима који су претходили, када су више били „записничари, фотографи догађаја“ (Тодоровић, 2002: 62–64).

Важност улоге новинара као тумача стварности посредством информативних жанрова увиђају и други аутори. „На репортера и уредника

се гледа као на интервенте у конструисању, чак и ако они то можда не желе да буду. Они су ти који морају да испричају причу. И мада тон данашње штампе није флагрантно навијачки колико је био у прошлости, управо медиј спречава штампу да се дистанцира од улоге интервента, интерпретатора и медијатора“ (Лоример, 1998: 289).

Од страних теоретичара са словенског говорног подручја, Рончакова сматра новинарским питањима: *ко, шта, где, када, како и зашто*, а обрнуту пирамиду динамичном линеарном формом структурисања новинарског текста (Rončáková, 2011: 69). У немачком новинарству, уместо 5W+2 које препознају и други аутори, постоји 5Б, што преведено означава метафорично: крв, груди, дете, коцку, исповест (Јевтовић *et al*, 2014: 168). Тих неколико појмова су показатељи промена у савременом новинарству које је склоно приповедању, које мења жанровску структуру саопштавања информације. Уместо обрнуте пирамиде, структура приповедног текста одговара структури приче. Више о овоме биће речено у одељку о хибридизацији новинарских жанрова.

4.5 Новинарске професионалне вредности и приповедање

Добар новинарски стил подразумева пет својстава: тачност, концизност, јасност, живост и складност (Животић, 2001: 129). Живост као својство стила треба да оплемени и оживотвори информације и сазнања која ће новинари ускладити са осталим својствима стила, али нагласак никада не би требало да буде на живости стила – иако је она основа белетристичких жанрова и приповедних поступака у новинарству. За боље разумевање наративног стила изражавања, треба разумети емоционални подстил. Он се појави када аутор не жели својим исказом само да информише, већ и да пробуди у публици осећања (узбуђење, радост, нежност, прекор, сажаљење и сл.). Емоционалност поруке се повећава фигуративним изразима, о чему је већ било речи, али и посебним избором речи (колокацијама). Иако је реч о нијансама, емоционални подстил не треба мешати са приповедачким стилем и наративним подстилом, које су поједини теоретичари препознавали у телевизијским новинарским жанровима давно пре него што је тај тренд постао доминантан.

„Наративни подстил или приповедачки стил је посебна употреба језика којом се постиже сликовито и интересно описивање радњи, догађаја, живота појединаца или група, производних процеса итд. Овим стилем се остварује директна нарација (прича, односно репортажа, извештај, фељтон) аутора – новинара. Нарација је основни елемент свих епских облика – књижевних и новинарских. Разуме се, наративни стил зависи и од захтева медија (штампа, радио, телевизија), као и од присуства ванјезичких елемената (слика, музичка пратња, мимика, гестика, звучни ефекти и слично) – нарочито на радију и телевизији. Наративни стил се користи првенствено у белетризованим новинарским жанровима и – обазриво у неким подврстама извештаја“ (Младенов, 1980: 48).

Ако знамо да добро новинарство подразумева тачност, уравнотеженост, одговорност и поузданост (Јевтовић *et al*, 2014: 47), треба истражити да ли се новинарским приповедањем успешно остварују те професионалне вредности или не. Иако је могуће да поступак приповедања не омете принципе новинарске етике, чини се извесним да је новинарско приповедање проходнији начин постављања очекиваних типова, стереотипије и

необјективности – ако новинари процене да ће на тај начин бити ближи публици какву предвиђају да ће имати њихов медијски текст. „Стварност се комуникативно реконструише у складу са пожељним очекивањима, уз уважавање етичких норми: истинитост, објективност, веродостојност, прецизност и поверење“ (Јевтовић *et al*, 2014: 13). Етичке норме махом корелирају са већ поменутиим својствима новинарског стила (тачност приказује истинитост, јасност приказује објективност, језичка концизност је прецизност, складност је веродостојност, а живост је поверење). Поверење публике је коначни резултат и показатељ доброг новинарства, иако се поверење често брка са бројкама у извештајима о гледаности.

„Фокусирање пажње читалаца на дати текст изузетно је битан моменат новинарског рада. Он постаје пресудан у оном тренутку када читалац одлучује да ли ће наставити да чита одређени текст“ (Јевтић, 2011: 114). Последице трке за пажњу гледалаца уочљиве су у променама телевизијске понуде, језичким опредељењима и маркетиншким играма. Међутим, у жељи да понуде више него конкуренти, медији стварају поруке као производе, у складу са сопственим интересима. „Медији, као целина, нису неутрални, како тврди идеологија професионалног новинарства, нити су директни инструменти државне моћи, с изузетком масовних медија под ауторитарним режимима. (...) Корпоративни медији су углавном пословно оријентисани и највећи део њиховог пословања окренут је сегменту забаве, у коју спадају и вести“ (Кастелс, 2014: 235). Сличан став о томе да медији никада нису неутрални исказаће Ван Дајк и још понеки аутори социјалног конструктивизма. Међутим, Бугарски сматра да истинска контрола над јавним језиком почива на политичкој и економској моћи, те да „владајући кругови морају да преузму првостепену одговорност за употребу и злоупотребу језика“ (Бугарски, 2001: 124).

Још неки домаћи аутори сматрају да медији исказују своје економске интересе спроводећи симболичке праксе. „Медији више нису *огледала друштва*, него постају конструктори друштвене стварности и произвођачи свести“ (Вељановски, 2012: 49). Према Прајсу, примарна функција медија

данас је „више стварање профита него ширење видика публике“ (Прајс, 2011: 495). Медији имају непорецив утицај на друштво јер се медијски садржаји и стварност нужно преплићу. „Често, материјал с друштвених маргина фризирају, па потом презентују, чинећи га прихватљивим и доступним главном току. Медији немају слободу да стварају непостојеће друштвене вредности, иако могу утицати на начин на који ће се друштвене вредности исказивати. Док трагају за могућношћу монополисања тржишних сегмената, медији имају слободу да подилазе посебним интересима, а, у крајњој линији, и предрасудама. Међусобно прожимање стварности и медијске репрезентације је проблематично, поготову у случајевима насиља и порнографије“ (Лоример, 1998: 312). Лоример овде препознаје елементе извештавања који су подложни изменама које треба да повећају гледаност, јер „телевизијске сторије вести се превасходно организују упадањем камере уместо извештача“ (Ибид). „Присуство“ гледаоца оком камере не значи већу објективност, већ само већу убедљивост и уверљивост. Према мишљењу многих критичара, учинак телевизије је био редуccionи јер је она поједностављивала вести и друге делове програма. „За друге, међутим, то је била негативна сила, која није само мењала вести, већ и чињенице које су се налазиле иза њих. Маклуан су ређе цитирали осамдесетих година него што су то чинили двадесет година раније. Према Нилу Постману, како је писао 1986, сада смо се *забављали до смрти*“ (Бригс и Берк, 2006: 332).

4.6 Остварење Постманове дистопије

Епоха утопија замењена је епохом дистопија, од којих је најпознатија Орвелова „1984“ (1949). У њој Велики Брат надгледа сваки корак, потез, па и мисао својих грађана. Фуко је био инспирисан овим делом када је писао о Паноптикону и присили која долази неким методама, као што је описао у делу *Надзирати и кажњавати*. Међутим, другачија дистопија описана је у футуристичком роману *Врли нови свет* (1932) Олдоса Хакслија. Грађани будућности уче у сну, хране се инфузијом, рађају у епрувети и немају потребу за људским интеракцијама. Пишући о медијима, ослањајући се на Хакслијев замишљени свет и поредећи две дистопије, Нил Постман (Neil Postman, 1985) критикује постојеће стање америчког друштва. За овај рад је важно поменути ова запажања јер је новинарско приповедање првенствено амерички поступак медијског стваралаштва којим се преносе вредности америчког друштва у домаћи дискурс.

Постман је приметио да је Орвеловом Великом брату лакше одупрети се него Хакслијевој диктатури технологије јер га је лакше уочити и супротставити му се непосредно. Велики брат надгледа и култура постаје затвор; док Хакслијева напредна технологија чини да свесно бирамо да ми гледамо Великог брата, а култура се претвара у бурлеску која нас удаљава од аутономије, зрелости и историје. Постман тврди да смо телевизији препустили потпуну доминацију над другим институцијама; живимо у Добу телевизије, коју ниједан филозоф није могао да предвиди јер се развој технологије сваким даном убрзава. „То је ненамеравана последица драматичне промене јавне комуникације. Али то је ипак идеологија, јер намеће начин живота, низ правила међу људима и идејама, о чему није успостављен консензус, нема дискусија, нити противљења. Само повиновање. Јавна свест још не појми да је технологија – идеологија“ (Postman, 1986: 112). Та идеологија не влада речима, него свеprisутношћу. Побуну против телевизије нико не би прихватио јер сви телевизију већ сматрају неизбежном, што је најлукавији трик те идеологије. Постман наводи парадоксални пример најгледаније америчке ријалити емисије осамдесетих

TV Turnoff, где посредством телевизије гледаоци уживају у програму на којем се породице или појединци такмиче у томе да не гледају телевизију. Међутим, сматра Постман, пошто је реч о омађијаности телевизијом, довољно је да се сетимо да се запитамо о томе и чаролија се прекида. Хаксли је упозоравао да грађани Технопоља нису унесрећени због тога што се смеју уместо да мисле, већ зато што више нису знали зашто се смеју и зашто су престали да мисле. Постман препознаје да су САД постале прави Технопољ из Хакслијеве дистопије јер улажу у развој технологије више од осталих земаља света, технологија је доступнија обичном човеку и зато зависе од ње у свакодневном животу.

Иако је прошло више од 30 година од како је Постман тумачио Америку као Технопољ, она и данас одговара том тумачењу, али више у томе није сама: захваљујући њеном економском, политичком и културном империјализму, цела западна цивилизација настоји да стигне САД у технолошком развоју, не само технолошки, већ и идеолошки. Традиционални облици и канали комуникације постају „застарели“, приоритет је имати паметни телефон и у сваком тренутку извештавати о приватним тренуцима на друштвеним мрежама (у множини), а у медијима и највећи професионалци прихватају структуру изражавања и промене жанрова које ће бити занимљивије корисницима технологије, због којих ће се задржати више од неколико секунди на том ТВ каналу. „Увек је лакше накнадно приметити како се јасно оцртава пропаганда у служби идеала: они који су јој били у прошлости подвргнути, нису тога били свесни. Због тога је, између осталог, манипулација тако отпорна“ (Бретон, 2000: 19). Новинарско приповедање на телевизији настало је у неолибералном идеолошком окружењу као оруђе у трци за гледаношћу која повећава зараду од оглашивача, а онда се неупадљивим каналима прелило на сва друштва на која САД имају утицај.

4.7 Информатива и забава

У савременој медијској пракси је приметна трка за профитом. „У комерцијалном медијском систему, интересно сасвим очигледно потискује важно из понуде вести“ (Рус-Мол, 2005: 57). Пошто је тако, у теорији новинарских жанрова је некадашње становиште о томе да медији треба да одговоре на 5W новинарских питања допуњено мишљењем да им треба додати дубље образложење – да би се нормирале пожељне праксе одговорног новинарства. „Уместо да одговарају само на питање *ко је шта урадио*, новине и магазини почињу да доносе дубинске текстове у којима одговарају на питање *зашто је нешто учињено*“ (Тодоровић, 2002: 24). Постојање људског примера – топле људске приче – постаје императив, да би се тежина података осликала и оживела хуманизованом причом, као да се одговара на питање *како би се то могло десити мени или мени блиским*. Медији настоје да не оптерете публику тешким сазнањима о системским проблемима у свакодневном животу, али ипак информишу о њима – умекшавањем озбиљних жанрова. Осим одговарања на питање публике *како би се то десило мени*, новинарско приповедање постаје усмерење које треба да објасни улогу свих његових актера: топла људска прича даје наратив о типовима појединаца и активизује пасивну слику о монотонији друштва које је већ у дубокој кризи. „Правило којем се покорава информација у медијима јесте правило завођења. Реч је о томе како се допасти и представити“ (Бал, 1997: 57).

Осим допадљивости, медији имају улогу да укажу на релевантне теме, макар то чинили наративним завођењем, користећи се истовремено енергијом ероса и танатоса, будући у гледаоцу жељу за сазнањем, али и метафизички страх од непојмљивих животних сила (о књижевности као завођењу видети: Поповић-Перишић, 1988). „Савременом читаоцу није довољно само пуко репортерско преношење догађаја на спортском терену, већ он у најмању руку очекује и изјаве најзначајнијих актера, па и очевидаца“ (Кљајић, 2009: 34).

Забава је примарна на електронским медијима, не само у забавним форматима и „меким“ жанровима, већ преузима доминацију и у информативи. „Стил је аспект исказаног који произлази из избора средстава израза одређеног природом или интенцијама лица које говори или пише“ (Гиро, 1964: 83). Ако је намера стваралаца медијских садржаја да се нешто устали у јавном дискурсу, понављањем то може да се осигура. Међутим: „Понављањем окамењени изрази могу да стекну и нову семантику“ (Станојевић, 2009а: 84).

Под следећим поднасловом биће речи о томе како се ствара топла људска прича и какви су њени учинци посредством медија.

5. Метод „топле људске приче“

Информативни жанрови, као најобјективнији и најмање лични, све више садрже елементе појединачног и интимног. У вестима постоји све више „оживљавања“, тј. „топле људске приче“ и приповедања уместо некадашњих фактографских и интерпретативних метода обрнуте пирамиде (низања информација по важности) и документоване аргументације (поткрепљивања става новинара релевантним изворима). „Садржаји су тривијализовани и увијени у свилене нити бајковите каже“ (Мирков, 2015: 200). Избацивањем структурног елемента објашњења или анализе из новинарског прилога, упражњено место надомешта се описом једнократног искуства *телевизичног* појединца *са причом*, а таква дескрипција појединачног примера постаје наратив за све сличне судбине. Парадокс се одвија у позадини: „Однос појединца и колектива се персонализује до мере ишчезнућа“ (Станојевић, 2014а: 218). Стварног појединца никада нема у медијском прилогу, он је ишчезао; постоји само наративни лик у новинарском приповедању: увек приближно сличан, али никада исти са стварним људима. Са појединцима који треба да створе заједницу, нестаје и друштво, али привид блискости и топлине међу људима изржава се топлом људском причом.

5.1 Дефинисање топле људске приче

Иако постоје становишта да се теоријско-практични појам из литературе на енглеском језику *human interest story* не може превести као *топла људска прича* јер је свака људска прича *топла* зато што ангажује осећања, ауторка овог рада се определила да не понуди другачији превод или нови термин јер је у домаћој литератури о медиологији и теоријама медија увелико усвојен тај израз (види: Тодоровић, Кљајић). Осим тога, становиште ауторке овог рада је да критика није потпуна – хладна људска прича је она која би садржала само рационалне, објективне податке о личности, попут Curriculum vitae или пословне биографије, а топла људска прича је она која говори о животним околностима особе, њеним међуљудским односима, контексту развоја личности итд. Буквални превод израза *human interest story* важио би за „причу која је од значаја за људе“, али таква описна конструкција би била сложена за употребу, уз све мањкавости потенцијалне недоречености и плеонастичку структуру.

Тодоровић види као основну разлику између озбиљних медија и таблоида различити приступ информативном материјалу – информацијама – при чему ће озбиљни медији одговорити на три захтева: *актуелност, значај и занимљивост теме* (Тодоровић, 2006: 22). Треће својство ће у озбиљним медијима бити само у улози олакшавања комуникације сложених садржаја, али у таблоидним медијима биће суштина и окосница стварања садржаја. Независно од горућих државних и друштвених питања, таблоидни садржаји ће бити у вези са приватним и личним, са искуствима појединачних примера.

„*Human interest* подразумева да популарна димензија личног превазилази значај општег – политичког, економског, социјалног. *Human interest* (персонализована вест) доминира над *public interest*, друштвено релевантно замењује се тривијалним, приватним. Категорија *public interest* подразумева истински, стварни интерес публике. *Hard news* (вести о најзначајнијим догађајима) уступа пред *soft news* – занимљивостима, гласинама, често и измишљеним. Метод писања вести поступком обрнуте пирамиде (чињенице се ређају по значају) замењује се методом одложеног дејства (начин писања у коме се почиње најатрактивнијим, а не најзначајнијим). Конвенцију угледног новинарства које почива на дуализму актуелног и значајног

укида инсистирање таблоидног на причању прича, на *привлачности личног искуства*“ (Тодоровић, 2006: 22–23).

Иако има сличности са таблоидним дискурсом, суштина топле људске приче не своди се на таблоидност. „Уређивачки концепт таблоида и не захтева од читаоца да их детаљно прочита, довољно је да их само прелети погледом, да се задржи на фотографијама и погледа 2–3 наслова, добијајући лажан осећај да је информисан и да може да заузима ставове и да ствара слику света“ (Домазет, 2013: 226). Таблоидно новинарство од публике очекује површну ангажованост – дакле, ипак ангажованост за толико да не апстинира од медијских садржаја, али површну јер не захтева интелектуални ангажман, нити континуирану пажњу. Приповедни жанрови, међутим, од публике траже све: ангажовање осећања, промишљања, време, конзумирање, потпуну предају спектаклу и страствено опредељивање по завршетку приче. Приповедање, ако је успешно, увуче у себе и – без остатка – обујми сву пажњу о теми коју покрива, за време, а и после непосредног доживљаја новинарског приповедања.

Сторителинг подсећа на Фукоову *моћ писањем* (данашња моћ наративом – Салмон, 2010а: 192), која не само да бележи активности појединаца, већ може и да предвиди њихово понашање, да их затим профилише и предвиди како ће гласити њихова *прича*. У потрази за подобним примером који би послужио као топла људска прича, новинари су склони да употребе поједностављене, стереотипне слике. Скуп стереотипа ствара дискурзивну мрежу у коју се хватају новинари, публика, оглашивачи и саговорници, а укупно они чине промене у структурама које ће променити читаву дискурзивну стварност. Више о овом становишту биће речено у поглављима о јавном дискурсу.

Методом топле људске приче, наратив се остварује премештањем фокуса са институција и званичних гласноговорника на обичног човека, оног кога се теме дотичу, мада ће због медијских филтера „обични“ грађани изговарати и приказивати само друштвено пожељне и признате ставове. Новинари од паса чувара демократије постају *машине за фикцију* (Салмон,

2010a: 192). Претрпаност медијског неба наративима, приповедањима, кажама ствара атмосферу бајковитости или трајне трагедије и катастрофе у јавном мњењу, а свакодневни живот претвара у епопеју. Друштвена питања постају оно што је занимљиво, а није увек занимљиво оно што је друштвено питање. Појединац се „предаје погрешном уверењу да знати за дневни проблем значи учинити нешто у вези са њим” (Lazarsfeld & Merton, 1960: 498). Катарзичан крај медијског прилога оставља лажни осећај да су проблеми решени и да нема потребе да се грађани сами ангажују или занимају тим догађајем, посебно када медијски простор обилује садржајима и занимљивостима о појединцима са којима се публика лако идентификује. „Превише информација убија информацију” (Бал, 1997: 13). Обиље информација дезинформише, ако структура текста то услови. Како Станојевић каже, *половична истина јесте целовита лаж*.

Медији све више стварају текстове погодне за све јер појединац непосредно није важан и за медије не постоји, већ постоји само припадник масе и тржишни конзумент. Редакције граде теме према очекиваним опажањима прималаца. Зато не треба да чуди таблоидизација озбиљних емисија, мањак аналитичности и све чешћи наративи који попуњавају просторе намењене фактографији. Медијски посленици перципирају своју публику као масу, иако јој нуде садржаје о појединцима да би је привукли осећањима. Тај парадокс упућује на чувену дилему – да ли је програм лош зато што се уравњује према просечнима или је грађанство необавештено и неуко зато што су медијски садржаји отупљујући?

„Телевизија захтева одигравање мале, визуелно занимљиве драме да би од вести створила сторију. Информације се не прикупљају и потом не преобликују у телевизијски прихватљиву форму; пре неголи то, догађај се, најчешће, поставља на сцену, а затим се његови „исечци” користе за телевизију” (Лоример, 1998: 19). Није немогуће ни да ствараоци медијских садржаја инсценирају догађаје или направе драмске реконструкције (које ће бити мало „занимљивије” од стварних догађаја) јер представљање телевизијских вести није само преобликовање стварности анализама, већ

селекција онога што ће на телевизији изгледати добро. Тек оно што испуни тај критеријум, постаје вредно извештавања.

Новинарима, а посебно онима на телевизији, често се сугерише да прилагоде начин изражавања и извештавања тзв. *обичном гледаоцу*, а под тим се мисли необразованом, просечном, необавештеном човеку који не ужива у културним садржајима ван телевизијског екрана, на којем ће га ионако уместо културе дочекати рекламе и политички наговор. „Каква публика – такав садржај, никако ексклузивне него приступачне теме, читаоци се не бирају већ освајају“ (Бал, 1997: 24). Нови новинарски жанрови немају само улогу да се приближе публици, већ и да остваре интересе – било професионалне или невидљивих интересних група које утичу на медије иза кулиса. „Непосредност колоквијалног приступа понекад се граничи са намерним изневеравањем норме. Под непосредним притиском свакодневице језик медија тако постепено губи информативну, образовно-васпитну, стваралачку, па и аутентичну значењску подлогу. На тај начин повремено настаје празноречиво патетично медијско изражавање све даље од норме“ (Станојевић, 2015: 105). Хибридизација и умекшавање новинарских жанрова олакшавају манипулацију, завођење масовне публике медија и отупљују оштрице критичког размишљања.

Према Фиску, медијски текст треба изразити кодом који људи могу да препознају. Он кодове дели на три слоја:

1. Почине се „догађајем“ који је већ декодиран на нивоу стварности;
2. Виђење стварности кодиране техничким кодовима (који преносе конвенционалне репрезентативне кодове);
3. Ниво идеологије – структуре и доминантни системи мишљења организују репрезентативне кодове у складне и друштвено прихватљиве облике. (Fiske, 1987: 68)

Ова подела значи да ће новинар сагледати стварност и из ње спознати шта треба да буде тема извештавања. Затим ће поједноставити то виђење да

би сви гледаоци једнако добро разумели тему, иако постоји велики ризик да се препусти стереотипијама и тиме наруши пожељни начин извештавања који је у складу са професионалним нормама. Ако се то деси, медији одашиљу структурисану слику о пожељном понашању или, напротив, непожељном које треба одбацити. У новим жанровима, у којима се одвија новинарско приповедање, садржаји постају хомогенизовани тиме што се приказује очекивано и пожељно. Маргинализовани учесници друштва не добијају сопствени наратив, већ им се додељује стереотипни имиџ, што је опасно јер су медији преносиоци вредности и нормирају понашање. Медији социјализују и васпитавају.

Усложњавањем и мешањем постојећих жанрова добија се хибрид на граници између два света који не припада ниједном, али се ствара и нова вредност. „Репортажа и реалистичка прича су слични жанрови, јер се у оба приказује стварност. Разлика је у томе што у репортажи имамо конкретну, а у причи типичну стварност. У репортажи је истинит, карактеристичан догађај, а у причи – типично реалистички. У репортажи су конкретне и карактеристичне личности, а у причи типично реалистички ликови“ (Животић, 1993: 142).

Без обзира на то што ће различитим стилским средствима усмерити текст да буде репортажа или прича, новинар треба пажљиво да преузме улогу приповедача јер нема право на креативност када је реч о непостојећим ликовима и саговорницима. „Приповедач, рецимо, може писати о ситуацији и људима које он ствара, те је према томе сасвим слободан у избору језичких средстава; новинар-приповедач (репортер) може писати само о конкретној ситуацији (која се десила тога и тога дана, на том и том месту, у толико и толико часова!) и о конкретним људима (са тачним именима и презименима, занимањима, са тачним годинама старости и тачним функцијама у друштву“ (Младенов, 1980: 15). Иако ће се и репортер и приповедач користити сличним средствима изражавања, вероватно употребити чак и исту композицију текста, новинар ствара репортажу, а приповедач причу.

О типично реалистичким ликовима и стереотипији у новинарству речено је у одељку који следи.

5.2 Медијска стереотипија и начин приповедања

За Хјуга де Берга (Hugo de Berg), новинар истраживач је „особа која се, без обзира на медиј у ком делује, бави откривањем истине и утврђивањем колико се од ње одступа. Општи назив за такво делање је истраживачко новинарство“ (Берг, 2007: 18). Он разликује извештачко и истраживачко новинарство, тј. описно и оно које поставља у контекст. „У истраживачком новинарству догађаји су тек поводи који указују на појаве. Док новинар извештач нема право на изношење личних ставова у фактографским формама изражавања, па ни на навођење било каквих претпоставки, новинар истраживач полази управо од хипотезе (основане сумње) коју би, истражујући, требало да докаже или оповргне“ (Тодоровић, 2007: 125). Кључна разлика је постојање хипотезе.

Постављање претпоставке треба да буде ослобођено предрасуда и заблуда. Међутим, то не зависи само од формалног образовања новинара, за које се очекује да буде вишестрано, већ се често препушта случају какве ће моралне одлуке новинара на терену бити. „...О одликама личности, моралним, физичким, менталним, карактерним, које новинара квалификују за способност критичког мишљења и етичког владања у високозахтевној и одговорној професији, недовољно се говори. Није, наиме, довољно само познавање законских одредби и кодекса понашања којима се струка регулише и саморегулише“ (Тодоровић, 2013: 13).

Једна од дефиниција стереотипа је да су они „менталне структуре, субјективизације, које се објективизују углавном на вербалном нивоу, али исто тако на паравербалном нивоу, на пример као фотографија или карикатура“ (Глишовић, 2011: 22). Настанак стереотипа образложен је нормалним когнитивним развојем и стварањем представа и ставова који олакшавају оријентацију у друштву, али у медијима могу да произведу супротни учинак – да се стереотипна слика коју постави новинар додатно стереотипизује, нпр. у негативном контексту кривице за актуелну лошу вест. Наводећи поделу Клауса Рота, Глишовић пише о две групе језичких форми

којима се могу изразити стереотипи: једноставне језичке форме са конотацијама и пословице и изреке као сложенији вербални облици (Глишовић, 2011: 22).

Режис Дебре увиђа неколико својстава снимљене слике, какву доживљавамо са телевизије. Слика не зна за негативни исказ; може показивати само особе, не и типове; мишљење у сликама није нелогично, него алогично и не препознаје исте степенитости као граматика или синтакса; постоји само презент (Дебре, 2000: 193). Међутим, овакво разумевање је проблематично са становишта разумевања контекста јер телевизијску слику ретко доживљавамо иконично, само чулом вида. Проширење разумевања даје тон, језик, тумачење... те већ од прве ставке ова подела може да се побије – кадар уређен у монтажи да се нешто прикаже негативним, а праћено објашњењем које ту слику оправдава као негативну, може сасвим јасно да убеди гледаоце ко је негативац, антагониста и антихерој – према стереотипним шаблонима, а не стварним приказима појединаца. „Монтажа звучних записа открива удаљавање од идеала о стенографима и приближавање сложенијем наративном уређају“ (Fulton, 2005: 151). Може се говорити уз слику, а ТВ информатива приповедањем претендује да не говори само о садашњем тренутку, већ о ономе како је било и како ће бити.

„Одлазак на место догађаја најзначајнији је репортерски поступак, јер је новинар једино на терену у непосредном контакту са догађајем о којем извештава, као и са актерима и очевицима. Стога се лако може закључити да теренски рад обезбеђује већи кредибилитет новинарском извештавању, односно интерпретацији, јер директно присуство увећава објективност и аутентичност информација“ (Недељковић, 2011: 83). Међутим, сторителинг (приповедање) даје оправдања и може да ангажује масе, синхронизује вредности појединаца и мобилише њихова осећања. Регулативно деловање моћи је продужено самоиспитивањем и самоконтролом, тј. аутоцензуром, било да је она свесна или не. „Медијска и културна индустрија привлаче сву нашу пажњу. Оне обликују нашу свест, начин нашег мишљења и понашања и

тиме утичу на нашу социјализацију“ (Рус-Мол, 2005: 25). Суштина и постојање човека постају тек наратив и без наратива нема стварног постојања. Суштина се успут губи у преводу.

Креативност уредника и новинара огледа се у проналажењу оригиналних стваралачких решења. Свака вест садржи три основна елемента: субјекат, акцију и мотив (Илић, 2006: 220). Међутим, постоје неке културолошке условљености које вест ураћају у одређени дискурс, те се не може рећи да је свака вест на свету створена истим структурним поступцима. Ипак, „вести имају конвенционалну схему вести или *суперструктуру*, која се састоји из хијерархијске организације категорија онога што чини вест“ (Van Dijk, 2017: 6). Препорука је да се, осим анализирања текста, посебна пажња посвети особинама контекста – продукцији, рецепцији, друштвеним и културним околностима, да би се утврдили ступњеви тумачења низа медијског текста какав је дат у етру. „Публика врло добро осећа да ту нечега има, али не види до које мере је тај свет затворен и сам у себи учаурен, дакле затворен за њихове проблеме до те мере да и не зна да они постоје“ (Бурдије, 2000: 48). Иако извештавају о „категијама“ људи, не значи да новинари разумеју како то треба радити.

„О укрштању идентитетског оквира новинара и реципијента кроз призму историјског, културног и идеолошког наслеђа најбоље говори запажање Клауса Наумана да пре него што медији свој материјал *уоквири* текстом или сликом, већ су сами *уоквирени*“ (Глишовић, 2011: 322). Сваки новинар и уредник, иако припада медијској институцији и мрежи медија, првенствено је појединац – а то значи особа одређеног порекла, успомена, траума, сазнања и вредности које не би смеле да пређу у домен јавног само зато што је новинар заборавио да искључи сопствени процењивачки апарат.

Слично становиште, са језичког аспекта, исказао је и Станојевић: „Новинар као да не види добро, па и језик прилагођава упорном слепилу, увећавајући еуфемистичка чворишта свога језика. Он, најчешће, само алудира на ствари, али их не чини видљивим“ (Станојевић, 2011: 166). Ризик

који постоји од непрецизног или недовољно информативног израза опаснији је у новинарској професији него у било којој другој. Од новинара се очекује да објасни, категоризује, укаже на смисао. Ако у томе не успе или ако предност да брзини и гледаности уместо моралу и слободи, учиниће тајновите спреге моћи још тајанственијим, а друштвене проблеме мање решивим.

„Глад новинара за добром, динамичном причом, с елементима актуелности, може одвести у сензационализам, посебно у данима када је слаба понуда вести, а уредник тражи нешто убојито за сам почетак. Најједноставније решење, мада врло неморално, јесте да се нека вест „надува“ преко сваке мере“ (Бојд, 2002: 281). Дакле, треба проблематизовати околности у којима се од новинара очекује да створи вест и када недостаје информација. Аутор ће прикупити „релевантне чињенице и – помоћу наратива, изјава упућених људи и визуелних решења – испричаће где се, кад, како и зашто догодило убиство, ко га је починио, ко је жртва, трудећи се да изложеним материјалом ненаметљиво извуче поуку о бесмислу убијања, да утиче на наш морални однос према гнусном догађају“ (Илић, 2006: 12; подвукла Л. М.). У наведеном примеру је јасно да се од новинара очекује да сазна ко је убица, а ко жртва – иако је то немогуће пре окончања судског процеса, а вест се пише чим се за убиство сазна. Дакле, шта новинару преостаје кад тема није тако поједностављена и црно-бела? Одговор на то питање је у поставкама новинарске професије, према којима новинар не би требало да извештава док не сазна све релевантне информације. Постоје становишта да је идеални новинар паметна *tabula rasa* која ће знати да прими све чињенице и одстрани вредносне заставице у њима. „Новинар је као чист лист хартије који ће бити исписан стеченим сазнањима“ (Илић, 2006: 221). Али живот је златна средина између теорије која нормира и онога што је бојазан свих медијских песимиста. Новинари извештачи су људи и склони свему што је људско, ништа мање него појединци у публици. За тему дисертације на овом месту довољно је да реферишемо на истраживање у трећем делу рада, где се испоставило да су новинари приповедали у празно (као на празном папиру) зато што нису имали довољно информација, нити

истраживачких, нити сервисних, нити институционалних из званичних саопштења. То би могао да буде и један од одговора на питање откуда приповедање у информативном новинарству.

6. Хибридизација новинарских жанрова

Чин одвајања медијских жанрова десио се неприметно, али је фактографија брзо постала знак препознавања успешних медија. Међутим, „златно доба новинарства“ данас је замењено епохом хибрида, у којој доминирају тзв. хибридни жанрови. Хибридним жанровима можемо сматрати било који медијски облик новинарског изражавања који се не уклапа у матрице постојећих жанровских одредница. У том смислу, можемо разликовати хибридне жанрове који су на међи два постојећа новинарска жанра и хибриде који настају мешањем различитих стваралачких поступака са неком од новинарских форми. „Језик не постоји у вакууму, него се дешава међу људима; стога он није скуп апсолута, већ променљива и увек релативна структура која се стално прилагођава потребама сврховите људске делатности у практичним ситуацијама живота“ (Бугарски, 1983: 189). Промене у новинарским жанровима највидљивије су у језику, а условљене су усклађивањем медијских структура са целокупним друштвеним системом који еволуира. Савремени теоретичари медија се питају: „Да ли се само нова технологија примењује на старе вештине? Или је то потпуно нови облик приповедања, које захтева потпуно нове вештине?“ (Silvia & Anzur, 2011: 2). Одговор може бити сложен, али ако узмемо у обзир претходна поглавља овог рада у којима је објашњено како су се новинарски жанрови одвајали од књижевности и пролазили кроз циклусе развоја, остављајући за себе новинарску белетристику, а данас новинарско приповедање у информативним жанровима, може се закључити да је приповедање одувек било ту, само данас има нешто другачији облик него раније. „Смисао се не мења зависно од средстава којима се служимо да бисмо га утврдили“ (Тодоров, 2010: 144).

Још у античко доба, филозофи су се питали о пожељној структури књиге, драме, беседе. Аристотел је препознао 6 чинилаца трагедије: заплет, лик, дикцију, мисао, спектакл и песму (Аристотел, 1955). Заплет (mythos) је сматрао најважнијим, јер су у њему посебно поређане случајности, тј. њиме представљена радња. Лик је такође важан за радњу, али је други по

важности. „Добар заплет је добро конструисан, јединствен и памтљив“ (Fulton, 2005: 29). О значају лика у књижевности писале су Мике Бал и Шломит Римон-Кенан, о чему је реч у другим деловима овог рада. На овом месту је важно нагласити да је *добра прича* оно што се памти, а у новинарству је пожељно – као и код Аристотела – да постоји добро разрађен заплет, па тек онда тражити једнако добре ликове, тј. саговорнике. Лоше новинарско приповедање приказује добре ликове у лоше конципираном заплету. „Новинарске приче обезбеђују сопствени контекст – добар када су добро истражене и целовите, али варљиве када извештачи укључе чињенице зато што се оне уклапају у причу или их занемаре ако се не уклапају“ (Herman, 2010: 379). Услед своје форме, зато, приповедно новинарство понекад може да изгледа као мање објективно од фактографског новинарства.

6.1 Топла људска прича и фичер

Као што је већ речено, топлом људском причом подразумевамо текстове у којима се приповеда о појединачном људском искуству које је у вези са значајном друштвеном темом о којој новинари истражују. Наративни новинарски жанрови су некада биле само репортаже и цртице, неки аутори сматрају интервју-профил наративним жанром, а данас постоји мноштво хибридних жанрова у којима може да се деси приповедање. „Репортажа је литерарно-новинарски жанр у ком је предмет приказивања објективна стварност преломљена кроз призму пишчевог виђења“ (Животић, 1993: 136). Релативно нови појам у теорији новинарских жанрова јесте фичер, фактографија са елементима ТВ репортаже, где се уочава емотивна умешаност новинара и описивање околности сликом појединачног хероја приче. „Аутор овог облика новинарског изражавања има далеко више прилике да изрази лични стил (живописно, а не сувопарно) и богатство језика у дескрипцији, коментару, персоналној реакцији него у вести или извештају“ (Тодоровић, 2002: 79). Способност да се информативни жанр обогати смисленим приповедањем исходувала је стварањем (и признањем) новог новинарског жанра (фичера), који није сасвим потиснуо ни репортажу, ни новинарски информативни прилог. Фичер је ТВ жанр који треба заслужити поштеним извештавањем, јер се ослања на *тумачење аутора* (Ти, 2015: 17). „Ако је репортажа жанр приказан кроз призму аутора, фичер је жанр који стварност прелама кроз призму актера догађаја“ (Мирков, ...). Особине овог хибридног жанра показују да је могуће бити добар и успешан новинар стварајући фичер. „Иако фичер многи аутори често изједначавају са репортажом, он је типичан интерпретативни жанр који у себи сублимира елементе и фактографије и белетристике и његова главна функција је да хуманизује, обоји, да едукује, али и да забави“ (Кљајић, 2009: 45).

Мешање новинарских форми није нова појава, али је учестала због следећих фактора: нове платформе и лакоће комуницирања; публика тражи ново и атрактивно јер и сама може да ствара садржаје; публика бира редослед и дубину којом посматра медијске садржаје; недовољно знање

новинара о појединим облицима новинарског стваралаштва (Јевтић, 2017: 56). Технологија и могућност креативног изражавања припадника публике јесу фактор, али ограничено утичу на жанровске промене у односу на фактор знања медијских стваралаца. „Отуда је по среди све чешћи жанровски синкретизам. Несвесно креирање жанрова од стране непрофесионалних новинара условило је убрзано увођење елемената колоквијалног дискурса и истицање својеврсног властитог дијалекта у новинарству. За једне је новинарство била форма која је упућивала на *послушност ауторитету* (Стенли Милграм), друга је у стварности тражила истински живот“ (Станојевић, 2015: 111). Структура новинарских жанрова које стварају необучени или необразовани појединци запослени на позицијама новинара мења се у анархизам, а квалитет који обезбеђује структура се губи. Ипак, у ретким случајевима, генији међу таквима могу случајно открити нове структуре и обелоданити јавности нове и лаке начине комуникације.

6.2 Новинарско приповедање и сценарио

Осим жанровских својстава, разликовање таблоидних и озбиљних садржаја настаје услед „сензационалистичких и мелодраматичних приступа обради тематике“ коју обезбеђује топла људска прича (Тодоровић, 2002: 79). У њој се хуманизација садржаја не одвија само због белетристичног жанра, већ и због мањка чињеница расположивих за извештавање, што информативни жанр претвори у сензацију јер псеудодогађаји добијају значај. „Реч је о дешавањима уприличеним да се, по стриктном сценарију, окупи извештајни број медијских личности и да се фотографије уз пратећи текст одмах репродукују у медијима“ (Тодоровић, 2006: 24).

Постојање сценарија је својствено драмским жанровима, али и новинарским садржајима на телевизији. Није необично да снимање разговорне емисије има унапред планирани синопсис, или да ТВ прилог има структуру према којој ће новинари тражити саговорнике. „Сценарио је и основа на којој почивају сви други жанрови електронског медија – документарни, образовни, научни, дечји... *Кошуљица* – план по ком се реализује информативна емисија типа ТВ дневник – у ствари је једна врста обавезног сценарија“ (Илић, 2006: 289). Поштујући сценарио, новинари и уредници стају на „хоризонт очекивања“ (Јаус, 1978) публике, што олакшава разумевање саопштеног, али не развија критичку мисао и иновације. Тек темељним истраживачким радом могу се остварити обе замисли.

Француски структуралисти о којима је било речи у раду (и касније семиотичари) установили су да се приповедање заснива на јунаку или јунацима (Поповић, 2011: 17; подвукла Л. М.). Новинарско приповедање, сходно томе, зависи од људи који се појављују у извештавању, а савремене тенденције у медијима откривају прилагођавање извештавања томе да постоји могућност приповедања у њему. „Вести представљају догађаје који се тичу људи, према томе, најефектнији начин да се остави утисак јесте приказати њихов утицај на људе, усредсређујући се на проблеме који би их могли занимати“ (Бојд, 2002: 458). Новинар је једини стваралац медијског

садржаја, иако и саговорници имају утицај на коначни исход комуницирања новинарске замисли.

„Verite техника покушава што веродостојније да прикаже стварност, користећи се наратором, инсертима из интервјуа, повезујући различите изјаве и догађаје, стварајући утисак да репортер није присутан. Намера је да се произведе поузданији новинарски приступ, без интервенције репортера. Наравно, у питању је илузија. Утицај, то јест стил репортера најизразитије се огледа у таквим емисијама које у ствари највише показују умеће новинара да знањем и вештином усмери саговорника, а затим да све повеже у јединствену целину“ (Бојд, 2002: 182).

Улога новинара као аутора не исцрпљује се припремом синопсиса. Много посла чека и у монтажи, пре емитовања, иако се чини да мало интервенције може да се деси после снимања материјала. Међутим, извесно је да избор кадрова, зумирање и исецање изјава може значајно да измени смисао и контекст у којем саговорници говоре, тј. у којем се ТВ прилогом приповеда. Ипак, становиште према којем је основа приповедања у лику, јунаку, за медије значи узимање изјава које су емоционалне, примамљиве за публику, вредносно опредељене – дакле, не само информативне, засноване на ономе што саговорник зна, него првенствено шта о томе осећа. „Испричати причу са *тачке гледишта* лика значи представити догађаје онако како их он доживљава, осећа, тумачи и оцењује у датом тренутку“ (Вуловић, 2015: 537).

Емоционалности могу бити постигнуте на паравербалном нивоу, као што је кадрирање. Снимак који се прави на лицу места може да усмери наратију и пре него што се оде у монтажу. Савремено новинарство претпоставља да ће новинари и сниматељи имати договор како и шта се снима, или ће новинари носити камеру и снимати сами ако редакција не може да приушти сниматеље. Основна подела кадрирања дата је у многим уџбеницима новинарства и режије, а за овај рад наводимо једну од целовитих подела на коју смо наишли у литератури код стручњака из медија. Према Илићу, кадрови могу бити: тотал (издалека, у перспективи), широки план (целина унутар тотала), општи план (човек или предмет целовито),

американ (човек од главе до колена), средњи план (човек изнад појаса), средњи крупни план (глава и рамена), крупни план (лице), детаљ (део лица, прст итд.) (Илић, 2006: 114).

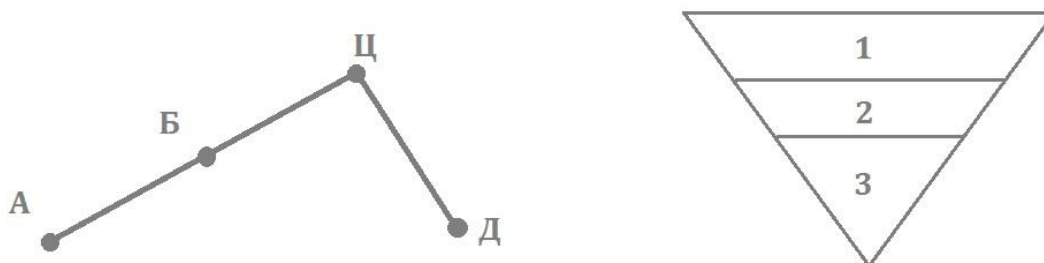
Када се новинар врати у редакцију, у монтажи има могућност да шири кадар претвори у крупнији, ако се то испостави пожељним решењем. Такве манипулације видео материјалом нису пожељне због нарушавања квалитета снимка, али и нарушавања смисла извештавања. „Камера је у стању да екстремно крупним планом емоционализује или да обезбеди „објективнију“ панораму. Може да презентује ауторитативну дистанцу средње крупним планом, наспрам неутралне картонске позадине, или да укључи читаво визуелно окружење и постојеће расположење. Ако камера увек и не лаже, она свакако исказује своју верзију приче“ (Лоример, 1998: 291).

Владимир Проп (Propp, 1968) писао је да главна радња приче почиње наношењем штете *или* некаквим недостатком (жељом за нечим) и, одатле почевши, у свакој тачки приче постоје алтернативне могућности – „прича је онда опис реализације једног од изабраних путева (јунак се опоравља од штете или не, постаје јунак или неваљалац, успева у походу или не)“ (Propp, 1968: 137; Мартин, 2016: 86).

Теоретичари медија такође препознају приповедне технике у вези са јунаком приче. У збирци текстова које су писали стручњаци из праксе препознате су формуле приповедања у новинарству: неочекивани јунак упркос свему, жртвовање за ближње, жртвовање за непознате, сукоб с природом, борба против система (победа над бирократијом), борба са собом (Silvia & Anzur, 2011: 37–39). Иако делује као да се новинарско приповедање заснива на конфликту, утисак упечатљивости оставља и нешто необично („да муж довикне жени из друге просторије *Дођи да видиш!*“). Осим тога, аутори овде препознају основе топле људске приче, у којој највише успеха имају медијски садржаји који пишу о *сузама, куцама и бебама* (Silvia & Anzur, 2011: 42) – тј. осећањима, животињама и деци.

Телевизија је медиј на којем је лако применити приповедање у информативним жанровима јер хибридни документарни жанрови имају своју драматургију, која је гранични облик уметничке и објективне новинарске форме. Такође, извесно је да се на телевизији злоупотребљавају могућности новинарске драматургије. „Мартин Еслин (1980) разлаже да је, доласком телевизије, драматизација постала преовлађујућа форма аргументације или презентације чињеница. Театралност је заузела место разумне анализе“ (Лоример, 1998: 20).

Новинарски начин структурисања информативног текста је обрнута пирамида – низање информација од најважније до најмање важне (али на коју је добро подсетити се због бољег разумевања контекста). За разлику од новинарских текстова, приповедни текстови имају своју логику писања, која је у вези са развојем приче. Густав Фрајтаг (Gustav Freytag) дао је схему „уобичајеног“ заплета, који је као обрнуто слово V. У скици која следи, обележене тачке значе посебна места у развоју приповедног текста: АБ – експозиција, Б – увод сукоба, БЦ – појачавање радње, перипетије или развој сукоба, Ц – климакс или преокрет радње, ЦД – расплет или разрешење сукоба. Мартин препознаје да је мана овог модела то што не спадају сви заплети у такву схему (Мартин, 2016: 73). Поред скице Фрајтаговог заплета је скица обрнуте пирамиде, у којој се линеарно прелази из једне информације у другу и нема обрта, заплета, кулминације и другог.



Слика 2 – Структуре приче и обрнуте пирамиде (према: Freytag; Тодоровић)

Цветан Тодоров је описао 5 тачака наративне структуре: стање еквилибријума, прекид еквилибријума неком радњом, препознавање прекида, покушај поправљања прекида, поновно успостављање еквилибријума (Fulton, 2005: 35). У информативном програму, новинарском приповедању обично недостаје пети елемент или је недовољно разрађен.

Новинар би, према правилима професије, требало да извештава неутрално и објективно, иако је очекивано да има предубеђења и сопствене ставове. Тодоров препознаје да било који аутор има могућност да мери на коликој дистанци треба да буде од јунака своје приче, тј. како ће успешније створити лик. „Аутор располаже с два средства за конструисање својих ликова: именујући директно њихове особине и препуштајући читаоцу бригу да их дедукује почев од њихових гестова и речи“ (Тодоров, 2010: 58).

Већ је речено да је, према Аристотелу, најважнији елемент трагедије заплет или фабула. „Фабула је распоред појединачних догађаја у једну органску целину, којом се подражава једна радња која се одиграла у стварности или у пишчевој души. Радња произлази из мисли и карактера, али је ипак она душа трагедије, зато што је трагедија подражавање не људима већ догађајима (радњама) и животу. Циљ трагедије, према томе, није да представља карактере, него радњу. Трагедије не може бити без радње, а може је бити без карактера“ (Ђурић у Аристотел, 1955: LI). Аристотел, такође, препознаје три дела приче: преокрет (перипетију), препознавање и патос. „Преокрет (перипетија) јесте окретање радње у противно од онога што се намерава, а то се врши по вероватности или нужности“ (Аристотел, 1955: 23). Патос је изазивање осећања, али не треба да пређе у патетику ако се намерава да се публика заиста идентификује са том причом и на крају доживи катарзу. Катарза је могућа само у еквилибријуму свих елемената.

Када постигне дистанцу каква се очекује или какву жели, новинар заправо слика догађаје типичним околностима у којима се гледаоци налазе, илустровано примером појединца из топле људске приче. „На овом нивоу апстракције, ликови илуструју улоге у типичним ситуацијама: надметање (протагониста/антагониста), потрага (субјекат/објекат, давалац/прималац,

помагач/противник), превара (брачни пар, трећа особа), сазревање или метаморфоза (неискусна млада особа сазрева и постаје јака одрасла особа)“ (Мартин, 2016: 115). Главни лик новинарског приповедања постаје и једини релевантни лик, због чега гледаоци доживљавају његову развојну путању као да је реч о главном лику серије или романа. То је посебно уочљиво када се новинари и уредници одлуче да континуирано извештавају о истој особи (не можемо рећи *о истој теми* јер тема у информативи ретко може бити до те мере сложена да је вредна свакодневног праћења, али лик за који се медији одреде може бити неисцрпно наративан чак и када тема није).

Опасност типског извештавања са људским примером јесте у томе што су и ствараоци садржаја (новинари и сниматељи) и саговорници (било јавне личности или обични грађани жељни медијске позорнице) свесни присуства камере. Они који камеру никад не виде и не доживљавају као посредника или алат утицаја на садржај јесу гледаоци.

„Због своје способности да региструје слику и тон, камера претендује на истинитост каквој не може да парира ниједан други медиј. Рекло би се да она не може да превари. Због својих могућности да региструје догађај, уколико нема намерног извртања, камера нам преноси вест непосредно од учесника. Оно што видимо јесу одсечци стварног догађања, као и интерпретације посматрача и учесника са лица места“ (Лоример, 1998: 290).

Интерпретације очевидаца и учесника догађаја о којима се извештава нису увек невини и ослобођени интереса, ма колико оне биле изражене посредно. Предрасуде речене по аутоматизму или намерна једностраност интерпретација новинара који није непосредни учесник догађаја могу се изразити и у монтажи. Новинар који обавља све послове сам (снимање, монтажа, качење на сервер и објављивање), ризикује да наруши професионалне вредности јер ће једино уредници (због брзине рада и поверења у новинаре своје редакције, некада неће ни они) имати увид у садржај пре објављивања. „То је и даље новинарство, али је смисао мање у вези са медијем него са поруком, то је облик приповедања које наглашава

интерактивност уместо ауторитета. И оно дели контролу над причом са читаоцем, гледаоцем и корисником. Прихватајући трајне вредности новинарства – тачност, објективност, правичност, уравнотеженост – данашњи новинари треба да усвоје још једну димензију свог рада: свестраност“ (Silvia & Anzur, 2011: 7).

Три су главне методе стварања уверљиве приче: проналажење убедљивих разлога за приказивање необичних радњи, избор ликова, представљање друштвене стварности у неуметничкој књижевности – као што су мемоари, писма, медијски садржаји... (Мартин, 2016: 44). „Као чланови наративне публике, ми читамо као да је прича истинита, у смислу да признајемо да ликови и догађаји постоје“ (Мартин, 2016: 146). Новинар је главни приповедач као неко ко не учествује у догађају, а наратор постаје лик којег је новинар изабрао за главног саговорника и носиоца топле људске приче.

Променом новинарских жанрова ка примени новинарског приповедања, мења се и јавни дискурс. „Ако је све метафора, више ништа није метафора“ (Тодоров, 2010: 12). Осећања, вечни спектакл и квазикатарза постају доминантни принципи који прикривају дубље друштвене процесе, а прикривањем их успешно откривају. Криза извештавања је заправо криза јавне информације, а криза јавне информације је суштинска проблематичност нетранспарентног и неуспешног управљања. Непосредно искуство грађана није занемарљиво када је реч о колективном сећању, што подржава становиште да је аутоцензура врста стратегије за разоткривање цензуре. Медијска слика је само део сећања. „...Критиковање доминантне медијске опције може бити веома тешко ако је приступ алтернативним изворима информација мали. У таквим околностима не би требало потцењивати моћ медија“ (Прајс, 2011: 555).

Критика теоретичара медија у вези са телевизијским извештавањем усмерена је према површности анализа. „Превише прилога у електронским медијима говори оно што већ видим, док ми истовремено не казују о чему је

реч. Текст би требало да објасни оно што видите“ (Бојд, 2002: 479; подвукла Л. М.). *Објасни* не значи *именује*. Именовање појмова, као што је већ било речи у тексту, јесте веома важан дискурзивни поступак, чему су новинари склони, али језиком се преносе вредности извесне идеологије. „Вести нису непосредна стварност (иако су о стварном), већ су конструисане процесом уређивачке селекције, као и визуелним и аудио елементима. То не значи да су измишљене, пристрасне или лажне; већ да се одређена стварност, под утицајем културних, историјских и економских фактора, ствара и нормализује телевизијским вестима“ (Fulton, 2005: 141). Објашњење би подразумевало истраживање, навођење аргумената, проверене чињенице – а савремено ТВ новинарство у Србији то не пружа. Битно је пронаћи особу која ће испунити драмску улогу примера у топлој људској причи, а информације ће се открити или лажирати у процесу приповедања.

„Однос између репортера и његових контаката обично је мач са две оштрице. Репортеру је потребна прича, док је доносиоцу или произвођачу вести потребан публицитет“ (Бојд, 2002: 55). Посебан проблем је када приповедање преузме становиште политичког ПР-а. У Србији је велика тенденција да „рупе“ у новинарском извештавању успешно попуњавају добро припремљени политички текстови, које данас такође понекад пишу у облику приче. У темама које су у вези са институционалним или политичким изјавама, неминовно је да политичари буду саговорници. Али није неопходно да, у недостатку правих информација које сами нису пружили, они буду главни ликови.

„Проток информација од владе до масовних медија доноси корист обема странама. Влади је потребно да има приступ медијским каналима како би информисала широку јавност о својим програмима и давањима. Масовним медијима су информације, којима их она снабдева, потребне као одмах употребљив извор медијског садржаја о текућим и пословима од јавног значаја. Међутим, ова пријатна узајамна услужност ствара и међусобну зависност“ (Лоример, 1998: 52).

Самосталност новинара је угрожена сложеним односима власништва и пројектних финансирања, а читава се у медијским садржајима и општем

јавном дискурсу. Хомогенизовање значења медијског текста зависи од вредносних скала гледалаца, на којој постоје само две врсте аутора – добри тумачи стварности или они који не ангажују публику. Читаоци стварају заједницу која је обједињена оним што се у теорији наративне психологије тумачи као „међументална мисао или заједничко, групно или повезано мишљење“ (Palmer, 2004: 15).

Истражујући нову субјективност новинарских текстова, зависност од поделе на таблоидне и угледне медије, као и конвергенцију жанрова, Рончакова је препознала четири нова информативна жанра у словачким медијима: недељне вести, ажурирање вести, дневник и сведочанство. На основу истраживања 2007, установила је конституишуће факторе новинарских жанрова, после чега је објавила књигу о новинарским жанровима (2011). Информативни жанрови, према Рончаковој, имају улогу да информишу, интерпретирају, забаве и промовишу. Теме којима се информатива занима јесу догађаји у унутрашњој и спољној политици, култури и свакодневним људским животима. Слика је мање важна него у забавним жанровима, а текст може бити кратак, сажет и треба да буде објективан, мада може бити ироничан (Rončáková, 2017: 154). Међутим, све више субјективног гледишта (аутора или саговорника) подсећа на стил колумне или блогова, говори се о осећањима, а коментатори више нису само стручњаци, већ чешће јавне личности или други појединци којима се верује на личној основи. Улога жанра *сведочење* јесте да се публици понуди исповест о значајној појави којом ће изазвати импресију и емпатију, а коначни циљ је убеђивање. Текст је кратак, слика упечатљива, нагласак је на лепоти исказа уместо на објашњењу и говори се у првом лицу. „Субјективност и емоционалност су кључне особине за препознавање сведочења, а то се види и у коментаторским и експланаторним деловима“ (Rončáková, 2007: 159). Субјективна искуства личности помажу аутору текста да нагласи значај свог становишта, било да је реч о друштвено значајној или мање важној теми, привлачећи пажњу на привидно тривијалну тему, али увек указујући на шири контекст и значајну идеју. „Сваки нови жанр усваја и

тврде и меке форме“ (Rončáková, 2007: 160). Словачки медији не припадају истој традицији као српски медији, па не изненађује што се тенденције према већем субјективизму код њих испољавају нешто другачије – код нас је доминантно приповедање обичног човека, а код њих приповедање угледних личности. Међутим, утисак је исти: приповедања је у медијима све више, само су ликови у сценаријима међусобно другачији.

Мешање новинарских жанрова учинило је понуду новинарских жанрова разноврсном и богатијом. Међутим, у контексту умртвљеног друштва Србије, разноврсне могућности не резултирају разноврсним садржајима. „Шведски сто није најбоља гаранција да ће се они који имају велику могућност избора хранити здраво“ (Тодоровић, 2010: 88). Смисао померања новинарских жанрова ка хибридним и нови успон приповедних поступака у савременом новинарству указује на турсне промене у јавном дискурсу Србије.

У поглављу које следи биће речи о теоријама јавног дискурса, биће дате дефиниције кључних појмова из теорије јавног дискурса, становишта различитих аутора и теоријски преглед неопходан за анализу новинарског приповедања као елемента јавног дискурса у информативним жанровима на националним телевизијама у Србији које ће уследити у поглављу иза следећег.

III Јавни дискурс

У овом поглављу биће речи о теоријама јавног дискурса, које су незаобилазне за разумевање новинарског приповедања које настаје у новим информативним жанровима. Осим разјашњавања основних појмова у вези са јавним дискурсом, биће објашњена веза између јавног дискурса, медија и структурних промена новинарских жанрова у којима је приповедање нови поступак.

Раније у раду речено је да ће окосница разумевања теорије јавног дискурса бити дела Мишела Фукоа и Цветана Тодорова, уз неминовно коришћење пратеће литературе у вези са медијским дискурсом. У овој дисертацији, новинарско приповедање треба посматрати као елемент јавног дискурса у чијем стварању активно учествују медији. То значи да структурну измену информативних новинарских жанрова према чешћој примени поступка приповедања треба анализирати из више углова – јер су медији важан и активан учесник јавног дискурса, али су и под утицајем других чинилаца, а није необично и да се сами прилагођавају ономе што мисле да је опште друштвено убеђење или исплативо на тржишту.

1. Појам јавног дискурса

Дефинисање појма „дискурс“ није лако. Постоје многе дефиниције, зависно од разноликих области изучавања, а често и сваки аутор даје сопствену дефиницију независно од постојећих. Прве релевантне и смислене дефиниције дискурса појавиле су се у периоду структурализма, који „враћа пажњу на структурну међузависност елемената у синхронијским пресецима, а одвраћа је од дијахронијског истраживања одвојених елемената“ (Biti, 1997: 383). Оно што нам споља делује довршено може бити такво тек због сопственог унутрашњег склада, дубинске структуре која подразумева кодирајуће логичке односе, кодове (односе знакова) који се утискују члановима заједнице и због којих се они одмичу од других таквих кодова и пракси које припадају другачијим структурама. Језик, као мапа колективног

сећања, јесте најсложенији систем у којем је могуће изучавати дубинске структуре и отуда дефинисање појма *дискурс*.

Реч дискурс потиче од француског глагола *discourir*, који значи усмено приповедати ако постоје говорник и слушаоци, дуго говорити о нечему. Да би се о нечему дуго говорило, садржај треба да има смисао, а говорник ширину познавања материје; слушаоци треба да пристану на комуникацију, тј. да се сагласе или оповргавају – битно је да учествују. „Језик је скоро увек више од говора ради говора. Рећи – значи учинити нешто: дати обећање, понуду, отпор, пристанак. Језик, као речено, увек је друштвени чин, интеракција између два или више казивача/слушалаца“ (Лоример, 1998: 270).

Појам дискурса је постао теоријски релевантан због Леви-Стросове анализе митске структуре, где је дискурс ниво на којем су основне јединице реченице. „Захваљујући сједињујућој снази мита, те реченице, као најкомплексније конститутивне јединице језика, претварају се у још комплексније јединице – митеме. За разлику од књижевног дискурса, међутим, митски дискурс не остварује специфичност реченица као својих јединица у стилу или у приповедном модусу, већ искључиво у причи коју оне преносе“ (Biti, 1997: 59). Перцепција појма дискурса је после Леви-Строса кренула двема путањама. Једну је установио Фуко, а другу Гремас (Greimas, 1970) и Бенвенист (2002).

1.1 Фукоово читање дискурса

Према Фукоу, појединац је резултат дискурзивних пракси којима се спроводи дисциплинујућа моћ. Исказ не зависи од субјекта, већ је дискурзивна творевина подложна сталним изменама. Код Фукоа, „велике истине“ нису само системи значења, већ производи стратегија и техника друштвене интеракције. Те стратегије су за Фукоа *дисциплине* и подразумевају надзор, нормативне процене, казнене мере и поступке испитивања (Фуко, 1997). Дискурс је симболички поредак значењских, мисаоних и језичких схема, заснован на *индивидуалности* једнократног догађаја и *поновљивости* услед поковавања истим правилима и схемама. Дискурс је, сходно томе, структурисани однос знања и моћи, *режим истине* (Фуко, 1994). Код Фукоа, „дискурс означава језичку производњу значења, али је много више од тога – он је систем мишљења састављен од идеја, ставова, смерова деловања, уверења и пракси које систематски конструишу субјект и свет о ком он прича“ (Гајић, 2015: 8). Такви скупови исказа дефинишу друштвено-историјске појаве са становишта где су дискурзивне праксе – праксе моћи. Ове тврдње инспирисале су развој критичке анализе дискурса (Рут Водак, Тен ван Дајк, Норман Ферклаф и други), посебне школе изучавања дискурса као инструмента моћи и контроле испољених у језику. Структуре моћи и манипулације читавају се услед интеракције језика и друштва.

Према Фукоу, исказ поставља услове за могућности у дискурсу: другачији референт, исказни субјект, поље употребе и другачија материјална појавност – зависе од исказа. Свепрожимајућа моћ укључује и привидно ослобађајуће дискурсе, попут књижевности и критике – вероватно и медије (Фуко, 2006). „Моћи управо требају подручја која наизглед почивају изван њене надлежности, јер је она маскирају и чине подношљивом, те јој тако јамче репродукцију“ (Biti, 1997: 60). Фуко сматра да књижевност гаји слободнији критички дискурс него наука и филозофија које увек робују вољи за моћ. Та слобода учитава се у неухватљивост дискурса приповедних техника које буде интерпретативни нагон појединца и омогућују критичко

мишљење са дистанце. Фукоова идеја о томе није довршена, о чему је и сам писао – пошто не верује у јединствену историју, концепт „изласка из текста“ у политичку сферу дискурзивних институција био би контрадикторан; а ако је приповедач утемељивач дискурзивног поља, дискурс није целовит јер на њега приметно утичу (осим аутора) и дело и коментари на њега – дакле, приповедна перспектива је сложена исто колико и Паноптикон јер је скривена и може бити последица завереништва са политичким структурама. Те Фукоове дилеме оставиле су могућност његовим следбеницима да се поделе у више постструктуралистичких струја мишљења о јавном дискурсу.

Фукоова теорија је важна за развој теорије јавног дискурса, али и теорије о наративима, јер је дефинисао наративност и наратив као важна обележја дискурзивних пракси која круже и одржавају поредак моћи. Код Фукоа нема сталне методологије истраживања језика у дискурсу, колико је реч о анализи дискурзивне структуре – *поретку* дискурса. Иако Фуко даје мноштво дефиниција дискурса, у више наврата се агностички оградио да дискурс не можемо дефинисати јер смо му подређени, а и тешкоће изазива то што се дискурс непрестано мења. Фуко је радије писао о ономе што дискурс није, нпр. није објект, већ скуп односа између дискурзивних догађаја. Такви догађаји су увек у контексту актуелних институција, правила и норми, али константа која се не мења кроз историју јесу борбе за моћ, које могу да исходе „новим дискурзивним формацијама“ (Herman, 2010: 181). Без поретка моћи, не би било ни система, а ни дискурса чији ток захтева приповедање прича. Приповедање је попут Фукоове *моћи писањем*, која не само да бележи активности појединаца, већ може и да предвиди њихово понашање, да их профилише и предвиди њихову *причу*. Суштина моћи, која настаје тако што структура језика ствара значење, није само репресивна, већ уводи појединца у постојање и то је њена важна улога. Отуда Фуко дефинише дискурс као „мапе значења“ (Фуко, 2007). Он говори о чиниоцима моћи који – више прикривено него јавно – обликују јавну сферу према сопственим интересима, те указује на то да не постоји истина и не постоје истине, већ постоје *режими* истине (Фуко, 1994). Прохибиције (забране и казне) које Фуко препознаје

односе се на то да није свакоме дозвољено да говори о било којој теми и у било којој прилици. Ту су два главна појма: *дисциплина* (конформизам, нормализација) и *признање* (илузија еманципације и слободе – иако је суштински и то потчињавање). Фуко препознаје да друштво често захтева улогу оца, кнеза или владара који ће прописати једину правилну истину. За појединца, дискурзивне технике могу бити само ћутање или признање – или ћемо остати неми и цензурисани, или ћемо признати владару да је његова истина права. Трећа могућност, ако постоји, избацује нас из сопствене заједнице и кажњава за покушај нарушавања структуре датог дискурса.

Дефинишући дискурс као насиље, Фуко сматра да се свет не показује тек тако, чекајући да га читамо. „Свет није саучесник нашег сазнања, не постоји никакво предискурзивно провиђење које нам свет даје на располагање у нашу корист. Морамо поимати дискурс као насиље које чинимо над стварима, у сваком случају као праксу коју им намећемо” (Фуко, 2007: 40). Дакле, именовање појава и категорија или понашање према њима на одређени начин није изворно условљено, већ научено социјализацијом и, као такво, насилно према објекту таквих дискурзивних радњи. Он увиђа да се у сваком друштву „продукција дискурса у исти мах контролише, селекује, организује и расподељује” (Фуко, 2007: 8), да би се укротила његова непредвидљива материјална природа. Непредвидљивост долази од премрежености свих дискурзивних чинилаца о којима је реч у овом раду, који у дискурсу имају својеврсну моћ, али и право на *вето*. Дискурс ствара и преноси моћ, али је истовремено извор рањивости те моћи (Фуко, 2006: 114–115).

Хол констатује да концепт јавног дискурса не објашњава да ли ствари постоје, већ одакле потичу њихови смисао и значење (Hall, 1997: 17). Он пише да Фуко не пориче да ствари могу да постоје стварно, материјално, већ да немају значење ван јавног дискурса. Фуко не негира постојање стварности, али подсећа на то да се она тек означавањем може поимати. Стога, пише Хол, све праксе имају дискурзивни аспект (Hall, 1997: 45). На ова становишта

касније ће се позивати многи теоретичари социјалног конструктивизма и критичке анализе дискурса.

1.2 Бенвенист, Женет и Гремас о дискурсу и приповедању

За разлику од Фукоа, Бенвенист није веровао да структуре моћи имају пресудни глас у дискурсу. Тачно је да речи добијају друштвено значење ређањем у реченице, али тек дискурс утискује догађајност језичким јединицама – намера аутора учествује у јавном дискурсу када се садржај нађе у јавности, али он не зависи само од ње: чин исказивања зависи од три чиниоца. За тумачење је кључно ко је *субјекат* исказивања, *саговорник* и какве су *околности* у којима се исказује и разумева. *Намери* дискурса супротстављена је *стварност* дискурса. Дискурзивна норма смешта намеравању реченицу у конкретни временски тренутак, те она не постоји ни пре ни после изговарања. „Реченица је догађај у нестајању“ (Бенвенист, 2002).

Слично тврди и Женет, када дискурс дефинише као *обраду приче*, иако стварног читаоца своди на идеалног, те дискурс постаје аспект приповедног текста, као спознајни водич таквог читаоца у односу на поруку коју је аутор намерио да пошаље (Genette, 1990). Женетовски речено, приповедање је производња наративне радње и целина правих или фикционалних околности у којима се та радња одвија. Тај појам је једна од три категорије Женетове класификације наратије (енг. narrating): прича, дискурс, приповедање. „Сличан појам – narration – јесте један од три нивоа наратива: уз причу (фр. histoire) и наративни дискурс (recit)“ (Herman, 2010: 463-465).

Жерар Женет је анализирао жанрове транстекстуално, где је увидео пет врста дискурзивних односа текста: паратекст – однос текста и контекста; интертекст – присуство једног текста у другом (цитати или алузије); хипертекст – подражавање два стила или текста; метатекст – однос текста и коментара; архитект – однос текста и жанровског порекла (Genette, 1982: 8–12). За овај рад су битни сви наведени односи, јер дискурс посредован медијима зависи од контекста, због структурне организације емитованих садржаја неминовно је да се деси да је један текст унутар веће јединице текста, у њима је више стилова изражавања, могући су вишеструки

коментари публике и стручне јавности на њих, а између текстова постоје очигледне жанровске разлике.

Новинарско приповедање може се посматрати кроз призму свих наведених односа, али због природе хибридизације унутар постојећег жанра, чини се најважнијим да се препозна који стилови чине информативне новинарске текстове у којима се одвија приповедање хипертекстом. „Хипертекст разара линеарну организацију комбинаторичком, а интегралности се супротставља фрагментом, одвајајући чин читања од (вековима подстицаног) пасивног конзумирања, и претварајући читање у стратегију стварања значења. Хипертекст је тако лавиринт у настајању, који се непрестано реконструише у зависности од тога како одлучи да му приступи читалац, који више није заточеник стабилне, замрзнуте форме текста, будући да више не мора да чита прогресивно и линеарно. Читање се претвара у експеримент, рецепцијски и стваралачки“ (Гордић Петковић, 2012: 103). Хипертекст омогућава гледаоцима да у садржај стратешки учитају неистражено и лично, јер садржи неостварене могућности које тек треба откључати читањем. Хибридизација фактографије са приповедањем не само да омогућује стратешко читање, већ се може сматрати својеврсним друштвеним експериментом заснованим на раслојавању приче, тј. конструисању паралелних светова информативе и наратије у истом тексту. Новинарско обавештавање подацима обавља лик, а структура саопштавања је заплет нове приче која наличи постојећим обрасцима из књижевности.

Појам дискурзивизације у наратологији први је дефинисао Гремас (Algirdas Julius Greimas), објашњавајући да се приповедни текст ствара у три фазе: логичко-семантичкој, наративно-актантској и дискурзивацијској (која подразумева актеризацију, овремењавање, опросторивање и сл.) (Greimas, 1987). Тек на нивоу дискурса, приповедни текст добија жанровско-стилску диференцијацију на основу које може да се тврди да је нешто роман, мит, научни текст – или вест. Аутор је, према Гремасу, урођен у унапред постављене историјске структуре које актуелизује даље у својим делима – виртуелним семио-наративним структурама. Ипак, појединац може да

примени извесне „патенте изигравања“ јер „чак и кад је (човек) осуђен на пропаст, пркос му може сачувати достојанство“ (Greimas, 1987: 111).

Гремас је развио методу дискурзивне семиотике, пошто је сматрао дотадашњу праксу структуралне лингвистике (која је изучавала само фонеме и морфеме) недостатном – микроанализе не пружају увид у јединице веће од реченице, а постоји читави *семантички свемир* са свим могућим комбинацијама значења које су остале нетакнуте дотадашњим анализама. Гремас прави разлику између *семантичког микросвемира* и *дискурзивног свемира* који се остварују у тексту (Greimas, 1987). Означавање и производња значења, као процес превођења из једног нивоа језика у други (текст у метајезик), основа су разликовања мањих целина семантичког свемира. Значење је једино разумљиво ако је артикулисано нарацијом, а наративне структуре нису зависне од природног језика (могу се појавити и у структурама у којима их не очекујемо и зато је тек дискурзивацијски слој текста онај који га опредељује између жанрова, пошто постоје два слоја анализе – дубински и површински).

1.3 Још неке важне дефиниције дискурса

Дискурс се још дефинише и као „спонтани, импровизовани говорни наступ неодређене дужине у интерсубјективној ситуацији расправе“ (Biti, 1997: 58). У овој дефиницији постоји много означитеља, али зато дефиниција није прецизна. Спонтаност није у сагласју са структуралистичким аргументом постојања система према којем се сви (и појединци и институције) прилагођавамо када се огласимо јавно. Интерсубјективна ситуација није увек расправа, али указује на сучељавање (бар) два потенцијала, субјекта – који могу бити различитог порекла, тумачења и из других дискурзивних пракси.

Дискурс можемо дефинисати као систем интерпретације, континуирано стварање значења које јавно циркулише или „скуп значења, метафора, представа, слика, прича, исказа који заједно чине одређену верзију догађаја“ (Бер, 2001: 83).

Лингвистичка дефиниција дискурса гласи да је дискурс континуирана структурна јединица говорног или писаног језика већа од реченице (Pearson & Villiers, 2006: 686). Као што је већ поменуто, дужина је једна од препознатљивих карактеристика дискурса, али не само она – дужина по себи не означава дискурс ако нема кохерентности, тј. структуре. Осим та два елемента, Бугарски препознаје и фонолошко-графолошке, синтаксичке, семантичке и прагматичке одлике дискурса (Бугарски, 2008: 151). Ове елементе Бугарски препознаје и раније, пишући о тумачењу непосредног искуства: „Веома је важно да се схвати да форма једног језика, једном установљена, може људима који њиме говоре да открива значења која се не могу просто приписати датом квалитету самог искуства, већ се морају у великој мери објаснити као пројекције потенцијалних значења у сирову грађу искуства“ (Бугарски, 1983: 79). Позивајући се на Сапира, он наводи два пола језичког израза: материјални садржај и релацију. Бугарски спада у домаће структуралисте и заслужан је за оснивање и развој социолингвистике код нас.

Иако примарно дефинисан као разговор, дискурс није еквивалент језику, нити је веза дискурса и стварности једноставна. Дискурс, тј. језик у јавној употреби, јесте динамичан систем који утиче на перцепцију стварности – која је у дискурс уграђена, али и њиме конструисана (Mills, 2003: 52–66). Јавни дискурс може да открије намере и мотиве у језичкој пракси, али и да предвиди друштвене последице које су условљене језичким порукама. „Ми, људи, јесмо разговор. Човеково биће утемељава се у језику; али језик се, истински, догађа тек у *разговору*. Ипак, разговор није само начин како се језик испуњава – језик је битан само као разговор“ (Хајдегер, 1982: 135). Моћ симбола да обликују нову стварност реконструкцијом и конструкцијом постојећег чини дискурс манипулативним симболичким пољем.

За Цветана Тодорова, дискурс је „конкретна манифестација језика и настаје, нужно, у неком посебном контексту у који се урачунавају не само језички елементи, него и околности њиховог продуковања: сабеседници, време и место, постојећи односи између тих ванјезичких елемената“ (Тодоров, 2010: 7). Даље, Тодоров утврђује да више није реч о фразама, него о исказаним фразама, тј. *исказима*. Позивајући се на Бозеа и Бенвениста, супротставља *значење* (за језик) и *смисао* (за дискурс), као и *означеност* и *смисао*. Цветан Тодоров је, на том трагу (означени и означалац), такође установио разлику између приче и дискурса. Прича је оно *шта* се говори, дискурс је оно *како* се прича преноси (дакле, то су садржај и форма). Сличну поделу су направили руски формалисти, делећи структуру приче на фабулу и сиже. Из Руске школе је у Француску наративну школу (којој припада и Тодоров) стигло и именовање *langue* и *parole*. „Дискурс, упоредив са *la parole*, односи се на одређено причање приче, а прича – упоредива са *la langue* – односи се на оно што је уобичајено у различитим причањима исте приче“ (Fulton, 2005: 36). Тодоровљева разлика приче и дискурса може се установити само у наративу јер прича се односи на приповедане догађаје и садржаје, а дискурс на реорганизацију третирања тих догађаја и садржаја на нивоу представљања.

Мартин, као теоретичар из области књижевности, наводи да постоји више врста дискурса: приповедање, драмско представљање (цитирање изјава), коментар (интерпретација) (Мартин, 2016: 120). Међутим, књижевни дискурс је фикционални свет, који ствара аутор, иако је инспирисан реалним светом којим је окружен. Медијски и политички дискурс такође уобличавају свет како његови чиниоци желе, али њихова грађа нису фиктивни ликови и свет који наличи правом: већ стварносни свет у којем учествују прави људи. „Медијски дискурс кружи кроз институције и дубоко је уплетен у свакодневни живот и свакодневне интеракције скоро свих људи“ (Talbot, 2007: 5).

Дискурс се може дефинисати као „релативно стабилна употреба језика чија је функција организовање и конструисање друштвеног живота“ (Wodak & Meyer: 2001). Учесници јавног дискурса утичу на обликовање дискурзивне стварности, а њихова моћ је сразмерна могућностима њиховог утицаја на дефинисање стварности.

1.4 Дијахронија и синхронија у јавном дискурсу

Дискурс користи језик као средство комуникације (саопштава неопходна знања) и трансмисије (преношења идеја кроз време), о чему говори Режи Дебре: „У првом случају, реч је о синхронијском откривању односа међу јединкама; у другом, о дијахронијском откривању односа међу генерацијама. Међутим, то увек остаје један исти језик“ (Дебре, 2000: 12).

Иако Бити тврди да анализа дискурса акценат ставља на синхронију, а дијахронију занемарује (о чему је већ било речи), дијахронија је важан појам за разумевање дискурзивности наратива јер је трајност дискурса категорија која је у теорији препозната као кључна за постојање дискурса. Дијахронија, као трајање значења кроз генерације, јесте карактеристичан појам који се понавља код многих теоретичара књижевности и дискурса. Ако синхронија преноси информације простором, дијахронија их преноси кроз време и исти дискурс зато може да фигурира дуго – као митови у усменим заједницама. „Речник једног језика одражаваће оно чиме се бави и шта занима друштво које се њиме служи (Џон Лајонс), при чему не треба заборављати да сваки језик поседује довољно богат речник за изражавање свих значајних разлика у друштву које се њиме служи“ (Младенов, 1980: 137).

Постојањем новинарског приповедања у савременим медијима, нове технологије уводе нове могућности и варијетете дискурзивних пракси. „Могућношћу да се снимци говора понове, да се појединости репризирају, присуствујемо обреду у којем једни исти актери изводе представу и, притом, посматрају сами себе“ (Станојевић, 2009в: 75). Гротеска ријалити програма заснована је на имитацији стварности, али и књижевних ликова као архетипова. Отуда можемо закључити да је дијахронијско време скраћено понављањем структура старих прича, а синхронијско се тек ствара низањем нових околности на старе матрице. „Количина кича и кемпа коју редитељ користи у грађењу новог декора за стару причу указује на потребу да се преформулише говор о емоцији, да се она лиши своје евентуалне анахроности“ (Гордић Петковић, 2007: 35).

Дебре се одлучио да синхронију и дијахронију назове комуникацијом и трансмисијом, а под појмом трансмисије подразумева „све што се односи на динамику колективног памћења“ (Дебре, 2000: 13). О преношењу митова и устројству заједнице на основу заједничких кажа било је речи у раду, а на овом месту треба дати још неке дефиниције дијахроније као важне димензије јавног дискурса.

Првобитни појам дијахроније сковао је Фердинанд де Сосир (Ferdinand de Saussure), као „преображење једног стања језика у друго“ или „преметање једног система језичких односа у други такав систем“ (Biti, 1997: 51). Каснији структуралисти, ослањајући се на Де Сосира, критиковали су историјско мишљење, али га не миноризују – Барт сматра да хронологијско време није неминовна датост, већ само део семиотичког система, тако што у приповедном тексту ствара илузију да постоји временски проток (Барт, 1971). Ако се приповедањем ствара привид протока времена, приказани исход постаје узоран за будуће време, будућност је осликана и већ предодређена.

Језички поредак и след речи у реченици јесу основа изучавања граматике, која је касније послужила као темељ једног правца школе критичке анализе дискурса која заснива анализу на граматичком поретку реченице и стилским поступцима у које се учитава смисао. Иако Америчко-француска школа није позната по граматичко-стилским методама анализе дискурса, порекло таквих метода и анализа може се пронаћи још код Ворфа (Benjamin Lee Whorf), који је уочио да именовање околности значајно утиче на понашање људи: нпр. експлозија у једној фабрици горива узрокована је непажљивим руковањем канистерима са запаљивим бензинским испарењима, који су били обележени као „празна бензинска бурад“ – радници, иако обучени за руковање запаљивим материјалима, лексикостилем „празно“ су схватили као „непостојеће“ (Ворф, 1979: 96–100). „...Упут за извештај праваца понашања често је дат у аналогiji са језичком формулом којом се о датој ситуацији говори и помоћу које се та ситуација у извесном степену анализира, класификује и поставља на своје место у оном

свету који је у великој мери несвесно изграђен на језичким обичајима одређене групе“ (Ворф, 1979: 100). Према Ворфу, реченице – а не речи – јесу суштина говора, као што су формуле (а не бројеви) суштина математике. Зато, било која сагласност међу људима постиже се језичким процесима, или није ни постигнута. „Позната изрека да изузетак потврђује правило прилично је мудра, мада је са становишта формалне логике постала апсурдном оног момента када је *потврдити* престало да значи *проверити*“ (Ворф, 1979: 138). Правило без изузетака препознајемо као део позадине искуства, што није свестан чин. Ворф је заступао становиште да изучавањем граматике – без ширег контекста и позадине конкретне језичке употребе тих правила – не сазнајемо ништа универзално, ни заједничко свим говорницима истог језика, а камоли човечанства. Он се залагао за то да треба развити нове методе истраживања употребе језика, које ће обухватити до тада неистражене области контекста и порекла норми комуникације у свакодневно коришћеном језику.

„Свака нормална људска особа на свету, пошто је прошла период раног детињства, уме да говори и чини то. На основу ове чињенице, свака особа – било да је цивилизована или не – носи кроз живот извесне наивне, али дубоко укоренење идеје о говору и његовом односу према мишљењу. Ови појмови имају тенденцију да буду веома нетолерантни према супротстављању, управо због њихове чврсте везе са говорним обичајима који су постали несвесни и аутоматски. Те идеје ни у ком случају нису сасвим личне и случајне; њихова основа је извесно системска, тако да је оправдано звати их системом природне логике – термином који ми изгледа бољи него термин здрав разум, који се често употребљава за исту ствар“ (Ворф, 1979: 135).

Те наивне, а дубоко укоренење идеје додатно су истражене на примерима индијанских племена које су Ворф и Едвард Сапир анализирали у вези са перцепцијом времена и простора на основу језичких термина. Према Сапир-Ворфовой хипотези (или теорији језичког релативитета, иако се наменски назива хипотезом, а не теоријом) (Sapir, 1984), посебности култура и језика утичу на свет оних који њима говоре и на њихово понашање у стварности којом су окружени. „По томе би људи живели у донекле различитим појмовним световима, а ове разлике у сфери перцепције

просторно-временских, узрочно-последичних и других односа биле би условљене посебностима граматичке структуре њихових матерњих језика, чије категорије намећу особене начине сегментовања и класификовања искуственог света“ (Бугарски у Ворф, 1979: 9). Дакле, разлике у структури језика обликују како говорници те језичке заједнице перципирају и концептуализују свет око себе. Примером два племена, где припадници једног племена схватају просторну одредницу „горе“ као „узбрдо“, а другог као „северно“, Сапир и Ворф пластично показују да постоји извесна корелација између језичког описивања стварности и доживљаја и активности које се у њој спроводе. Ипак, нису се усудили да тврде да је та корелација стална и непроменљива. Каснија истраживања јавног дискурса показала су да су такве претпоставке основане, али да језичке структуре не варирају само између великих говорних заједница попут нација или дијалекатских група, већ и унутар истог језика, унутар друштвених група, класа, рода (полова), љубитеља истих садржаја итд. Каснији теоретичари су на тим основама установили везу стилистике и дискурса: концепт колокације постаје кључан за истраживања јавног дискурса. „Колокација је лексичко друштво које окупља реч (од којих мањи део постаје клише). Колокација може бити нус-појава речи са не више од четири интервенишуће речи“ (Toolan, 1990: 18). Колокација је више од вероватноће да се неке речи појаве заједно, оне имају текстуално-конструктивне и семантичке импликације. Колокације су логичне онима којима је употребљени језик матерњи, на основу комуникацијског искуства. Колокације су основа идиома, али не стварају само њих. „Понављањем се вештачки, ни из чега, самом употребом овог механизма, ствара утисак непобитности. Оно што нам у почетку изгледа необично и неосновано – јер није аргументовано – на крају, услед понављања, постаје прихватљиво, а затим и сасвим природно. Употребом ове технике оставља се утисак да је оно што се каже и понавља већ негде много раније унапред доказано“ (Бретон, 2000: 86).

У овом раду биће приказане колокације истражене у практичном делу рада који је у вези са новинарским приповедањем на националним телевизијама током поплава 2014.

1.5 Социјални конструктивизам и критичка анализа дискурса

Према схватању социјалних конструктивиста, дискурс је систем интерпретације, континуирани процес стварања система исказа који конструишу догађаје или објекте. У новинарском приповедању, могуће је препознати и да дискурс може да ствара субјекте као типске ликове, одређене врсте особа које говоре из препознатљивих позиција, претпостављеној врсти публике. Социјални конструктивизам (правац којем припадају већ поменути Водак, Ван Дајк и Ферклаф), као што именовање појма показује, заснива се на становишту да је природа дискурса конструктивна и да је друштвено условљена (ствара прихватљиве начине понашања, мишљења, успоставља разлику између „правих“ и „лажних“ верзија догађаја и сл.). Све што постоји нужно је језички артикулисано, па приказивање стварности зависи од структура моћи које имају утицај на институције, културу и знање. Дакле, стварне категорије не постоје, представе о свету су увек посредоване друштвеном конструкцијом. Сваки појединац улази у систем структурисаног знања и нормираног понашања у складу са пожељном структуром. „Сваки психички процес, каже се, обухвата две фазе или два аспекта, што Жан Пијаже означава као *прилагођавање* и *асимилација*“ (Тодоров, 2010: 23). Питање је само шта се прилагођава: стара схема на нови објект или нова чињеница на старе схеме? Барт подсећа да је првом појавом писма оно постало „протеза мозга“ јер му је приписана улога памћења (Барт, 2010: 51). Простирањем кроз време, дискурзивне слике утичу на развој заједнице и дефинишу јединствени дискурс моћи који опстаје кроз више генерација.

Социјални конструктивизам је близак изучавању дискурса јер се заснива на конструкцији стварности посредством друштвених механизма. Однос дискурса и језика јесте врста друштвене праксе, те је у теорији јавног дискурса установљена критичка анализа дискурса. „Језик није моћан сам по себи, већ стиче моћ када га користе моћни људи, посебно у новим јавним просторима или новим жанровима“ (Wodak & Busch, 2004: 109). Ако новинарско приповедање схватимо као нови жанр или бар нови жанровски

поступак, јасно је да су неки нови моћници пожелели да се користе њиме у јавном простору. Новинарско приповедање је било очигледно 2014, а смена власти десила се 2012.

На сличан начин су и домаћи теоретичари препознавали значај језика употребљеног у јавности: „Речима се не преноси само значење, него се и изражава друштвена хијерархија“ (Шушњић, 1994: 103). Начелно, овакав став проистекао је из интердисциплинарног мешања више теорија и становишта, као и метода истраживања. Заступници овог правца користе се знањима која су пре њих утврдили Фуко и Тодоров, али сматрају њихове теорије недовољно разгранатим и ограниченим сопственом архаичношћу. Такав став претежно заступају због метода за истраживање јавног дискурса, које шездесетих година (када је теорија јавног дискурса успостављена) нису биле сложене као данас, а често нису обухватале језичка истраживања. „Текстуална анализа која заобилази језик и само описује садржај значајно је осиромашена; језик у којем се значење артикулише јесте део тог значења и не може се правилно анализирати садржај без истовремене анализе форме, јер садржај се нужно остварује у форми – форма је део садржаја“ (Fairclough, 1995: 188). Трагови оваквих тенденција биле су видљиве и у домаћој литератури, иако нису називане социјалним конструктивизмом или критичком анализом дискурса – највише због настојања да се развијају науке које су биле својствене југословенском научном развоју (нпр. стилистика, по узору на континуитет са руским и другим словенским научним токовима, и социолингвистика, као делимично аутохтони научни правац). „Све постојеће језичке алатке имају свој разлог постојања, па их ваља чувати, а не растурати; а како се њима служити за опште добро – то питање остаје отворено за расправу“ (Бугарски, 2001: 134). Расправа и данас траје.

1.6 После Дебреа: наратосфера

Дебреов допринос областима које су у вези са темом ове дисертације налази се и у његовом дефинисању медијасфере, коју сматра посредничком облашћу између језика и симбола, између означеног и тумача. Медиологија је успостављена као грана семиологије. Ако је семиологија наука о системима знакова и симбола, важно је уврстити је у научну анализу дискурса. Медиологија је уже спецификована за изучавање система масовних медија, у којима се одвија много слојева друштвене комуникације. „Медиологија се нарочито интересује за човека као преносиоца“ (Дебре, 2000: 12). Медиологија помаже разумевању улоге појединца у јавном дискурсу, било као припадника публике или ствараоца медијских садржаја; или чак актера радње, главног лика у тексту.

Подела на логосферу (посредник је говор), графосферу (посредник је књига или други запис) и видеосферу (или хиперсферу – електронички посредници комуникације) јесте основа преображаја комуникације, простора и времена и човека (Дебре, 2000: 66). Тој подели можемо додати и *наратосферу*, област саопштавања знања и митова у савременој заједници посредством хибридних, измењених жанрова којима се може приповедати чак и ако раније није могло, на било каквој платформи (интернет, видео, графичкој, усменој итд.).

У наставку текста следи прегледна табела идеалних типова три слоја медијасфере каквим их је дефинисао Дебре, уз додати стубац са наратосфером каква би могла бити дефинисана данас.

Табела 1 – Дебреова табела идеалних типова три слоја медијасфере уз четврту, наратосферу (осмислила Л. М.)

МЕДИЈАСФЕРА	Логосфера (писмо)	Графосфера (штампарија)	Видеосфера (аудиовизуелно)	Наратосфера (приповедање)
Стратешко окружење (поље деловања)	Земља	Море	Простор	Ум и време
Идеална група (политичка власт)	Један (град, царство, краљевство, апсолутизам)	Сви (нација, народ, држава) – национализам и тоталитаризам	Свако (становништво, друштво, свет) – индивидуализам и аномија	Сви – <i>status quo</i>
Поимање времена (исход)	Круг (вечни, понављање) – археоцентричност	Линија (историја, прогрес) – футуроцентричност	Тачка (актуелно, догађај) – аутоцентричност: култ садашњости	Почетак и крај (мит) – трајност, вечност
Канонско доба	Старост	Зрелост	Младост	Детињство
Парадигма привлачења	Митос (мистерија, догма, епопеја)	Логос (утопија, систем, програм)	Имаго (афекти и фантазије)	Прича (кажа, сага, бајка)
Симболички органон	Религија (теологија)	Систем (идеологија)	Модел (иконологија)	Наратив (наратологија)
Духовна класа (ко одређује шта је свето у друштву)	Црква (пророци и свештеници), свето – догма	Лаичка интелигенција (професори и доктори), свето – сазнање	Лаички медији (дифузија и производња), свето – информација	Приповедни медији (приповедање и нормирање), свето – катарза
Препоручена референтна тачка	Божанска (мора се, јер је свето)	Идеална (мора се, јер је истинито)	Успешна (мора се, јер успева)	Дискурзивна (мора се, јер се тако и о томе приповеда)
Разлог послушности	Вера (фанатизам)	Закон (догматизам)	Јавно мњење (релативизам)	Уверење (митологизација)
Уобичајено средство утицаја	Проповед	Објављивање	Појава	Приповест (исповест)
Контрола протока информација	Црквена, непосредна (над пошљаоцима)	Политичка, посредна (над средствима за слање)	Економска, непосредна (над поруком)	Дискурзивна, посредна (над учесницима јавног дискурса)
Положај јединке	Субјект (коме наређују)	Грађанин (кога убеђују)	Потрошач (кога заводе)	Уживалац (коме приповедају)
Мит за идентификацију	Светац	Херој	Звезда	Лик
Лични ауторитет (мото)	Бог ми се обратио (истинито као реч јеванђеља)	Читао сам у књизи (истинито као штампана реч)	Видео сам на телевизији (истинито као директан пренос)	Приповедано је о томе (истинито као мемоари)
Симболични ауторитет	Невидљиво (зачетак), непроверљиво	Читљиво (основе), логична истина	Видљиво (догађај), веродостојно	Замисливо (машта), вероватно – извесно
Искључива власт у друштву	Симболички једини: краљ (династичко начело)	Теоријски једини: шеф (идеолошко начело)	Аритметички једини: лидер (статистичко начело, испитивање јавног мњења, гледаности)	Приповедно једини: слојеви структуре моћи (дискурзивно начело)
Субјективно жариште	Душа (<i>анима</i>)	Свест (<i>animus</i>)	Тело (<i>sensorium</i>)	Осећања (<i>affectus</i>)

Окосница наратосфере било би простирање кроз време и ангажовање осећања у кохезивним процесима приповедања. Епоха која је уследила после епохе електронских медија међу теоретичарима се тумачи углавном као ера интернета, али интернет није омогућио много новог у начину приказивања садржаја у поређењу са телевизијом: садржаји се на интернету могу читати, слушати, гледати – исто као на другим медијима. Једина разлика између раздобља електронских медија и онога што увиђамо данас јесте промена дискурса, и то онаква која се дешава услед промене жанрова. Дакле, наратосфера је следећа етапа развоја медијасфере као арене у којој се развијају односи моћи и сучељавају супротстављени дискурси.

Медији су у теорији посматрани или као интегрални део система који се идеолошки надвија над појединце, или као тек један од фактора који је под утицајем структура моћи колико и субјекат. Пошто је реч о институцији јавног мњења, у медијима препознајемо и системске законитости и учинке појединачних фактора, али се не треба одредити за једно, већ контекстуално анализирати целину. Новинарско приповедање је до сада било објашњавано на пред-академском платоу, констатује се да постоји и стручњацима се у практичним приручницима препоручује како да га успешно остваре у медијима, али академска дисциплина наратологија бавила се само књижевним и уметничким жанровима, а не и применом у медијској пракси. Теорија новинарских жанрова још није препознала новинарско приповедање као легитимни поступак стварања информативних садржаја. Теорија јавног дискурса увиђа значај медија у јавности, али не прави разлику између учинака различитих жанрова у јавном дискурсу, већ све медијске жанрове посматра као истоветне – новинарске – садржаје. Део настојања у овом раду јесте да међу првима анализирамо промене дискурса коју приповедање изазива посредством медија (нових новинарских жанрова), смештено у контекст медија које би Халин и Манцини сврстали у *медитерански европски тип*.

У наставку ће бити речи о виђењу медијских система Халина и Манцинија.

1.7 Контекст медијских система у којима се одвија приповедање

У овом делу докторске дисертације објашњена је логичка веза компаративне студије Халина и Манцинија у вези са три врсте медијских система у Европи и Северној Америци са претпоставкама ове докторске дисертације.

Халин и Манцини (Hallin & Mancini, 2004) поставили су истраживање о томе зашто медијски системи мање развијених земаља све више личе на медијске системе моћнијих и закључили да економски слабије државе мање улажу у културне и медијске садржаје, као и у науку, па су ограничене коришћењем стране литературе о пожељним медијским системима. На тај начин, мање развијене земље примењују (или покушавају да примене) и неприменљиве елементе тих медијских система. У односу на тај закључак, може се претпоставити да државе у транзицији покушавају да „ухвате корак“ са богатијим земљама посредством измењених жанрова који се природно мењају негде далеко, а код нас долазе као препоручена матрица. Ипак, аутори *Упоредних медијских система* (2004) претпостављају да сваки медијски систем осликава другачије аспекте друштвеног живота и да је то основни разлог постојања разлика међу њима, а не само културни империјализам или политичко-економска доминација.

Халин и Манцини дају прегледну поделу на три актуелна модела националних медијских система.

1. У Северно-атлантски модел медијског система (либерални политички систем) убрајају УК, Ирску и Северну Америку (САД и Канаду). У тим земљама доминирају тржишни механизми функционисања и комерцијални медији. Овај модел је најважнији за даље тумачење овог истраживања јер се домаћи медији највише угледају на комерцијалне медије из наведених земаља.
2. У Северно-централном европском моделу (демократско-корпоративистичком), где су земље северне континенталне Европе, паралелно постоје комерцијални медији и медији интересних група,

држава се ретко меша у деловање медија, али њен утицај ипак постоји.

3. Медитерански (поларизовано-плуралистички) модел јесте у медитеранској Јужној Европи, где су комерцијални медији слабо развијени, а политичка уплетеност је велика. (Hallin & Mancini, 2004: 89-198) Овај модел, иако заснован на медијима чланица ЕУ из Јужне Европе, може се тумачити као модел у који би били уврштени медији из Србије, да је Србија била обухваћена узорком истраживања.

Халин и Манцини препознају да су наведени модели медија само идеални типови и да постоје изузеци, али да се на основу анализе дало закључити да међу државама које припадају истом моделу има више сличности и заједничких карактеристика него разлика. Они се не ослањају само на дескрипцију појава, него и на увиђање односа који важе у медијском систему. Односи у систему, пишу они, почињу тамо где постоји тзв. *path dependence* – зависност развојног пута, где прошлост има неспоран утицај да садашње околности личе на претходне, али нису детерминисане њима. Главно питање истраживања Халина и Манцинија јесте – под којим околностима комерцијализација обезбеђује независност медија, када је подрива, а када други институционални аранжмани могу боље (ефикасније и брже) остварити идеале независних медија. Један од закључака је да власништво над медијима (државно, јавно или приватно) проузрокује да ниједно новинарство није заиста неутрално, тј. идеал о интересу јавности остаје само тежња.

Професионализација новинарства није кодификована нигде у свету, иако формално постоји образовање за то занимање. Ипак, новинари показују професионалну аутономију, норме и оријентисани су на интерес јавности (иако та замисао није у потпуности остварљива). Утицај економских варијабли видљив је по томе што је тенденција утицаја на медије већа ако је капитал концентрисан, јер је капитал нужно у вези са државом која такву концентрацију омогућава тако што је законски не ограничава, чиме посредно

утиче и на медије. Власништво над медијима у Србији делимично припада крупном капиталу на глобалном нивоу, због чега се уравнијење стандарда у вези са садржајима, жанровима и технологијом очекује и подразумева. У вези са тим, Халин и Манцини тврде да је либерални политички систем супротстављен држави благостања, што неминовно значи да су и медијски системи у таквим државама другачији.

Улога политичких странака у поларизацији плурализама је јака, а већински модел демократије подразумева професионални модел управљања емитовањем. Халин и Манцини подсећају на Веберов (Max Weber) појам рационално-легалног ауторитета, који подразумева неприкосновено поштовање правила и процедура, што се огледа у систему бирократије. У медијским системима, рационално-легални ауторитети су одвојени од монополизације и партијског надгледања – јавни сервиси, новинске агенције, независна удружења и самостална надгледајућа тела, што ствара околности за већу професионализацију и објективно новинарство.

Супротно од рационално-легалног ауторитета јесте политички клијентелизам, где друштвене ресурсе држе патрони и уступају их зарад повластица. Изражен је у Јужној Европи, где су личне везе савремено замењене партијским (и у приватним, и у јавним медијима), где нема професионализације. Поларизовани плурализам о каквом је говорио Сартори заступљен је у Шпанији и Португалији, а то се види по активностима антисистемских партија јер је друштвени јаз дубок, консензус низак, а легитимитет власти упитан. Европско друштво се поларизовало кроз историју, што је нормално, а када се друштва раслојавају по религији, политичком уређењу и другом, медијски системи само прате трендове (Hallin & Mancini, 2004: 112).

Штампа је оријентисана елити, а циркулација је мала. Електронски медији су централизовани. У Србији, осим три канала Јавног сервиса, две фреквенције припадају ТВ Првој и О2 (некадашњој Б92) – чији је власник грчка Антена група, а још две телевизије са националном покривеношћу су Пинк и Хепи. Све редакције се налазе у Београду. Према Халину и Манцинију,

новинарска професија није одвојена од политичког активизма и ограничена је јер су друштвени конфликти изражени. За тај модел специфична је тзв. *дивљачка регулација* – неконтролисана комерцијализација без обавеза емитера на јавне услуге (да прате јавни интерес) (Hallin & Mancini, 2004: 124). Медитерански модел је девијација новинарства од улоге пса чувара демократије. „У медијском систему са наведеним карактеристикама, могућност новинарства да делује у јавном интересу још увек је ограничена различитим притисцима, посебно из сфере политике“ (Милојевић и Угринић, 2011: 46).

Аутономију медија у медитеранском моделу ограничавају комерцијални притисци пре него политичка инструментализација. Медији су ближе свету бизниса него политике. Медији показују политичку неутралност, али економску зависност, због чега професионализам ипак опада, али постоји рационално-легални ауторитет у медијском систему. Према резултатима истраживања у овој дисертацији, телевизијске станице са националном фреквенцијом у Србији у потпуности одговарају таквом медијском моделу.

Халин и Манцини констатују да либерални модел постаје доминантан, на основу структура, пракси и вредности које остали системи преузимају, пресликавају и усвајају. Партијске новине већ су замењене комерцијалним: јавна комуникација промењена је од централизоване партијске до централизоване медијске потрошачке. Некада су политичке партије биле тзв. *catch-all*, а данас су такви медији. (Hallin & Mancini, 2004: 51) Везе медија и политичког система и даље постоје, али су другачије него што су биле раније – остварују се кроз комерцијалне интересе. САД имају највећи утицај на медијске системе јер их остали имитирају, али поставља се питање – зашто баш њих? Није се случајно десило да САД буду доминантна сила: после Другог светског и Хладног рата, где је Америка била један од победника, требало је освојити нова тржишта, а то је чињено информацијама. Спољни утицај САД-а јесте културни империјализам (тзв. мека моћ), када се увезена култура усваја у професији притиском куповине или производње садржаја.

Халин и Манцини тврде да су промене медијских система више унутрашњег карактера, да би се мањи актери лакше уклопили у глобалну економију, што се може сматрати повратном спрегом културном империјализму (за који аутори препознају да има утицај, али мањи од унутрашњих узрока прилагођавања). Интеракција медијских система не води нужно хомогенизацији, али дифузија технике, пракси и вредности у медијима исти је механизам хомогенизације као што су механизми националних култура појединачно.

Технологија је још једна спољашња сила хомогенизације јер изазива нова понашања. Нпр. питање нестанка штампе, па и телевизије, зависи од технолошких иновација, али нешто више од економских и социополитичких фактора. Једино променом политичког и друштвеног система мења се и медијски – *идеологијом* либерализма. Рецимо, прихватање Епл (Apple) технологије у телефонији, монтажи, преносима уживо и емитовању условљава домаће редакције да се понашају и стварају онако како Епл предвиђа да се ствара њиховим производима – њиховим софтверима и стандардизованим могућностима.

Секуларизованом друштву (оном без јаких политичких религијских институција) треба нешто да уједини и институционализује, а то су медији. Овде се поставља питање да ли је промена медијског система узрок или последица дубљих промена у друштву због којих се мења дискурс (јер медији имају улогу у окупљању друштвене заједнице, али веће промене у друштвеном систему изазивају промене у медијском систему). Да ли збир промена у више друштвених заједница изазива глобалне промене или светски трендови утичу на све заједнице постепено?

Халин и Манцини не одговарају на ова питања, сматрајући да је узалудно питати се да ли је старија кокошка или јаје. Они констатују да медији прескачу границе друштвених група и слојева, те постају *catch-all* медији, што даље изазива политичке последице. Још једна последица секуларизације је и комерцијализација – одвија се промена перцепције програма, промењена је улога медија. Садржаји се приповедају,

персонализују купцу да би их чешће куповао. Медији се диференцирају у односу на политику, али не и на тржиште.

Закључак ове опсежне анализе Халина и Манцинија јесте да мала улога државе, комерцијализација и медији који припадају различитим интересним групама указују на ширење либералног модела, што за последицу има и политичко приближавање држава које припадају различитим медијским системима. Одвија се политички паралелизам и хомогенизација, а медијски системи који примењују клијентелизам под притиском хомогенизације и технолошких иновација почињу да примењују вредности и праксе сложенијих и институционализованијих, либералних медијских система.

2. Тројство актера у јавном дискурсу

У овом поглављу је реч о тространом постојању јавног дискурса. Трима димензијама јавног дискурса биће сматрани: грађани (као публика), медији (као канал, али и самостални чиниоци) и структуре моћи (институције, власници, оглашивачи, елита).

У телевизијском извештавању приметно је све више драматуршких и наративних ТВ прилога, било да је реч о забави или озбиљним друштвеним информативним темама. Фактографија губи ауторитет – публици су занимљивија приповедања. Ова промена у јавном дискурсу није само медијско питање јер није прошла непримећено ни код других чинилаца јавног дискурса. Док публика очекује занимљиве садржаје и прилагођава се на наративну матрицу извештавања, други јавни говорници – политичари, стручњаци маркетинга, ПР менаџери – понекад „олакшавају“ новинарима посао тако што своје садржаје унапред припреме да буду приповедни, јер би их новинари ионако прилагодили наративном дискурсу. Новинарски жанрови, замисли друштвено моћних и вредносни обрасци публике међусобно ће утицати једни на друге, мењајући се.

Текст информативног извештавања треба видети као систем организованих означавајућих елемената који истовремено указују на заступање одређених идеја и обезбеђују полуге за то како ће публика поимати идеје посредством текста. „Дискурс вести је социокогнитивни процес који подразумева три учесника: саговорнике, новинаре и чланове публике који делују у околностима исте културе и на основи друштвено одређених улога“ (Pan & Kosicki, 1993: 55).

Хол дефинише три хипотетичка становишта са којих је могуће декодирање телевизијског дискурса: доминантно-хегемонијско, преговарачко и супротстављено (Hall, 2005: 125), при чему се декодирање одвија према сопственим законитостима. Доминантно-хегемонијско становиште објашњава као положај примаоца који делује у оквиру доминантног кода. Преговарачко становиште је конформистичко, али и

опозиционо (признаје легитимитет доминантних дискурзивних структура, али повремено дефинише сопствена правила). Супротстављајуће становиште у потпуности побија доминантне дискурзивне структуре за дефинисање друштвене стварности (Hall, 2005: 127).

Умберто Еко је дефинисао три стране граница тумачења текста, које зависе и од аутора, и од тумача (публике), али и од природе текста (Еко, 2001). Слично становиште исказао је и Тодоров: „Околности, или спољашња очигледност која се тиче смисла неке књиге, изгледа да се овде дели у три главна момента: предмет књиге, писац и читалац“ (Тодоров, 2010: 130). И Бенвенист (Бенвенист, 2002: 75) закључио је да је за тумачење релевантно тројство: ко је субјекат исказивања (аутор), саговорник (публика) и какве су околности у којима се казује. У овом раду биће узета у обзир оваква подела чинилаца јавног дискурса који међусобно утичу једни на друге: аутори (новинари или политичари), публика и жанр. Жанр у дискурсу има двојаку улогу: подразумева и текст који се анализира, али и структуру односа моћи која се читава у стабилности или изменама жанра.

Слична ограничења уочљива су и у другим наукама које помажу бољем разумевању дискурса. У стилистичком схватању, границе израза могу бити пишчева уметност, пишчева природа и тоталитет дела; а границе изражајних средстава: граматичке структуре, композициони поступци, мисао у свом тоталитету. Пјер Гиро под природом израза сматра појмовне, изражајне и импресивне вредности. Извори израза, према Гироу, могу бити психофизиологија, социологија и функција израза. Аспект израза јесте облик, супстанца израза, лице које говори и његове околности (Гиро, 1964: 83–84).

Аутори, осим новинара и уредника, у контексту информативних жанрова, могу долазити из политичких структура (ПР текстови који неизмењени допру у етар у облику изјава или цитата), које институционално и идеолошки настоје да утичу на медијски дискурс да би остварили више моћи у јавном дискурсу. О овоме ће бити више речи у поглављима која следе.

Новинари, као ствараоци жанрова, нису само преносници идеолошких порука, нити је публика само њихов прималац, нити су идеолози неприкосновени комуникатори, већ су то три елемента медијске комуникације, стопљени у јединствени дискурс који зато сам себе допуњује и мења. О улогама аутора и текста у јавном дискурсу већ је било речи у раду, а у наставку биће објашњена првенствено улога публике, уз додатно тумачење аутора и текста, по потреби, у контексту тројства актера јавног дискурса.

2.1 Публика као дискурзивна герила

Тема публике у јавном дискурсу интригира многе теоретичаре. Постоје различита становишта о томе да ли појединац може да се одупре дискурзивним силама које га увлаче у колективно тумачење или је, напротив, потпуно немоћан да увиди да учествује у њему, па и да промени ишта у јавном дискурсу. Већина теоретичара се определила за средње становиште, где публика има утицај, али он није институционализован, ни структурисан, те је и мање уочљив, и мање учинковит него утицај других елемената јавног дискурса. У овом раду неће бити речи о непрегледној области студија публике, већ ће појам публике бити приказан искључиво као један од чинилаца јавног дискурса.

Белгијски теоретичар дискурса Нико Карпентије (Nico Carpentier) писао је о медијском дискурсу и стратегијама партиципације грађана у њему. Навео је четири најважније ставке:

1. Вишеструке артикулације унутар дискурса су могуће;
2. Значење је контингентно и стабилно;
3. Фиксирање значења је политички процес;
4. Хегемонијске артикулације постоје, али алтернативне су могуће.

(Carpentier, 2008 & 2011)

У овом низу правила уочава се хумани оптимизам: дискурс јесте нешто у чему обитава моћ, а моћ је хегемона, али алтернативе и плуралитет су изводљиви – стога и побуна, било непосредна или прикривена у садржајима. Иако Карпентије препознаје да је у доминантни дискурс могуће инфилтрирати алтернативне дискурсе, он не саопштава стратегије и могућности за то као схематизоване поступке, већ анализом конкретне стварности препознаје примере који се као такви могу препознати. Изабрао је да алтернативе појмовно задржи на филозофском нивоу, јер у више наврата пише да су алтернативе „могуће“, не и постојеће или неминовне.

За Стјуарта Хола, публика такође има важну улогу у дискурсу. Хол сматра да публика није пасивна, већ је активни прималац од којег зависи тумачење; те да треба истражити улогу медија у репрезентацији доминантних идеолошких погледа на стварност (Hall, 2005: 103). Хол сматра идеологију *структуром* кодирања стварности која није детерминисани скуп кодова у систему идеја, јер „дискурзивно знање није производ транспарентне репрезентације *стварног* у језику, већ артикулације језика о стварним односима и стањима“ (Hall, 1980: 131).

Један од теоретичара на којег је Фуко видљиво утицао био је Ијан Паркер (Ian Parker, 1992), који је изучавао дефинисање дискурса и његове могуће примене у психолошким анализама. Паркер је поставио седам критеријума за разликовање дискурса, додајући им још три тачке које допуњују значење претходних критеријума.

1. Дискурс се остварује у тексту;
2. Дискурс је о објектима;
3. Дискурс садржи субјекте;
4. Дискурс је кохерентан систем значења;
5. Дискурс се односи на друге дискурсе;
6. Дискурс се изражава сопственим језиком;
7. Дискурс је историјски лоциран.
8. Дискурси подржавају институције;
9. Дискурси одржавају односе моћи;
10. Дискурси имају идеолошке учинке. (Parker, 1992: 1–15)

У вези са овим критеријумима, према којима меримо шта је дискурс, Паркер објашњава и седам задатака анализе дискурса: да препозна институције које дискурс поткрепљује или оповргава, да размотри категорије особа које добијају или губе, откривање ко би желео да подстиче дискурс, а ко би желео да он нестане, показивање како је дискурс повезан са другим дискурсима који санкционишу опресију, као и показивање како дискурс омогућава доминантној групи да исприча своју верзију прошлости којом оправдава садашњост и како су спречени они који користе

алтернативне, угњетене дискурсе да саопште своје виђење историје. Према овим ставкама дискурзивне анализе, појединци изложени опресији главног дискурса не могу бити изучавани мимо институционалног деловања под чијим су утицајем, а институције није могуће изучавати без сазнања ко њима управља и над ким оне спроводе моћ. Као ни Фуко, Паркер не заснива дискурзивну анализу на језичком пребројавању или граматичким правилима, али њени задаци се читавају у језику на друге начине јер је једино тако могуће уочити наведене ставке (Parker, 1992).

Цитирајући Хојерову, Прајс подржава да лична искуства учествују у когнитивним структурама појединца:

1. Универзална искуства – заједничка за све (детињство, старење, живот);
2. Културална искуства – последица специфичности друштва и поткултуре, социјализација;
3. Приватна искуства – значајна за појединца, независна чак и од породице (Прајс, 2011: 559).

Понашања која се очекују од појединаца услед оваквих искустава могу бити вишеструка. Било да је реч о социјализацији као нормираном понашању после дискурзивне иницијације, друштвеној контроли унутар друштвеног поретка, одређивању агенде, дежурним кривцима или промени ставова (кроз кампање, убеђивање) и промени понашања – овде треба уочити да није само појединац из публике подложен овим ефектима, већ и новинари као аутори и уредници као они који имају последњу реч о томе шта ће ићи у етар. Иако у бољем положају према моћи него појединци у маси публике, појединци који учествују у стварању медијских садржаја и јавног дискурса нису ослобођени сопственог порекла, друштвене укорењености, људских особина и другог што носе у себи као искуства, а изражавају их сопственим, јединственим језичким стилем. „Два језика нису никад довољно слична да би се могло сматрати да представљају исту друштвену стварност. Светови у којима живе различита друштва јесу посебни светови, а не напросто исти свет којем су

прикачене различите етикете“ (Бугарски, 1983: 80). Да би новинар стварао медијске текстове о истом свету као његова публика, треба да прилагоди своје изражавање, структуру текста и вредности којима тежи тим текстом.

Пишући о задовољству у тексту, Барт није мислио само на аутора, већ и на публику. Његово објашњење тога шта јесте задовољство у тексту за обе категорије гласи: „Писати у задовољству, не обезбеђује ли ми то – мени, писцу – задовољство мог читаоца? Никако. За овим читаоцем треба да трагам (да га „барим“), *не знајући где он јесте*. Тада је створен простор насладе. Није „личност“ другог она која ми је неопходна, него простор: могућност неке дијалектике жеље, неке *непредвидљивости* насладе: да игре не би биле завршене, да би игре било“ (Барт, 2010: 100). Он дефинише „задовољство у тексту“ као својеврсну *игру* између аутора и читаоца, у контексту овог рада речено: између новинара и публике (Бартова игра није иста као језичке игре код Витгенштајна, али њихови појмови могу се сматрати сродним). Барт наводи *простор* као могућност приступа једних другима (под простором не сматра локацијски појам, већ приступну тачку – физичку или апстрактну). Непредвидљивост је нужан елемент, али је могућа само када има *где* да се деси. Зато може да се каже да је и Барт препознао контекст као трећи чинилац јавног дискурса (осим аутора и читаоца). У одређеном контексту, одређени аутор ће створити одређено дело, а то дело ће одређени читалац узети у разматрање на одређени начин. О томе непосредно пише Ван Дајк, код кога „људи категорије X (мушкарци, жене, старија лица, вође итд.) по правилу користе форму Y (интонацију, висину тона, лексичке елементе, наративну форму, шифре итд.) у контексту Z (када постоји задата сврха, у обраћању специфичном лицу и при датом друштвеном догађају)“ (Van Dijk, 1985: 8). Барт је у есеју *Увод у структуралну анализу наратива* (1966) установио разлику између дела и текста: дело је задато, предмет спреман за употребу, има фиксирано значење због означајача у себи; а текст се односи на процес стварања значења, читања. Фиск се угледа на њега (1987) када разликује ТВ програм и текст: програм је произведен и дистрибуиран,

дефинисан у индустрији; а текст је производ његових читалаца – публика чини програм текстом.

2.2 Медијско ауторство у јавном дискурсу и дело

Публика треба да увиди аутора да би сагледала целину дела. То не значи нужно да аутор постоји по имену и презимену, већ да је јасно о каквом аутору је реч. Рецимо, медијски садржаји имају познатог аутора чак и када аутор није потписан, саопштен или видљив лично: публика *зна* да је аутор новинар редакције чији програм гледа. Нико осим новинара нема приступ стварању садржаја, нема случајности или наметнутих садржаја јер уредници и новинари сами пропуштају садржаје у фреквенције својих канала.

Постојање аутора је у теорији препознато као важан фактор дискурзивних проматрања садржаја од стране публике. Барт тврди да је аутор изгубио своју првобитну улогу, што препознаје и Тодоров када пише да тумачење дела подразумева референтну тачку читаоца према аутору. „Критиковати значи разумети аутора боље него што је он сам себе разумео“ (Тодоров, 2010: 147). Овде се поставља питање – може ли се анализирати дело које нема аутора, попут мита или новинарског непотписаног прилога? Одговор је једноставан: аутор увек постоји и увек је претпостављен, иако није увек познат. Дакле, читаоци (гледаоци) ће увек правилно разумети дело, јер разумевање долази тек са публиком (порука није оно што онај ко одашиље жели, него оно што прималац у комуникацијском низу прими – Станојевић, 2006: xx), тако што ће они претпоставити аутора чак и када им се он открива тек посредно. „Текст је фетишки предмет и *тај фетиш ме жели*. Текст ме изабире помоћу читавог распореда невидљивих екрана, пробраних трикова: вокабулар, референције, читљивост итд.; а изгубљен усред текста (не *иза* њега попут бога из машинерије) увек постоји други, аутор“ (Барт, 2010: 116). Занимљиво је да Кристијан Салмон противречи Барту када је реч о *deus ex machina*, тврдећи да је аутор Чаробњак из Оза и онај који *чара* над публиком приповедајући, о чему је било речи у одељку о приповедању.

У новинарском извештавању информативним жанровима, главни аутори су образовани, озбиљни новинари. Међутим, мултидисциплинарност редакције од које се очекује да сама снима, монтира и извештава произвела је

„звезде“ међу информативцима – потреба да се буде први, најлепши, најпопуларнији преселила је оне жељне славе у једини медијски простор у којем донедавно није било „звездастих“ личности – информативу. Корист коју популарност у информативи доноси читава се у настојању политичара да остваре што успешније односе са таквим извештачима, да би могли да их употребе за више медијског простора него што би иначе добили. Међутим, звезде међу новинарима постају лак плен и брзо губе улогу славних из народа и постају послужници политичких интереса. „У идеолошком језику испробава се оно што би у политичком животу могло да се оствари“ (Шушњић, 1994: 156).

У јавном дискурсу Србије, то значи да новинарско извештавање које би требало да образложи политичке одлуке постаје низ ПР препричавања поступака и приповедања без друге стране приче. „Владе се ослањају на медије не само зато да би информисале свој народ и свет, већ и зато да би биле информисане о томе како разни сектори друштва сагледавају државу и с каквим очекивањем“ (Лоример, 1998: 63). Последица политичког ПР приповедања може да преокрене те улоге: у јавном дискурсу Србије политичари не ослушкују и не информишу свој народ, већ обавештавају грађане како ће бити и на који начин грађани треба да прилагоде своја очекивања. Публика је активни чинилац јавног дискурса, иако није институционално структурисана и не мора да пристане на измењене друштвене улоге.

Медији који не обављају свој задатак аналитичности и документаристике помажу да се таква промена улога оствари и да власт не спозна очекивања грађана, што их све враћа у зачарани круг приповедања. Међутим, на основу претходно образложених теоријских погледа на улогу медија као посредника који има могућност побуне на креативне начине, можемо оптимистично да претпоставимо да је очигледно подилажење политичком дискурсу заправо иронисање цензуре и дискретни димни сигнал помоћ. Можда новинари намерно стварају новинарско приповедање у информативним жанровима да би указали на доминацију других

чинилица над собом, да би срушили параван моћи и редиговали јавни дискурс када се актуелна дискурзивна платформа уруши. „Ако је дискурс неубедљив, онда следи да се та моћ неће одржати у истом степену“ (Прајс, 2011: 552). Јавни интерес остаје задатак савремених медија.

3. Јавни дискурс и спирала моћи

Овај одељак насловљен је по узору на Фукоово дефинисање моћи као неухватљиве силе која утиче на животе појединаца без престанка, али на коју нико појединачно нема утицај, чак ни појединачни елементи јавног дискурса наведени у претходном одељку – ако нису присутна преостала два.

Садржаји који су приказани на медијима нужно прођу кроз процес вредновања. На основу дискурзивне поставке, медијски текст је схваћен или као врхунско добро којем треба стремити, или као неприкосновено зло које треба остракизовати или стигматизовати, зависно од уређивачке концепције, друштвеног контекста и актуелне политичке културе. Жан Кон је у вези са тим рекао: „Представа о историји, као и стварање замишљене стварности, представљају чињенице приповедног уобличавања“ (Кон, 2001). Барт је рекао да је оно што улази у појам мање стварност, а више *познавање* стварности (Барт, 1971). Код њега мит претвара смисао у форму, тј. преобраћа стварност у слику света, баш као Деборов спектакл или Бодријаров симулакрум (види: Бодријар, 1971).

У наставку текста биће речи о посебним виђењима дискурса као спектакла и значењима које публика из таквог дискурса може да тумачи, вреднује и употреби у сопственом дискурзивном деловању. Различити аутори другачије дефинишу појам спектакла и придају му особине у складу са метатеоријама чијим правцима припадају, али тај појам показао се важним за разумевање вишеструкости актера дискурса.

3.1 Спектакл у јавном дискурсу

Ги Дебор (Guy Debord) је говорио о *спектаклу* као окамењеној слици друштва, која је увек позитивна: оно што је добро – појави се и оно што се појави – мора да је добро (Дебор, 2003). Према Дебору, друштва модерне производње представљају се неизмерним спектаклима. Све што се некада непосредно живело, постало је тек репрезентација; али спектакл није скуп слика, већ друштвени однос посредован сликама, поглед на свет трансформисан у објективну силу (Debord, 2012: 4). С обзиром на то да припада марксистичкој критичкој теорији, Дебор сматра неравномерну расподелу добара у друштву главним узроком свих исклизнућа – спектакл је и исход и циљ доминантног начина производње. Он није декоративни елемент света, већ само срце друштвене стварне нестварности. Формом и садржајем, спектакл служи тоталном оправдању услова и циљева постојећег система. Дакле, спектакл није супротстављен стварности, већ је њен производ. Спектакл је имун на људску активност, недоступан је за корекције, те се може рећи да је супротан дијалогу. Пошто представљање не зависи од представљених, оно постаје самостално, спектакл поново успоставља своју власт. Спектакл је технолошка верзија протеривања људских моћи у „онострано“ – комуникација је једносмерна; категорија светог у спектаклу је одувек постојала, а у модернизму је одвојено *дозвољено* и *могуће* (Debord, 2012: 25). Не може бити слободе без активности, а у спектаклу је сва активност забрањена.

Станојевић примећује да се екран претвара у ново место трговања речима, где су установљене реторичке *церемонијалности* у којима се избегава већина оног што је другачије, случајно или непредвиђено у сценарију: „На екрану готово свака изговорена реч има реторичку позадину посебног трговања с јавношћу и скривеном јавношћу која, у ствари, управља, најчешће, изговореним речима. Тако се на медијима често успоставља својеврсни неаутентични, у кичу огрезли, церемонијал. У таквој представи не дозвољава се никакав непредвидљиви реторички случај. Реторички простор омеђен је посебним стереотипима. Разговор је сведен на вербалне обредне

целине. Ту има веома мало истинске дијалошке размене. Дијалог престаје да бива кружни ток речи“ (Станојевић, 2009в: 72).

Порекло спектакла је у томе што је постмодерни свет изгубио јединство, он је заједнички језик који премошћује те поделе тако што постоји једносмерни однос са центром који их држи изолованима и тако уједињује. Роба је сада једино што може да се види; немогуће је разликовати робу од добара, задовољство од преживљавања (Debord, 2012: 42–44). Моћ и доколица – моћ да се одлучује и доколица да се конзумира – јесу паралелни делови процеса који се не доводи у питање. Диктатура бирократије не сме да остави ни трачак слободе јер би то могло да изазове њен крај, та диктатура се одржава сталним насиљем – сви морају да се идентификују са магијом апсолутног спектакла или да нестану (Debord, 2012: 64). „Казивање је фантазматско – фантазам успоставља реалност. Сам тај фантазам није нешто што искривљено изражава реалност, као што то важи за класичну дефиницију идеологије, већ кроз скривање реалног конституише реалност“ (Балажиц, 2006: 139).

Спектакл, иако суштински догматски, не ствара конкретну догму. Оно што у друштву ствара апстрактну моћ, такође ствара конкретну неслободу, а осврнути се на историју значи осврнути се на моћ (Debord, 2012: 134). Спектакл, као главна друштвена организација парализоване историје, парализованог сећања, напуштања било које историје основане у историјском времену, заправо је лажна свест о времену. Тек култура је генерална сфера знања и представљања искустава у историјском друштву које је подељено на класе; култура је зато моћ да генерализује, постојећи „и као интелектуална подела рада и као интелектуални рад поделе“ (Debord, 2012: 180).

Идеологија је основа класне мисли, није само фикција већ искривљена свест о стварности: Дебор прави паралелу између идеологије и схизофреније – појединци се међусобно не препознају, живе у привиду, друштво је стварно подељено иако наизглед није; спектакл брише границе између себе и света (Debord, 2012: 212–219). Решење које Дебор види јесте препознатљиво

марксистичко: самоеманципација и дијалог, али дијалог који треба да узме оружје да се наметне (Debord, 2012: 221).

Јакобсон је такође говорио о схизофренији у јавном језику. На примеру поезије Хелдерлина, песника проглашеног схизофреником, доказао је да се дијалогска природа песника променила, изазвала структурне промене и „ужасан стил“ на који дотадашња јавност није навикла, због чега јесте проглашен схизофреним. Главна примедба је гласила да је „изгубио осећање за стил и за разлику између језика поезије и свакидашњег говора“ (Јакобсон, 2012: 59), а заправо је била реч о структурним иновацијама и генијалној креативности. Јакобсон није писао о спектаклу, већ само о приписивању схизофреније некоме ко одступа од устаљеног језика, док је Дебор схизофренију видео у спектаклу. Хелдерлин би, према Дебору, вероватно припадао недовољно или превише спектакуларним истакнутим појединцима чије дело разбија монотонију и окамењеност спектакла, те му је претња. „Усамљеник је увек претња и историји и утопији зато што његова појединачна визија угрожава званичну верзију историјских догађаја и пројекцију будућности, зато што лагано и наоко ненасилно кида украсе са грандиозних великих нарација: тако је поготово са силом која долази незнано одакле, која мења околности, а сама остаје непромењеном“ (Гордић Петковић, 2015: 192). Фуко је у истом периоду као и Јакобсон, али независно, писао о томе да дискурс служи надзирању и кажњавању посредством државних и парадржавних институција, укључујући и (психијатријске) болнице.

Још неки француски аутори су говорили о спектаклу посредованом медијима. Ниједан научник није закључио да спектакл може да има позитивну димензију, па тако Франсис Бал примећује: „Спектакл је непрекидан, потпун и бесраман“ (Бал, 1997: 103).

Још један теоретичар из традиције марксистичке теорије који се бави сличним темама јесте Фредерик Џејмсон (Frederick Jameson), амерички теоретичар књижевности који пише о друштвеном несвесном јер је

идеолошка свест заправо искривљена свест. „*Политичко несвесно* се бави динамиком чина интерпретације и узима за претпоставку, као своју организациону фикцију, да ми у ствари никад немамо текст непосредно пред собом, у свој његовој свежини, као ствар по себи. Напротив, текстови готово увек излазе пред нас као нешто већ прочитано; ми их примамо кроз наталожене слојеве ранијих интерпретација или – ако је текст сасвим нов – кроз наталожене читалачке навике и категорије које смо развили из тих наслеђених интерактивних традиција“ (Џејмсон, 1984: 8). Дакле, не треба истраживати о тексту, већ о интерпретативним оквирима у којима се друштвено несвесно ствара и уобличава. Историја је доживљај нужности, не као садржај, већ као форма догађаја – што је чини приповедном категоријом политичког несвесног, која никада не пружа нова сазнања, него поновну контекстуализацију. Џејмсон сматра процес приповедања *централном функцијом или инстанцом људског ума* у којем се пресецају приказивање и представљање. Позивајући се на Марксово схватање језика као конкретне стварности мисли и речи као врсте скраћења, Џејмсон доказује да свет као садржај у ауторском делу не доживљава само промену форме, већ деловање симболима на свет активно мења и његов садржај. „Жанрови су, у суштини, књижевне *институције*, или друштвени уговори између писца и одређене публике, који треба да одреде праву употребу поједине културне уметнине“ (Џејмсон, 1984: 126).

Као што је раније у раду речено, иако се на први поглед чини да наративи пружају прилику „малом човеку“ да ступи на јавну сцену, кривљењем садржаја одвија се супротно: малог човека сакрије симулација малог човека са екрана. Поредак симулакрума, према Бодријару, прави површне утиске и удаљава знак и означено, слике и оригинале: „Блажено неразликовање истинитог и лажног, реалног и нереалног, препушта знак симулакруму, који пак благосиља злосрећно разликовање истинитог и лажног, реалног и његових знакова, ту злосрећну, нужно злосрећну судбину значења у нашој култури“ (Бодријар, 1991:27). Логика симулације нема додирних тачака са логиком чињеница, пише Бодријар, јер се „чињенице

рађају на раскрсници модела” (Бодријар, 1991: 21), услед чега се дешава извртање смисла. Догађаји су обесмислени и обесмишљени, не због сопствене безначајности, већ зато што постоји њихова симболичка реплика која преузима тај значај (Бодријар, 1991: 56).

Према Бодријару, садржај се представља као порука, али је стварна порука – структурна промена друштва условљена медијима. Власт, која није сигурна у доминацију у тој игри знакова, може изазивати лажне кризе и ширити панику, после чега се утврђује *сценарио власти* уместо њене идеологије (Бодријар, 1971: 31). Друштво ослобођено од смисла, према Бодријару, постаје обмана јер се истинитост објављених информација доказује комуникацијским системом (Бодријар, 1971: 92). Бодријар наводи пример извештавања о тероризму, где медији и критикују и саопштавају „сирову фасцинацију” тим чином као спектаклом (Бодријар, 1971: 88). „Нападна сликовитост се суштински организује, најпре, као чудесно” (Станојевић, 2011: 158). Међутим, постоје становишта да је Бодријар проницљиво схватио начине на које се друштво мења, али да то није нужно негативни развој. „Бодријарова теза о претварању машина и бића у екран не мора да буде онеспокојавајућа слика нашег света, већ је, можда, само новим речима срочен позив на интерактивно путовање медијима и медијским садржајима – у нади да страст према авантури није знамење наивности, већ неутажена жеђ за знањем” (Гордић Петковић, 2009: 13).

Игрива радозналост, али и трка за гледаношћу и оглашивачима проузрокују умекшавање стандардних новинарских форми специфичном структуром и језичким средствима, што прераста у такмичење до смрти у томе ко ће направити гледанији, памтљивији и културолошки утицајнији медијски спектакл.

3.2 Принципи представљања (репрезентације) према Стјуарту Холу

Од како су људи установили моћ говора, говорили су наративно – међутим, нема ничег природног или универзалног у наративу, који је врста репрезентације. „Пошто су медији данас највећи контролори наративне производње, приче које нам звуче најприродније јесу оне на које су нас медији навикли“ (Fulton, 2005: 1).

Према Холу, постоје два система представљања: језик и концептуални оквир. Значења нема без језика, али структура и специфичне колокације на посебан начин утичу на концептуализацију света око нас. Концептуални оквир јесте могућност појединца да ментално представи себи и појмове и догађаје и структурише их у свом сазнању да би свет могао лако да „класификује у значењске категорије“ (Hall, 1997: 22). Језик омогућава превођење таквих представа, као колективних, у систем знакова и симбола, при чему је знак у односима са другим знаковима. Да би знакови и односи могли да буду тумачени колективно, треба разумети кодове којима ће концепти бити преведени у језик и обрнуто. Хол разликује три врсте деловања репрезентације језиком:

1. Рефлективни – значење је својство објекта, а језик само *одражава* његово значење;
2. Интенционални – значење је последица намере аутора да означи;
3. Конструктивистички – природа језика је јавна и конструише се заједнички, колективно, употребљавањем концептуалног оквира и језика (Hall, 1997: 25). Ако се језик промени, постаје очигледно да свет нема фиксирано значење, већ су његове репрезентације стварне и разумљиве само у конкретном контексту.

Кодови, дакле, не постоје у природи, нити су урођени, већ су део друштвених конвенција, они су заједничке „мапе значења“ које се уче и интернализују да бисмо постали чланови исте културе (Hall, 1997: 29).

Према Холу, медији имају истакнуту агенсну улогу и ангажовани су у социјализацији. „Медији нису средства за транспорт реалности: они раде на

њеном осмишљавању. Медијске представе су сложени конструкти: то нису *невини изрази стварности* или њени симболички еквиваленти. То су одређене верзије стварности, скројене по важећим медијским правилима. Сукобљавање за превласт једне од тих верзија је борба око могућности да се стварност дефинише“ (Миливојевић, 2015: 67). Верзија репрезентације која превлада ствара доминантни јавни дискурс, а преостале могу да обитавају само у царству антидискурса или контрадискурса – потпуне негације постојећег дискурзивног система или његовог опонирања супротношћу.

3.3 Постављање распореда (агенде) и урамљивање

Волтер Липман (Lippmann, 1922) је писао да се сазнања о свету заснивају на медијским садржајима који дају објашњења према сопственим приоритетима, чиме је зачео теорију постављања дневног реда (*agenda setting*). Медији не могу да наметну појединцима *шта* да мисле, али могу да подстакну *о чему* да мисле (Cohen, 1936: 13). Претпоставка ове теорије јесте да масовни медији бирањем, учесталашћу, обликовањем и сличним поступцима стварања садржаја одређују релевантност тема у јавности и тако постављају дневни ред тема. Ова теорија не негира самосталност прималаца за тумачење порука, али наглашава значај структурисања садржаја (бирање, наглашавање, изостављање, занемаривање, истицање и сл. као поигравање пажњом прималаца и њиховим поверењем у медије).

Из сличних закључака настала је теорија уоквиравања. Ирвинг Гофман (*Frame analysis*, 1974) писао је о томе да људи активно класификују, организују и тумаче своја животна искуства да би им дали смисао. *Схема интерпретације* или *оквири*, *рамови*, омогућавају појединцу да „лоцира, перципира, препозна и означити појаве или информације“ (Goffman, 1974: 21). Теорија урамљивања и данас је популарна.

Гитлин дефинише рам као „константно бирање, наглашавање и искључивање“ јер рамови „омогућавају новинарима да брзо и рутински обраде много података да би ефикасно пренели публици завежљај информација“ (Gitlin, 1980: 7). За Гамсона и Модиглианија, рам је „средишња замисао организације идеје или приче која проузрокује значење“ (Gamson & Modigliani, 1987: 143). Рам је језгро веће јединице јавног дискурса коју они називају *паковањем*, које садржи и разне политике и симболичке праксе (*symbolic device*) које означавају присуство рама и његових политика. Према њима, постоји пет симболичких пракси које означавају постојање рама: метафоре, реторски пример, устаљене фразе, описи и визуелизације (Gamson & Modigliani, 1989). У овим праксама приметна је сличност са пољем истраживања новинарске стилистике.

Рамови делују и као „унутрашње структуре ума и као полуге политичког дискурса“ (Kinder & Sanders, 1990: 74). Домен медијског дискурса чине мишљења која грађани деле о друштву. „Ова убеђења, упркос неухватљивој природи њиховог садржаја, већина прихвата као здрав разум и конвенционалне мудрости“ (Pan & Kosicki, 1993: 57). Оно што се намерава и што се разуме у теми приче не мора бити исто јер је разумевање дискурса активно. Међутим, *когнитивни прозор* кроз који се прича доживљава одређује тему као рам. „Урамљивање у медијском дискурсу може се поделити на четири категорије, које представљају четири структурне димензије медијског дискурса: синтактичка структура, структура приче (сценарија), тематска структура и реторичка структура“ (Pan & Kosicki, 1993: 59). Синтактичка структура је категорија за организацију речи и односи се на трајне структуре или обрасце уређивања речи у фразе и реченице. Структура приче одређује шта је вредно вести и треба да усмерава решењу, као стабилна структура текста која оставља утисак целовитости (осим описа, прича треба да оријентише гледаоца). Тематска структура одређује да ли је тема акција, догађај или тестирање претпоставки. Реторичка структура односи се на стилске изборе новинара према намеравањим учинцима. „Тема није исто што и предмет, што је скривена етикета из домена друштвеног искуства покривеног причом. Тема је замисао која повезује различите семантичке елементе приче (нпр. описе радње или лика, цитате или изворе, позадину приче) у кохерентну целину“ (Pan & Kosicki, 1993: 59). У овом становишту увиђа се сличност приче и дискурса, јер прича која покрива људско искуство и осмишља се у извесни рам јесте заправо структура дискурса.

3.4 Однос језика, културе и дискурса

Питајући се о томе каква је историјска веза језика са културом (као друштвеном, колективном категоријом) и понашањем (као индивидуалном, појединачном категоријом), Бенџамин Ли Ворф се запитао и да ли су прво настали језички обрасци или културне норме. Пошто су се углавном развијали заједно, међусобно утичући једно на друго, Ворф препознаје да је вероватно у том односу ипак природа језика условљавала развој културе строгим и чврстим нормама, те је њима и ограничавала слободну културу. То је тако, сматра он, зато што је језик систем, а не само збирка норми. „Велики систематски планови могу да се преобразе у нешто заиста ново једино врло полако, док се многе друге културне иновације остварују релативно брзо. У том смислу, језик представља колективну свест; иновације и проналасци утичу на њега, али споро и у малој мери, док он, међутим, делује *на* проналазаче и иноваторе снагом моменталног декрета“ (Ворф, 1979: 130). Било која измена у култури читаваће се у језику и свака језичка промена условиће неизбежну промену у култури.

Пишући о језичкој слици стварности, Људмила Поповић је дефинише као „комплекс заједничких семантичких карактеристика реалног света које се актуелизују у свакој конкретној комуникативној ситуацији у вербалним кодовима индивидуалних припадника одређене културе“ (Поповић, 2008: 27). Она се користи мекшим речником јер говори о кодовима, а не о моменталном декрету као Ворф; ипак, и кодови и декрет имају снагу у друштву као и у лексичком значењу јер идеологија увек делује помоћу дискурса. „Полазећи од овог становишта, неко може инсистирати (намерно користећи множину), да *идеологије могу деловати помоћу дискурса*“ (Прајс, 2011: 120). Фукоова спирала моћи (о којој је већ било речи у раду) подразумева више актера који се у дискурсу боре за моћ, а последице борби читљиве су у медијима, архитектури, науци, школству, здравству и другим институцијама, као и у животима појединаца који су изложени деловању тих институција. У контексту новинарског приповедања, снага дискурзивних борби читава се у угледу и снази главног јунака, хероја приче. „Постоје и

примери свесног наративног коришћења хероја да би се манипулацијом њиховим медијским *ореолом* извршила идеолошка дисквалификација и довело до превредновања, извлачења закључка који упућује на другачије односе унутар вредности и моћи којима су ове изложене“ (Гајић, 2015: 27). Ако је реч о обавештавању јавности, ново би требало представити тако да се публика одмах определи да ли је за или против. Тежина тог задатка новинара је велика, али није неподношљива – ако раде у интересу јавности, а не за појединачне интересе.

Канадски теоретичар Дебара (Desbarats) је зато дефинисао карактеристике по којима збивања постају вредна вести:

1. Симплификација – догађај треба да буде препознат као важан, а релативно значењски недоречен;
2. Драматизација – драматизована верзија догађаја треба да буде подобна за презентацију;
3. Персонализација – догађај треба да за публику има лични значај;
4. Континуитет тема – подобнији су догађаји које се уклапају у већ створене медијске садржаје и поставке вести;
5. Сагласност – уклапање у већ створене представе, првенствено извештача, али и публике;
6. Неочекиваност – неочекивани догађаји који су могли бити очекивани, у оквиру референци које извештач користи (Desbarats, 1990: 110).

Ова подела карактеристика биће важна за анализу садржаја која следи у каснијим деловима рада.

3.5 Јавни дискурс и моћ

Када је реч о било ком аспекту друштва, било да је реч о култури, институцијама попут медија или јавном дискурсу у целини, постоји релативна сагласност да је моћ најважнији процес у друштву јер се друштво одређује својим вредностима и институцијама, а оно што је вредновано и институционализовано објашњава се односима моћи.

„Моћ је релациони капацитет који друштвеном актеру омогућава да асиметрично утиче на одлуке других друштвених актера у складу са сопственом вољом, интересима и вредностима. Моћ се испољава средствима принуде (или могућношћу њихове примене) и/или конструисањем значења на основу дискурса којима се друштвени актери руководе у својим активностима. Односи моћи уоквирени су доминацијом, која представља врсту моћи – уграђене у институције друштва. Релациони капацитет моћи условљен је, али не и детерминисан, структурним капацитетима доминације. Институције могу учествовати у односима моћи који се ослањају на њихову доминацију над онима који су им подређени“ (Кастелс, 2014: 31).

У овој дефиницији, тзв. релациони капацитет значи да моћ није особина, већ однос. Кастелс је установио да не постоји апсолутна моћ, тј. није могуће да они који су подређени немају баш никакав утицај на оне који су моћни – увек постоји могућност отпора, што је важно јер управо та могућност доводи у питање тај однос моћи. То значи да би у сваком односу моћи требало да постоји извесни степен сагласности или пристанка оних који су подређени моћи. „Моћ је по својој природи релациона, а доминација институционална“ (Кастелс, 2014: 36). Ако постоји хијерархијски однос, он је обезбеђен посебним институционалним структурама, а не само односима моћи.

Кастелс, као и Фуко, сматра да моћ дисциплинује. „Између два главна механизма формирања моћи постоје комплементарност и узајамна подршка које је теорија моћи до сада препознала: а то су насиље и дискурс“ (Кастелс, 2014: 32). У овом тумачењу читава се сличност са Фукоовим делом *Надзирати и кажњавати* – у којем је реч о дисциплинујућим дискурсима (парадржавне институције – затвори, војска, болнице за ментално здравље),

где се надзирање одвија дискурзивно, а кажњавање политичким насиљем државе над својим грађанима. „Да би се оспорили постојећи односи моћи, као неопходан корак ка укидању насиља државе, неопходно је произвести алтернативне дискурсе који имају потенцијал да надјачају њен дисциплински дискурзивни капацитет“ (Кастелс, 2014: 37). Алтернативни дискурси су једино решење јер у савременом, умреженом друштву моћ може да се редефинише, али не и да нестане. „Моћ влада, а контрамоћи се боре. Мреже обрађују њихове контрадикторне програме, док људи покушавају да нађу смисао у изворима својих страхова и надања“ (Кастелс, 2014: 76). Због агонских страхова, подређеност може бити трајна, а ако се страхови надвладају, моћ прелази на други тас осетљивих теразија моћи и смена дискурса може остављати утисак контраста у односу на *побеђену* страну.

Коментаришући потенцијална места обитавања моћи, Кастелс не сматра поље политике најважнијим. Институције јесу структуре моћи, чак и кад су политичке, али најважније институције јесу медији. „У нашем историјском контексту, политика је примарно медијска политика. Поруче, организације и лидери који нису присутни у медијима не постоје у јавном уму“ (Кастелс, 2014: 235). Слично становиште о дискурсу и значају медија било је могуће прочитати и код ранијих аутора, а још Цветан Тодоров је писао о томе да јавни простор мами на говор. Наводећи Освалда Дикроа, он примећује: „Говор је мотивисан, не говори се да би се говорило, што би се сматрало настраношћу, нити да би се вршио неки обред, што би се сматрало празноверјем, него зато што постоји нека корист у том чину, корист онога ко говори, корист онога коме се обраћа или корист ма кога трећег“ (Тодоров, 2010: 24). Корист, интерес и воља за моћ јесу синоними за дискурзивни предуслов за борбу која обезбеђује највишу хијерархију.

Међутим, постојање различитих начина да се неко креће хијерархијском лествицом моћи не значи да су такви поступци једноставни или категорисани тако да су лако препознатљиви. „Постоје, дакле, две врсте дискурса које се истовремено разликују по својој структури (једна је дедуктивна, друга је наративна) и по својој функцији: једно служи сазнавању

истине, друго деловању (будући да прва функција тих повести може бити једино преношење истине: оне то чине индиректно и непрецизно)“ (Тодоров, 2010: 121). Таква два супротстављена дискурса постају препознатљиви као научни дискурс (онај у којем функција представљања доминира над функцијом импресије код прималаца) или идеолошки (у којем је функција импресије доминантна). У новинарству су једнако важне и експресија и импресија, на чему се заснивају стилска истраживања медијских садржаја. Стилска средства која ће новинари употребити да изразе своју стваралачку експресију постају њихове дискурзивне алатке, а импресије публике су последица тих избора. Импресије публике истражују се различитим методолошким поступцима истраживања јавног мњења, које има своју повратну реакцију и непобитно утиче на медије исказујући задовољство или незадовољство садржајима тако што гледаност расте или опада, после чега се и понашање медијских радника у стваралаштву мења. У томе се, такође, читава моћ публике у јавном дискурсу; а не само моћ *над* њом.

Политички учесници јавног дискурса увек ће настојати да се изборе за више моћи, чак и када је прикупе скоро сву; а дискурзивне борбе оставиће последице на све учеснике јавног дискурса, највише на оне који остају без моћи – што су обично грађани, а не супротстављена политичка страна. Таквим поступцима могуће је нарушавање друштвеног еквилибријума, где је одговорност искључиво на онима који покрећу нове дискурзивне борбе, без намере да у јавни дискурс унесу поредак одговорности. „Нису опасни они који питају, опасни су они који никад и никоме не одговарају за оно што чине, јер они држе да нису одговорни богу и људима, него пред историјом, то јест никоме“ (Шушњић, 1994: 152). Одговорност политичара, али и других учесника и чинилаца јавног дискурса који својим активностима и утицајем на јавни језик одређују да ли друштво исклизава из равнотеже, јесте непобитна и важно је на то указивати сваким поступком у јавном дискурсу. „Сви они што изазивају или угњетавају, сви који чине зла другима, криви су не само за учињену штету, већ и за изопачења која проузрокују у умовима оних које су повредили“ (Alessandro Manzoni у Џејмсон, 1984: 158).

3.6 Прикривање и исказивање разлика – идеологија приказана језиком

У античко доба, филозофи су тек откривали улогу језика у друштву. Софистички став да је прецизно именовање (називање) предмета најважније прерасло је у неколико сложених теоријских становишта, почевши од средњег века до данас. Ролан Барт је писао о тексту као прозводу намере аутора, а тај производ добија смисао тек тумачењем код публике. Такође, разматрао је значај писма у том процесу. „Писмо је понекад (увек?) служило за *сакривање* оног што му је било поверено“ (Барт, 2010: 32). Ако се језиком открива оно што се сазнаје, такође је могуће да се вештим изражавањем и сакрије оно што није у интересу онога који говори да се сазна. Барт то повезује и са *менталитетом* народа: „Знање тиме постаје идеолошко или, да бисмо били прецизнији, *пројективно*“ (Барт, 2010: 37) – знање се због тога истовремено јавља као етноцентрично и логоцентрично.

„Нека се на место сукоба *прокријумчари* разлика. Разлика није оно што се маскира или слади сукоб: она се осваја на сукобу, *с оне стране је и мимо њега*. Сукоб не би био ништа друго него морално стање разлике; сваки пут (а то се често збива) када није тактички (смерајући да преобрази неку реалну ситуацију), можемо у њему да утврдимо изостанак наслађивања, неуспех, неке перверзије која се тањи под сопственим кодом и не уме више да себе открије: сукоб је увек кодиран, агресија је само најистрошенији од језика“ (Барт, 2010: 107).

У раду је већ речено да је понављање, осим као стилска фигура, често употребљавано да се нагласи значај најважнијег, те се понављање у реторичком смислу сматра топосом (извориштем доказа, мисаоним обрасцем као доказом по себи), повлашћеним местом, а у дискурсу посебним механизмом структурисања. То је посебно важно када долази са институционално важних положаја, а канали којима може да се оспољи јесу медији. „Енкратски језик (онај који се производи и шири под заштитом власти) јесте, по статусу, језик понављања; све званичне установе за језик су машине за просејавање: школа, спорт, огласи, масовно дело, шансона, информација, понављају увек исту структуру, исти смисао, често исте речи: стереотип је политичка чињеница, главна фигура идеологије“ (Барт, 2010:

126; подвукла Л. М.). У овом становишту препознајемо сличност са Фукоовим виђењем школе, болнице и затвора као својеврсних институционалних пракси надзирања и кажњавања у јавном дискурсу. Циљ јавног дискурса је да моћ постане и остане устаљена, недодирљива, а улоге увек исте.

„Жан-Мари Доменак дефинише пропаганду као технику која примењује пет правила обликовања: *симплификацију* – нарочито персонификовањем јединственог непријатеља, *хиперболизацију* – којом се изобличавају чињенице, *оркестрацију* – понављање тако поједностављених и изобличених чињеница, *трансфузију* – која омогућује прилагођавање различитој публици и, најзад, *заразу* – којом се постиже једногласје. Примећујемо да је манипулација, као извор делотворности пропаганде, више изопачење обичних правила демократске аргументације, него неки сасвим различит начин употребе језика“ (Бретон, 2000: 66).

Једногласје се најлакше постиже понављањем, које ће бити уочљиво у емпиријском делу докторске дисертације. Идеологија и манипулација постају транспарентне када се нађу у језику. Ове полове употребљавамо вишедимензионално: идеологија је транспарентна према онима којима је намењена, тј. они који треба да јој се повинују јасно препознају обрасце према којима треба да се понашају, иако је можда нису свесни. Такође, транспарентна је јер долази од оних који су носиоци моћи, а алтернативне идеје не добијају своје структурно место и нису толико видљиве. Осим тога, транспарентна је због избора речи и структуре реченице, што је већ првим истраживачким подухватом на малом узорку лако уочљиво – ако се зна шта се тражи.

Идеолошка димензија дискурса обично не значи потпуну ауторитарност јавне речи, већ структурни поредак у којем супротстављени језици из свакодневног живота преносе идеје или ставове. „Они се обраћају један другом преко линија које налице онима којима се одвајају колумне¹⁴ у новинама, не дозвољавајући супротстављеним дискурсима да пређу границе

¹⁴ У оригиналу, Мартин је употребио реч *columns*, што треба превести појмом *ступци*, тј. као просторно уређење текстова било ког жанра у штампаном медију, а не као *колумне*, што је посебан интерпретативни жанр. О неосетљивости преводиоца за нијансе у значењима ван теорије књижевности већ је било речи у некој од претходних напомена.

у којима они говоре своју истину“ (Мартин, 2016: 136). Циљ књижевног дела или медијског садржаја може бити да прикаже те разлике, да их учини видљивим и омогући да текст комуницира. У том случају, језик превазилази стилска, граматичка, лингвистичка ограничења и домете, а реч почиње да живи нови живот. „Бахтин употребљава реч *идеологија* за посебан поглед на свет који тежи да достигне друштвени значај и, у овом смислу, она је блиска уобичајеном значењу „тачке гледишта“. Оно што он додаје више техничкој анализи је свест о томе како садржај не само да продире у облик прозе већ га и конституише и наглашава свест о централном месту језика у свакој расправи о наративу“ (Мартин, 2016: 138).

Код Бахтина и Мартина, идеологија нема пејоративно значење јер је неминовна у језику и њоме не мора ништа да се квари, поготову што још не постоји структурни систем који би заменио језик, а ни идеолошку основу његовог коришћења.

3.7 Бајковитост и смрт

Бартова *смрт аутора* није једина алегорија у вези са оностраним после живота. Дебре је сматрао да су гробови својеврсни путокази и оријентири за друштво, а да је данашње урбано становништво, због природе савременог живота, само себи уклонило такве путоказе и удаљило их на обронке градова, сматрајући да су споменици довољни подсетници на ту димензију идентитета. „Због нестајања гробова – ослонаца из простора, живи се не сналазе више у историји. Томе можемо додати и друге чиниоце одрођавања, као што су превозна средства, која укидају ритуални карактер простора, као и аудиовизуелна средства, због којих писано *ми* (невидљиви и бестелесни ентитети као што су човечанство, отаџбина, црква, партија итд.) губи некадашњи ауторитет у корист видљивог и опипљивог *ја*, а успон ега доводи до опадања врсте. Што је мање епитафа, више је разметљивости“ (Дебре, 2000: 43). Дакле, према Дебреу, приче и гробови имају исти културолошки смисао и значај, јер упућују на сећања, или бар на постојање могућности категорије сећања. За заједницу је важна могућност да се установи заједнички наратив приповедањем о ликовима који су имали некакве догодовштине.

Пропов рад је битан за тумачење ових становишта. Иако је писао само о структури руских бајки, његов рад је од почетка прихваћен међу теоретичарима као образац за причу уопште. Новинарски прилози такође садрже приче о потрази, имају фиксирани облик и могли би се тумачити према Проповим налазима о бјакама:

1. Функције ликова служе као стални, постојани елементи у причи, независно од тога ко их и како врши;
2. Број функција у бајци је ограничен;
3. Редослед функција је увек идентичан;
4. Структурно, све бајке су истог типа. (Прорп, 1968: 21-23)

На основи рада Владимира Пропа, многи аутори су заснивали своја даља запажања о наративу или структури приповедног текста, о чему је било речи

раније у тексту. Увиђање да бајковити садржаји у јавном језику служе нечем више од забављања или утрошка слободног времена на занимљив начин допринело је да се каснији аутори убрзо занимају за херојске ликове у јавности, као и романтизацију јавног дискурса приповедањем. Спасоносна перспектива романтичног приповедања у вези је са целовитим изражавањем утопијских чежњи, којима је цивилизација склона од почетка и не одустаје од тих метаидеја, чак и пошто је прогласила раздобље утопија завршеним. О повезаности утопијских настојања заједнице и поступка приповедања у стваралачким жанровима писао је Нортроп Фрај (Frye, 1976: 28-31), док се Џејмсон питао која је цена развијања „осећања за спасоносну будућност“ (Џејмсон, 1984).

У наредном поглављу биће речи о новинарском приповедању у јавном дискурсу, теоретизованом из перспективе савремених медија у Србији.

4. Новинарско приповедање у јавном дискурсу

Фуко је рекао да су школе и болнице једнако репресивне као и затвори и да је њихова улога иста: да стандардизују понашање награђивањем и приказивањем „нормалног“ и пожељног. И медији као институције врше управљање, распростиру вредности дефинишући нормалитет и стандарде понашања. То чине својим производима, тј. новинарским жанровима који су разноврсни да би били подобни да пренесу различите вредности у мултикултуралном друштву. Када савремени медији изгубе основну информативну улогу, оголи се приповедање и постаје видљива бајка у дискурзивном медијском решету које дозвољава да информативност прође и нестане.

Медијски садржаји су пројекција очекиване слике света која је, заправо, мешавина свих средишњих настојања појединаца који припадају једној друштвеној заједници. Осим стварања приповедног спектакла, медији имају улогу у стварању елементарне представе о процесима и стањима која се око нас дешавају. „Шта је то представа? Веома компликован физиолошки процес у мозгу животиње, чији је резултат свест о слици у њему“ (Шопенхауер, 2007: 99). Када је реч о новинарском приповедању, јавни дискурс због њега постаје својеврсно опонашање свакодневних пракси и делатности на романтизован и поједностављени начин, обогаћен осећањима и саосећањима – која повремено недостају у дигитализованом свету, али која су иманентна људској врсти од настанка цивилизације до данас. Пишући о теорији поређења као о *феноменолошком пресликавању*, Милосављевић Милић наводи став Михајла Петровића Аласа: „Било да је у питању *обична свест, дубља анализа или песничка интуиција*, пресликавање је *инстинктивна и неодољива духовна потреба човека*. Петровић ову инстинктивну људску склоност ка пресликавању доводи у везу са склоношћу ка улепшавању и упрошћавању, када се неразумљиво замењује разумљивим, а стварно привидним, а изразитијим“ (Милосављевић Милић, 2015: 487). Улога медија у тумачењу актуелних дешавања подразумева извесна поједностављења због разноврсности профила публике. Међутим, стилска једноставност отима се

аутору ако није уроњена у одговарајуће структурне обрасце, услед чега настаје потреба за новим жанровима – стари више нису довољни. Публика, већ навикнута на мултимедијално читање и хипертекстове у свему, добија могућност да у медијски текст учита сопствене димензије – и зато је публика (као и текст) посебан дискурзивни чинилац. „Читање постаје параболично, текст се понаша попут кључаонице чији је кључ (скривени наратив) у рукама читалаца ван границе света којег треба откључати“ (Вукићевић, 2015: 512).

Међутим, снага појединачних чинилаца јавног дискурса не зависи само од контекста друштвених околности, него понекад примарно од оних који имају моћ над нашим унутрашњим светом. Публика није једно биће, већ хетерогена скупина појединаца који заједно чине идеални тип публике и који међусобно утичу једни на друге непрестано. „Дискурзивно окружење је општи дијапазон мишљења и идеја које се могу мобилисати у односу на тему разговора“ (Прајс, 2011: 21). Прајс је назвао *друштвеним наративима* све приче које „нуде уверљива објашњења догађаја у друштвеној сфери“ (Прајс, 2010: 71). Уверљиво није увек рационално, о чему је делимично писао Тодоров, разликујући директно изражавање и индиректно сугерисање. Једна од седам наведених разлика јесте разлика у учинку, где „изражено доноси чисто и просто когнитивно опажање, сугерисано производи и чар (Тодоров, 2010: 10; подвукла Л. М.). Новинарско приповедање заснива се на чарању, како је Салмон недавно емпиријски истраживао. Чарање у јавном дискурсу посредством новинарског приповедања јесте део симболичке евокације, у чему је највећи наративни преокрет у медијској пракси. „Прималац *разуме* дискурсе, али *тумачи* симболе“ (Тодоров, 2010: 16). Реч има један смисао, али контекст употребе и симболизација појма може у потпуности променити тај смисао – остављајући и даље само једну могућност тумачења. У истраживањима јавног дискурса треба открити мотиве оних који настоје да речима као оруђу придају један или други смисао.

Није очекивано да речи задрже првобитни смисао који су имале у тренутку настанка језика или форми изражавања; постепено, речи добијају слојеве значења који се на њих нижу протоком времена и различитом

употребом у контексту. „Постоји тренутак (до којег се брзо долази) када знање постаје митолошко (несвесно преносећи пројекције и конструкције свог оператора)“ (Барт, 2010: 37). Несвесност употребе речи, према Барту, такође има везе са сећањем, поретком и другим оснажењима културног идентитета заједнице. Медије је препознао као важне носиоце културних маркера, у којима је могуће бесконачно означавање према тенденцијама заједнице.

„Свакако да још пишемо да бисмо се сећали (па макар и у роковницима), али још чешће да бисмо обавештавали: наши анали су новине, али наше новине су написане зато да би обавештавале; оне су *накнадно* памћење. Исто важи за наше обичаје: ниједно писмо их не бележи директно него их примамо посредовањем новина, романа, есеја, али ни сви ти документи не могу да доспеју у стање памћења ако нису *тумачени*. Писмо је, дакле, веома брзо прожето новим симболизмом: од „графије“, поретка чистог памћења, оно постаје „писмо“, поље бесконачног означавања“ (Барт, 2010: 52).

Наративи не садрже одређено значење које је у речима и чека да га неко пронађе, већ зависи од читаоца (али није ни у њему). „Пошто су макроструктуре изведене за или из текста на основу наших знања и уверења, оне могу бити интерсубјективне: најважнија информација догађаја вести за једног појединца или групу не мора бити таква за друге“ (Van Dijk, 1988a: 15). Друштвене, културне и медијске промене садржаја се комбинују да би произвеле нове врсте наратива и метода тумачења. „Тумачења се разликују јер се разликују читаоци; разлике између читалаца су функција не само њихових личности, већ и конвенција које примењују у читању“ (Мартин, 2016: 148). Успостављање нових поредака немогуће је без промене система означавања, што подразумева корените језичке промене и нове структурне жанрове. Није нужно да нови поредак изазове такве промене; исто тако, оне могу најавити нови поредак. Дискурс је вечита борба за моћ и исходи су увек непредвидљиви. Једино што је јасно препознатљиво и извесно јесу промене у језику. „Велике промене нису повезане са свечаним историјским догађајима, него с оним што бисмо могли назвати резovima у дискурзивности, то јест оним што обично називамо препородима: постоји општа промена система вредности, а писмо је захваћено том конверзијом зато што је новим

вредностима потребан нови режим производње и дифузије“ (Барт, 2010: 39). Ако сматрамо смену власти у Србији 2012. променом поретка и новим режимом стварности, стиче се утисак да је нова језичка матрица постала очигледна тек 2014. после поплава. Новинарско приповедање обезбеђује монопол на дијахронију у дискурсу, а на синхронију овде и сада.

„За овладавање простором, довољна је нека справа. У овладавању временом, потребна нам је покретачка снага, *плус* неки мотор или неки формални или материјални изум (као што је алфабетско писмо), *плус* нека друштвена институција (на пример, школа као чинилац културне књиге и, ускоро, њено последње уточиште)“ (Дебре, 2000: 16). За овладавање простором, довољан је телевизор; за овладавање временом важно је да се задеси политичка промена попут оне 2012. и изум савременог хибридног жанра новинарског приповедања, који ће примењивати институције попут електронских медија. Места за сећање не морају бити споменици у физичком смислу, већ у дигитално доба то могу бити приповедачки записи у медијима. Дигиталне архиве је лакше чувати од аналогних, а интернетски записи не нестају, већ су трајно унети у „сећање“ мреже.

Међутим, Дебре сматра да медијски низ превише кратко траје да би изменио поруку. Али ако се порука преноси са одложеним дејством или континуирано, њен садржај може тиме бити обликован. „Трајањем, *пренос преображава*. Процес ширења културе дуго траје“ (Дебре, 2000: 23). Овде је важно приметити да је приповедање структурни медијски жанр, а не само другачији садржај. Зато је у овом раду новинарско приповедање сматрано елементом јавног дискурса, а не само посебним стилом изражавања или новим новинарским жанром. Дискурс није само основа за уоквиравање, или уочавање индикатора и стимулуса. „Дискурс није више само „интервенишућа варијабла“ између медијских институција и новинара с једне стране и публике са друге, већ се сада изучава као самостални фактор и као централни и манифестни културни и друштвени производ кроз која се значења и идеологије изражавају и репродукују“ (Van Dijk, 2017: 5). За Ван Дајка, дискурс је „сложени комуникациони догађај који отеловљује друштвени

контекст, дајући главну улогу учесницима (и њиховим особинама), као и производњи и рецепцији процеса. (...) У ширем смислу, он је сложена јединица лингвистичких форми, значења и радњи које се најбоље хватају под појмом комуникационог догађаја или комуникационе радње“ (Van Dijk, 1988a: 2–8) . Комуникационе радње које условљавају одређену културу (или који су дозвољени одређеном културом) омогућавају новинарско приповедање у Србији, због чега је овим истраживањем настојано да се укаже на комуникационе стратегије којима се оно одвија и у улози какве културне матрице се појављује.

У дискурзивним истраживањима медија, треба имати на уму да „ствараоци вести имају своје *групне идеологије*“ (Van Dijk, 1988b: 181). Да би се новинарско приповедање у Србији размађијало, дискурзивне праксе медија можемо анализирати текстуално и контекстуално. Текстуалне су вишеструке анализе структура информативних програма. Контекстуалне су анализе друштвених чинилаца, стања и последица, а из тога и њихових економских, културних и историјских поставки.

У наставку докторске дисертације дат је преглед резултата емпиријског истраживања којим се доказују претходно образложена теоријска становишта.

IV Студија случаја – информативне емисије телевизијских станица са националном фреквенцијом током ванредне ситуације у Србији 2014.

У овој глави докторске дисертације реч је о примерима новинарске праксе у вези са претходно образложеним теоријским темељима новинарског приповедања. Циљ овог истраживања је да се покаже да ли је на програмима српских телевизија било новинарског приповедања и, ако јесте, каква је његова улога у укупном јавном дискурсу.

Студија случаја је „смеша разних нацрта истраживања и истраживачких метода и јединствена комбинација бирања узорка варијабли и објеката, мерних инструмената и анализе података“ (Фајгељ, 2014: 270). Студија случаја је у овом раду изабрана као најпогоднија метода јер о слојеној појави попут новинарског приповедања не може се спекулисати без емпиријског доказа. Методолози је сматрају најподобнијом за постављање нових теорија (не проверу старих) јер је „генерализабилна и даје репликабилност истраживања“ (Фајгељ, 2014: 274). Осим тога, „генералан став у погледу израде нацрта студије случаја је да он буде вођен теоријом (theory driven)“ (Фајгељ, 2014: 272). Пошто у овом раду новинарско приповедање први пут дефинишемо у научном кључу и сматрамо га елементом јавног дискурса, намера у истраживању била је да се покажу основне црте новинарског приповедања у јавном дискурсу и да се дају назнаке за будућа сложенија истраживања, принципом *pars pro toto*. У студији случаја спроведеној у овом истраживању, показало се да је оптимално узорковање било намерно (циљано) и подесно (када се примери сами појаве и наметну). Осим примера које ћемо навести у оквиру структуре анализе садржаја, биће наведени илустративни примери новинарског приповедања који су уочљиви у узорку на основу понављања у кошуљици и сећања уредника на примере новинарског приповедања.

1. Методологија истраживања: предмет, циљеви и методе

Ова целина рада показује методе истраживања на студији случаја која се односи на поступак новинарског приповедања у информативним емисијама телевизијских станица са националном фреквенцијом током ванредне ситуације у Србији 2014. Овим истраживањем се настоји да се објасни какву пожељну слику свакодневног живота телевизијски садржаји нуде грађанима Србије, какве стратегије суочавања са недаћама постулирају и којим дискурзивним техникама позивају на делање или конформизам. Истраживање указује на повезаност промена у јавном дискурсу са варијацијама у новинарском изражавању унутар телевизијских новинарских жанрова.

Поступци коришћени за анализу новинарског приповедања у јавном дискурсу подељени су на више нивоа анализе: анализу садржаја, анализу дискурса и анализу обављених интервјуа. Анализирање приповедних поступака у савременом телевизијском новинарству у овом раду подразумева студију случаја телевизијског извештавања током ванредне ситуације у Србији услед поплава 2014. Ванредна ситуација на територији Републике Србије проглашена је 15. маја 2014. и укинута 23. маја 2014.

Појам ванредне ситуације регулише се Законом о ванредним ситуацијама: „*Ванредна ситуација* је стање када су ризици и претње или последице катастрофа, ванредних догађаја и других опасности по становништво, животну средину и материјална добра таквог обима и интензитета да њихов настанак или последице није могуће спречити или отклонити редовним деловањем надлежних органа и служби, због чега је за њихово ублажавање и отклањање неопходно употребити посебне мере, снаге и средства уз појачан режим рада“ (члан 8, став 1).¹⁵

Многи медији су, на основу првобитне погрешне изјаве тек постављеног (мање од три месеца пре поплава) министра унутрашњих послова Небојше Стефановића, извештавали да је реч о ванредном стању, иако се та појава

¹⁵ "Sl. glasnik RS", br. 111/2009, 92/2011 i 93/2012

регулише другим законима и односи се на значајно другачије околности. Према *Закону о одбрани*, „ванредно стање је стање јавне опасности у којем је угрожен опстанак државе или грађана, а последица је војних или невојних изазова, ризика и претњи безбедности“ (члан 4, став 6).¹⁶ У *Закону о мерама за случај ванредног стања*, „сматра се да су испуњени услови за проглашавање ванредног стања на делу територије Републике Србије кад се предузимају активности којима се угрожава: уставни поредак, безбедност Републике – њена сувереност, независност и територијална целокупност, обављање привредних и друштвених делатности, остваривање и заштита слобода, права и дужности човека и грађанина и рад државних органа. Ванредно стање се може прогласити и у случају тешких катастрофа и других општих опасности за животе грађана“ (члан 2).¹⁷ Катастрофом се у *Закону о ванредним ситуацијама* сматра „елементарна непогода или друга несрећа и догађај који величином, интензитетом и неочекиваношћу угрожава здравље и животе већег броја људи, материјална добра и животну средину, а чији настанак није могуће спречити или отклонити редовним деловањем надлежних служби, органа државне управе и јединица локалне самоуправе, као и несрећа настала ратним разарањем или тероризмом“ (члан 8, став 5). Министар се убрзо по саопштавању погрешне изјаве огласио новим саопштењем, које је одговарало стварним догађајима и предвиђеним активностима.

Студија случаја односи се на информативне садржаје емитоване на телевизијама са националном фреквенцијом од 10. до 23. маја 2014. Са намером је узето неколико дана пре проглашења ванредне ситуације, да би се истраживањем показало постоје ли разлике између извештавања у ванредној ситуацији и „контролној групи“ дана пре ње. У узорак истраживања новинарског приповедања као елемента јавног дискурса у информативним жанровима на националним телевизијама спадају сви информативни садржаји емитовани од 10. до 23. маја 2014, што значи да

¹⁶ "Službeni glasnik RS", br. 116/2007, 88/2009

¹⁷ "Službeni glasnik RS", br. 19/91

укупан узорак чини нешто више од 800 сати емитованог програма јер су у наведеном периоду узорка неке телевизијске редакције (због ванредне ситуације) емитовале двадесетчетворочасовни непрекидни информативни програм са многим укључењима уживо и гостовањима у студију, а друге су често прекидале редовни програм да би емитовале вести и у ударним терминима правиле више информативних емисија него иначе. Све телевизијске станице са националном фреквенцијом из узорка су, уз измене „кошуљице“, измениле и начин извештавања, тј. направиле су нова жанровска решења оживљавањем поступка приповедања у информативним садржајима.

Основна јединица анализе јесте новинарски текст, а новинарским текстом у овом раду сматра се сваки садржај приказан у својству информативног садржаја створеног у редакцијама телевизија са националном фреквенцијом у Србији (РТС 1, Прва, Б92, Хепи, Пинк) током наведеног периода узорковања. За анализу садржаја било је важно утврдити аутора текста, дужину прилога, његову позицију у информативној емисији и укупној кошуљици, број саговорника, однос према саговорнику, да ли је извештавање са лица места или уз помоћ монтаже (са „стенд-апом“ или „из офа“), веза теме текста са ванредном ситуацијом итд. Наведени параметри су узети непосредно из емитованих садржаја, тј. нису консултоване редакције накнадно – јер је и недостатак неких од тих података диксурзивни показатељ како редакције раде свој посао. Посебна слојевитост структурне и семантичке природе наративних прилога у информативним програмима чини да предмет ове докторске дисертације није могуће потпуно сагледати посматрањем само са једног методолошког нивоа, због чега је ово истраживање конципирано тако да покрива квантитативне, квалитативне, семиолошке и дискурзивне методолошке механизме.

Осим анализе емитованих садржаја, урађени су дубински интервјуи са главним и одговорним уредницима информативних програма телевизија из узорка и/или са продуцентима, директорима програма и другим надлежнима за коначне верзије емитованих информативних садржаја.

Пошто је реч о малом броју разговора, за анализу није било неопходно коришћење софтвера.

1.1 Предмет и циљ емпиријског истраживања

Примарни циљ емпиријског истраживања у овом раду јесте да се открије да ли у вестима телевизија са националном фреквенцијом у Србији постоји промена дискурса, у чему се она састоји и зашто се дешава новинарско приповедање, тј. зашто се уређивачка политика медија мења у том правцу. Предмет истраживања јесу новинарски поступци у информативном програму којима се ствара наративна уместо фактографска структура медијског текста.

Медији су институције које информишу, образују, забављају и социјализују (види: Тодоровић, 2002). У традиционалним, аналогним медијима те функције биле су строго одвојене, услед чега су настале рубрике (телевизијски формати) да би се садржаји јасно категоризовали. Савремене технологије и конвергенција медија донеле су и конвергенцију садржаја – тзв. *infotainment*¹⁸. Стапање информативе, забаве, образовања и социјализације изазвало је настајање нових новинарских жанрова и хибрида. Досадашња пракса објективног, неутралног извештавања више није довољна гледаоцу који доживљава сензације свим чулима на интернету. ТВ програм треба да буде жив, топао, енергичан, забаван, активан. То се постиже методама „оживљавања“: топла људска прича подразумева представљање теме људским примером (информације уз објашњење како то чини, преживљава и заобилази дати појединац). Медији у Србији опонашају обрасце медија са Запада, али због различитих чинилаца попут политичке нестабилности, финансијске зависности медија и неслободе јавног изражавања, у Србији се *infotainment* претвара у нефиктивну нарацију: приповедање. Суштина информативности се мења: информација није у другом плану, већ се скрива и као да нестаје. Важно је занимљиво приповедање које ће задржати публику, а не њено обавештавање о друштвено најзначајнијем. Медији су, дакле, изменили своје основне функције: информишу о површним, друштвено неважним проблемима; не

¹⁸ Information & entertainment

образују, већ се прилагођавају својој циљној публици; забављају одржавајући пажњу публике неким методама; социјализују појединце да прате спектакл и не удубљују се у суштину проблема. Протеклих неколико година, два нова ТВ формата преузела су доминацију у српском медијском дискурсу: ТВ Фокс, америчка телевизија са националном фреквенцијом, прва је применила формате Експлозив и Ексклузив, две наративне емисије исте структуре, али о различитим темама (Експлозив је део информативе јер је о озбиљним друштвеним проблемима појединаца, а Ексклузив је емисија са причама о познатим појединцима из света забаве). ТВ Прва (некадашњи Фокс) и даље успешно емитује те емисије као најгледаније, а такве формате данас имају све телевизије са националном фреквенцијом.

Један од циљева у овом истраживању јесте да се уоче и објасне дискурзивне промене које се дешавају у информативним жанровима националних телевизија у Србији. Научни значај овог истраживања јесте у сагледавању узрочно–последичног односа новинарских жанрова и јавног дискурса, тј. утврђивање спреге између новинарског дискурса и стварности: не само да медији обликују систем вредности, већ и систем вредности дозвољава медијима само одређене врсте садржаја. Културни систем обезбеђује опстанак одређених вредности, а затим систем вредности изолује врсте медијских садржаја које ће их одржати. Зато је важно препознати промене које медији приказују својим садржајима, јер су промене у медијима и у друштву у корелацији. Да би корелација била коректно установљена, треба препознати и елементе каузалности, тј. њене предуслове: да ли су догађаји које истражујемо у временском следу на одређени начин и да ли постоји коваријација (када се мења појава А, промени се и појава Б), а ако се та два предуслова поклопе, пожељно је проверити алтернативна тумачења. „Узрочна веза је активна, усмерена и асиметрична“ – и у њој постоје три основна узрока: нужан (онај који мора да се деси и може да постоји само он), довољан (гарантује извесне последице; најјачи од више постојећих узрока) и допунски (онај који повећава вероватноћу) – (Фајгељ, 2014: 63).

Ова тема може да опише прикривене и откривене процесе између чинилаца јавности, али и да предвиди будући развој новинарског приповедања у јавном дискурсу, као и његове последице у Србији. Непокривеност научног поља између медијског и књижевног изучавања јавног дискурса захтевала је да се о јавном језику развије целовити интердисциплинарни приступ којим се може објаснити каузалност наведених појава са дискурзивним исходима.

1.2 Истраживачко питање и контекст

Наративни приступ – новинарско приповедање – надилази тзв. топлу људску причу јер је нагласак на појединцу, тј. његовим особинама независно од друштвено релевантних сазнања, а којима се даје смисао у контексту теме. Такве вредносне промене видљиве су у промени жанровске структуре приказаних садржаја, што значи да нови жанрови (хибриди) добијају све више простора наместо традиционалних, строго одвојених фактографских информативних жанрова. Информативни програм у Србији све више прихвата метод приповедања, док је *infotainment* који долази са Запада образац који је хибридни жанр и не видимо га у фактографским емисијама вести, већ у хибридним информативним емисијама. Дакле, *infotainment* је у страним медијима *поступак* који дели жанрове, а у Србији је он жанровска *структура* (као у наведеним емисијама Експлозив и Ексклузив, које припадају жанру новинарског приповедања јер су структурно исте, а не само зато што је примењен поступак топле људске приче).

Јавни дискурс приповедања у медијима прелива се на новинарске жанрове у којима приповедању и наративи до сада није било места – информативне жанрове. Једно од истраживачких питања могло би да буде: да ли се те промене у информативном програму дешавају због унутрашње динамике структуре медијског и друштвеног система или је реч о структурним ограничењима која неминовно условљавају све актере медијских процеса и изазивају такву последицу.

Главно истраживачко питање је: на које начине новинарско приповедање постаје доминантни елемент јавног дискурса у информативном програму?

Структуром сматрамо све оно што условљава и обликује активности чинилаца. Структура није само физичко окружење, већ мало више од тога: устаљена реакција оних који се у том окружењу сналазе и повратна реакција моћних слојева. Ако је реакција логички препознатљива, то је шаблон структуре. Дакле, појединац бира које понашање ће применити у датим

околностима, али неће сви изабрати исто (због различитих преференција, услова, особина). Ипак, структуру и условљене реакције је немогуће заобићи јер не постоје личне стратегије ван структуре, већ су – као што је речено – условљене. Одступања од правила (појединачне стратегије у дискурсу) можемо посматрати као изузетак који потврђује правило, пошто се од дискурса не може намерно одступити и не може се структуром манипулисати по вољи јер је на њу утиче превише фактора, а свака структура је заправо чврст систем чинилаца у систему одређене интеракције. Овим истраживањем се настоји да се објасни како и у вези са чим је условљена дискурзивна структура, тј. која конкретна ограничења система изазивају реакцију промене жанрова и начина изражавања на медијима.

Пошто је главно пословно оруђе новинара реч, језичка анализа промене структуре жанрова је неминовност. „Као теорија о језичкој структури, структурализам је поглед на језик који у њему гледа систем контрастивних јединица у сплету међусобних односа“ (Бугарски, 1983: 29). Језичка анализа ће помоћи да оплеменимо постојеће теорије јавног дискурса које се односе на медије и да приближимо изучавање приповедања академским круговима изван херметичне групе теоретичара књижевности.

Електронски медији стварају моћне технике представљања које други институционални слојеви (као што су политичари) треба да усвоје да би опстали у друштвеном поретку. Такође, друштво другачије наступа према одређеним проблемима када у медијима чују упозорење или препоруку за извесне акције насупрот занемаривању теме или нехајном односу медија према друштвеној појави о којој је реч. Друштвена акција не може увек бити свесно изазвана, па њене последице изазивају будуће прилагођавање медија на то како публика вредносно реагује на одређене дискурзивне поруке. Фуко је писао да је дисциплина главни принцип контроле над произвођењем дискурса (Фуко, 2007). Невидљиве (али осетне) спреге моћи гледаоци читају у медијским порукама, а заједно чине дискурзивну структуру.

1.3 Хипотезе

Као што је речено, **главно истраживачко питање** је: на које начине новинарско приповедање постаје доминантни елемент јавног дискурса у информативном програму? У складу са тим, у истраживању су постављене једна основна и шест помоћних хипотеза.

Главна хипотеза је да приповедање као елемент јавног дискурса постоји и у информативним жанровима, који су по дефиницији фактографски и објективни; информативно постаје приповедачко. Другим речима, нова тенденција у информативним жанровима је све већа заступљеност новинарског приповедања. Дакле, претпоставља се да новинарско приповедање у информативним жанровима већ постоји и да се може научно утврдити његово постојање. Да би се то постигло, прво треба дефинисати које поступке можемо сматрати приповедачким, а које новинарске жанрове информативним. Како се редакције из узорка користе новинарским приповедањем?

У Србији, у којој се (још увек) дешавају системске промене, са све више сиромашних и све већим друштвеним јазом, медији нуде комерцијални модел преузет са медија из западних земаља. Предвиђени учинак таквих сентиментализација јесте отупљивање критичке оштрице медија, манипулација садржајима зарад одржања политичког система и спречавање стварног усвајања демократских вредности. Медији примењују либерални модел наративног дискурса, што изазива даљу културну репродукцију либералних образаца.

Српско друштво се налази на раскрсници између неукорењеног идентитета транзиционе државе која настоји да постане демократска и либерална и традиционалне емпатичне културе мале нације. Тај конфликт се осликава наративима у медијима, чија је улога да призове либерални модел хладних међуљудских односа мотивисаних тржишним интересима, тако што приказивањем прикрива. Бурдије на то указује у *Нарцисовом огледалу*: „Телевизија може, парадоксално, да прикрије показујући“ (Бурдије, 2000).

Прикривањем се открива да у јавном дискурсу ништа није склоно информативности у информативним жанровима, те да су разлози за цензуру и аутоцензуру (не само у раду новинара, већ унутар целовите уређивачке политике) условљени сложеним друштвеним околностима.

Помоћна хипотеза, која треба да помогне доказивању основне хипотезе и одговору на истраживачко питање, јесте да током ванредне ситуације није ванредно и извештавање – напротив – разоткрива се устаљена схема поступања новинара и уредника. Ово ће бити доказано дубинским интервјуима са главним уредницима (продуцентима) информативних програма телевизија са националном фреквенцијом.

Дубинским интервјуима биће доказана и **друга помоћна хипотеза**: да медији усклађују уређивачку политику са гледаношћу, интересима оглашивача и захтевима власника, што све зависи и од постојеће политичке културе. Дакле, постоји одређени поредак дискурса који чини јасним постојање шаблона који сви припадници друштва могу да препознају и да се у складу са тим сазнањем понашају. Дискурзивне стратегије могу померити главну нит дискурса, не нужно подржавајући је, нити је оповргавајући, већ самим својим постојањем у друштвеном простору. Фуко каже да оне нису опонент владајућој моћи, нити су сасвим њој подређене (Фуко, 1994); друштвене институције (попут медија) јесу важан чинилац у спирали моћи.

Трећа помоћна хипотеза је да медијски одлучиоци анализом јавног мњења (свог тржишта) и под политичким утицајима *бирају* наративе *као поступак* у информативном програму, *не као садржај* – тј. иако су свесни свог избора, нису свесни да тиме потискују информативност и да непосредно утичу на дискурс. Дакле, медији не утичу на дискурс са *намером* да то чине, што појачава убеђење да је њихова дискурзивна стратегија заправо само део шире структурне схеме. Субјекат у дискурсу не може да „одлучи“ да мења дискурс, за то треба да се поклопи много погодних околности, рационалност актера, сагласје више чинилаца. Зато је важно истражити становишта медијских чинилаца.

У вези са садржајем, **четврта помоћна хипотеза** је да ће се у приповедањима на националним телевизијама, било да је реч о Јавном сервису или комерцијалним телевизијама, читавати утицај политичког ПР-а и политичка борба за освајање медијског простора. Ту неће бити важно која политичка опција добија простор, већ то што медији политичким актерима уступају простор намењен истраживачком новинарству.

Пета помоћна хипотеза је да је тзв. „топла људска прича“ основ наративног приступа у медијским садржајима. Жижа приповедања је на појединцу и појединачном искуству.

Шеста помоћна хипотеза је претпоставка цензуре, карактеристичне за дискурс моћи којем медији посредују – Фуко каже да су потребна три услова: потврда да нешто није допуштено, спречавање да се нешто каже, порицање да нешто постоји (Фуко, 1994). Истраживањем ће се показати шта је то над чим се спроводи цензура у информативном програму националних телевизија.

1.4 Методе истраживања

Да бисмо поткрепили теоријске налазе до којих нас је довео преглед литературе, следи анализа информативних емисија у периоду ванредне ситуације током поплава у мају 2014. Реч је о студији случаја на основу које стичемо увид у начин рада информативних редакција националних телевизија када се сусретну са информативно релевантним околностима.

Главне примењене методе у овом истраживању су:

- **Анализа садржаја** (статистичком методом препознаће се у колико прилога се у информативној емисији десио наративни приступ, трајање информативне емисије, дужина трајања прилога, термин у ком је пуштен прилог, у информативној емисији ког типа је прилог пуштен, врста саговорника и других извора, квалитет прилога, порекло извора, узорност прилога...) – да бисмо утврдили да у нашем узорку постоји наративни приступ, тј. да потврдимо хипотезу о новинарском приповедању у информативним жанровима, помоћну хипотезу о постојању топле људске приче у информативи и значају који јој уредници и продуценти придају, помоћну хипотезу о политичком ПР-у и сл.
- **Семиолошка и дискурзивна анализа** као језичке анализе смисла (образложење друштвеног контекста, стилска и реторичка анализа да би се објаснило превођење знакова у симболе, објашњења са којом намером и са каквим друштвеним оправдањем је наративни новинарски текст понуђен читаоцима) – да бисмо се са сигурношћу изјаснили о језичким и друштвеним вредностима коју националне телевизије нуде својим гледаоцима и да бисмо истражили међуоднос значења која су претходила тој појави.
- **Дубински интервјуи** са уредницима информативе у медијима из узорка – да бисмо директно од *gatekeeper*-а сазнали чиме је мотивисана промена у жанровској структури и којим поступцима је намеравана да буде остварена, сазнавање уређивачке политике и сл., али и да бисмо

непосредно потврдили помоћне хипотезе о томе: у којој мери ванредна ситуација ремети уобичајени ток извештавања, како уређивачке политике утичу на новинарско приповедање у информативним жанровима, да ли о новинарском приповедању постоји перцепција итд.

- Компаративна анализа – упоређивање резултата за редакције из узорка – да бисмо препознали евентуалне сличности и разлике између Јавног сервиса и комерцијалних националних канала, информативних садржаја који анализом садржаја буду категорисани у различите групе, материјално раслојених редакција (или програма); као и упоређивање резултата добијених интервјуима са другим добијеним резултатима у овом истраживању.

На истраживачко питање могло се одговорити на више нивоа. Један од поступака, који је допринос ауторке ове докторске дисертације, јесте стварање шаблона сличног Фукоовим четирима стратегијским целинама које развијају специфичне диспозитиве моћи над знањем (истином). Реч је о његовој анализи државне (институционалне) интервенције у којој је понашање становништва и предмет анализе и циљ интервенције. Према Фукоу, четири категорије званичног остракизовања сексуалности су: хистеризација женског тела, педагогизација дечијег секса, социјализација прокреативних понашања, психијатризација настраног ужитка (Фуко, 2006). Побуњеници постају жртве дискурса и нужно је дати им категорију и спецификовати њихово постојање. У овом раду је слична схема препозната у анализи садржаја, увиђајући како су медији представили грађане који су одбили да учествују у признању истине постулиране у јавном дискурсу током поплава 2014. године – хистеризација жене са другог спрата која одбија да напусти стан и ускочи у чамац за евакуацију, инфантилизација послушних грађана који су се евакуисали (о њима треба бринути и они су захвални Великом Брату који их чува – држави), социјализација грађана да сами себи помогну као бака која се попела на јасен пре потпуног потопа; проглашавање патолошким лажовом и криминалцем младића који је стекао

материјалну корист и популарност тврдећи да у поплавама тражи жену и децу. Ове четири категорије уочљиве су у целом узорку и вредна су схема за доказивање да је дискурс *апарат за произвођење истине*, приморавање на дискурзивно постојање у виду мноштва дискурса које производе апарати медијских институција.

Анализа садржаја је такође обухватила тумачење у колико прилога се у информативној емисији десио наративни приступ, трајања информативне емисије, дужине трајања прилога, термина у којем је пуштен прилог, у информативној емисији ког типа је прилог пуштен, врста саговорника и других извора, квалитет прилога, порекло извора, узорност прилога... Значај који одређена тема добија у медијима оцењује се и на основу дужине трајања прилога, временског термина у кошуљици, тога који новинар ради прилог, да ли се тема понавља наредних дана и у ком контексту.

Дискурс подразумева поштовање језичких кодова. То подразумева актуелни (не нужно општеважећи и вечни) споразум о контексту употребе језика. „Видео сам на телевизији“ постаје једнако ономе „верујем својим очима“. Телевизија мења наше очи као продужетак човековог чула вида (у маклуановском смислу). Смештање садржаја у друштвени контекст и стилска и реторичка анализа важни су у оваквом истраживању да би се објаснило превођење знакова у симболе, да би се објаснило са којом намером и са каквим друштвеним оправдањем је наративни новинарски текст понуђен читаоцима уместо фактографског информативног жанра. Када то истражимо, можемо се са сигурношћу изјаснити о језичким и друштвеним вредностима коју националне телевизије нуде својим гледаоцима и о међуодносу значења која су претходила тој појави.

Дубински интервјуи са уредницима информативе у медијима из узорка помогли су да непосредно од *gatekeeper*-а сазнамо чиме је мотивисана промена у жанровској структури и којим поступцима је намеравана, да сазнамо о приповедању у уређивачким политикама и сл. Ма колико фактографски неутрално се новинари и уредници труде да стварају,

садржаји не могу да не пренесу став аутора. Избором саговорника, њиховим редоследом и избором монтираних реченица, редакција обликује вредности које одашиље гледаоцима да их усвоје, урањајући их у дискурс којем медиј припада. За изучавање јавног дискурса на медијима није довољно само констатовати то у емитованом садржају, већ је препоручљиво испитати учеснике о томе. Да бисмо сазнали о намери и поступцима приказивања одређених вредности, спровели смо дубинске интервјуе са главним и одговорним уредницима информативних редакција медија из узорка и упоредили резултате (за редакције међусобно, али и са резултатима добијеним посредством других метода у истраживању).

Када је реч о научном интервјуу, он може бити структурисани и дубински. Структурисани подразумева одређени редослед и низ питања од којих се не одступа за све испитанике, а дубински покрива сложеније области и подразумева активно постављање потпитања током разговора. При интервјуисању, треба пазити на објективност, поузданост и валидност. „Кодирањем и идентификовањем кључних категорија, питања и одговори се претварају у варијабле“ (Фајгељ, 2014: 356). Према организацији редоследа питања, интервју може бити организован као левак (сужавање области на која се односе питања), обрнути левак (од специфичног ка општем), дијамант (питања мешаног значаја), тунел (једнако важна) (Фајгељ, 2014: 358) – у овом раду примењен је интервју чија питања по структури одговарају левку, мада се у пракси та структура често претворила у дијамант, због природе разговора и садржаја одговора који су упућивали на постављање питања другачијим редоследом.

Када смо завршили претходне етапе истраживања, уследила је компаративна анализа – упоређивање резултата за редакције из узорка – да бисмо препознали евентуалне сличности и разлике између Јавног сервиса и комерцијалних националних емитера, медија наклоњених одређеним политичким опцијама, материјално раслојених редакција (или програма) и сл. Компаративном анализом резултата интервјуа установљено је да ли

уредници другачије доживљавају промене у жанровској структури у односу на стварне приказане емитоване садржаје.

2. Анализа садржаја

Под другим поднасловом овог одељка биће детаљније образложено на који начин и на ком узорку је урађена анализа садржаја, као и њени најважнији резултати.

Анализа садржаја може истовремено бити врста истраживања, метод прикупљања података или метод анализе прикупљених података. Њене јединице посматрања су производи људске културе којима се преносе симболичка значења. „Анализа садржаја се бави анализом порука, без обзира на то шта је медијум или носач поруке. Данас се често може прочитати да је анализа садржаја квантитативна и квалитативна анализа текста, иконичког материјала и звукова“ (Фајгељ, 2014: 376). Прикупљање података треба да се деси без мешања истраживача у посматрану појаву, а природа анализе зависи од природе података и циљева истраживања. Основе анализе у овом раду биће стилско-реторичка анализа и дискурзивна анализа свих приказаних информативних жанрова у периоду проглашене ванредне ситуације 15–23. маја 2014, уз контролне анализе садржаја од 10. маја 2014. до проглашења ванредне ситуације. Многе националне телевизије дале су приоритет извештавању о разлозима за ванредну ситуацију, те су приказивале информативне формате и до 24 часа дневно, чак и када није било материјала и непосредног повода за то.

У овом истраживању најважнијом се показала синтаксичка анализа, коју је могуће поделити на пет слојева анализе: списак речи (фреквенцијски речник), индекси (навођење списка са референцама о томе где се у тексту налазе), конкорданца (списак речи са објашњењем контекста), колокације (учесталост скупова речи и фраза) и лематизације (груписање у леме – групе речи истог корена и граматичке категорије) (према: Фајгељ, 2014: 377). За предмет анализе у овој докторској дисертацији релевантне су конкорданце и колокације за сваку редакцију из узорка.

Наративна анализа се, такође, заснива на језику, пошто се њиме конструише познати свет у мислима појединаца. „Језик има три одвојене, али

међусобно повезане функције: а) идеациону – садржај језика у смислу значења, б) интерперсоналну – однос између учесника у разговору, в) текстуалну – синтаксу и семантику језика. Наративна анализа мора обухватити све три“ (Фајгел, 2014: 386). Овде треба обратити пажњу на прецизно именовање анализе јер наративна анализа може бити схваћена и као анализа чији се резултати приповедају, уместо анализе наратива, о чему је у овом раду реч – што би се могло сматрати врстом херменеутичке анализе. За добро разумевање приче, она треба да развије епистемолошку вредност, а то ће постићи систематичношћу, целовитошћу и критичким освртима на поједине околности. Скупом анализа наратива добијамо увид у околности јавног дискурса, али је за смислено сагледавање јавног дискурса и новинарског приповедања у њему неопходна дискурзивна анализа, која се понекад дефинише као „анализа језика изван реченице“ (Tannen, 1993: 1).

Када је реч о дискурзивној анализи, многи аутори примењују различите методе. Фуко и његови наследници чак и не предлажу методологију истраживања дискурса, јер се контекст непрестано мења и они који истражују дискурс заробљени су у његовим циклусима. У овој докторској дисертацији биће примењено неколико различитих метода, да бисмо избегли замку о којој је писао Фуко и да бисмо продубљеније увидели законитости јавног дискурса када се у њему одвија приповедање.

Прво је примењена квантитативна метода, којом је установљено колико јединица новинарских информативних садржаја је постојало у датом узорку, колико њих је приповедно, а колико времена у кошуљици то укупно заузима. Затим су објашњене најчешће конкорданце и колокације у информативним садржајима на телевизијама из узорка. После тога, анализа је допуњена сагледавањем кључних паравербалних и жанровских поступака у информативним садржајима. Окосница дискурзивне анализе у овом раду јесте поређење Фукоове поделе ликова у дискурсу са емитованим садржајима из узорка. У анализи садржаја биће објашњен и случај који су уредници у интервјуима препознали као најупечатљивији којег се сећају, а који у узорку емитованих садржаја узима важан део времена и ударних термина.

У наставку рада биће приказани сажети резултати квантитативне и квалитативне анализе информативних садржаја емитованих у наведеном периоду, као незаобилазни увод у дубље стилске, наративне и дискурзивне анализе које следе.

2.1 Резултати квантитативне анализе

У овом одељку рада је реч о подацима до којих је било важно доћи у овом истраживању да би наративни садржаји могли да буду сагледани одвојено од осталих садржаја. Статистичком методом су у узорку квантификовани информативни новинарски прилози и емисије, као и њихово трајање. Затим је од укупног броја информативних садржаја пребројано колико њих садржи топлу људску причу и наративну структуру.

Јавни сервис је приказивао више информативних садржаја током контролних дана (пре поплава) и процентуално мање наративних прилога у њима у односу на комерцијалне телевизије. Међутим, занимљиво је да је број наративних прилога био приближно исти са комерцијалним редакцијама, само је укупан број информативних садржаја био већи на РТС-у. Сви новинарски садржаји у информативним програмима из узорка сматрани су наративним ако садрже топлу људску причу и одступају од препоручене новинарске обрнуте пирамиде – било да је реч о ТВ прилозима, посебним емисијама и гостовањима у студију или сложенијим форматима информативних емисија које нису вести.

Табела 2 – Квантификација информативних прилога и емисија

Информативни програми 10–23. маја 2014.	РТС	Б92	Прва	Хепи	Пинк
Укупан број новинарских текстова	588	432	436	350	338
Број фактографских садржаја	397	252	247	308	253
Трајање фактографских садржаја у минутима	3176	2000	1976	899	1802
Број наративних информативних садржаја	191	180	189	42	85
Трајање наративних инф. садржаја у минутима	578	683	2671	742	2860

Већ у првом кораку анализе јасно је да у уређивачким политикама редакција из узорка постоје велике разлике. РТС, као јавни сервис, настојао је да прикаже више фактографских садржаја, иако му није стран поступак новинарског приповедања у топлој људској причи. Међутим, чак и када су се користили њиме, то је већином у кратким формама и са мањим трајањем у

минутима. Б92, као једна од телевизија познатих по информативном програму, приказивала је временски значајно краће појединачне новинарске текстове у информативи, што је очекивано јер је реч о телевизији која приказује и мноштво комерцијалних садржаја осим информативних. На Б92 је био емитован приближно исти број наративних информативних прилога као на РТС-у, али су они трајали нешто дуже него на Јавном сервису. Прва телевизија је приказивала сличан број наративних прилога и емисија као Б92, уравнотежујући да их буде мање од информативних, али је специфичност те редакције то што су наративни информативни садржаји трајали знатно дуже него на претходно наведеним телевизијама (информативне наративне емисије од 25 минута продужене су на 55 минута, у вестима је било више наративних прилога и сл.). Хепи је у узоркованом периоду имала малу информативну редакцију и тадашња уређивачка политика није захтевала мноштво информативних садржаја, због чега је број информативних текстова драстично мањи него на другим телевизијама, умереног трајања. Нагласак није био на информативи, већ на забавним програмима попут ријалити формата, квизова и турских и индијских теленовела, који су због ванредне ситуације били привремено суспендовани или померени за ране јутарње или термине после поноћи. ТВ Пинк је у овом узорку приказала квантитативно умерен приступ новинарском приповедању када је реч о броју прилога, али је минутажа која је посвећена топлој људској причи драстично већа у односу на све друге телевизије из узорка. То је највише због тога што је по проглашењу ванредне ситуације било и ванредних информативних емисија на Пинку, не само дужих вести и чешћих гостовања, већ и више теренских прилога и емисија о појединцима из прихватилишта за спасавање од поплава, укључујући у то и континуирано праћење појединачних случајева грађана подобних за новинарско приповедање. Током прва два дана проглашене ванредне ситуације, ТВ Пинк је емитовала непрекидни информативни програм уживо. У табели ниже дати су проценти о наративним садржајима за сваку редакцију.

Табела 3 – Процентуални приказ квантификације наративних информативних садржаја

%	РТС	Б92	Прва	Хепи	Пинк
Наративни садржаји у информативи	32,4	41,6	43,3	12	25,2
Трајање наративних садржаја у информативи	15,4	25,4	57	45,2	63,8

Према резултатима наведеним у табели, најбројније наративне садржаје приказала је редакција Прве (нешто више од две петине укупног броја информативних садржаја), а та телевизија била је друга по трајању наративних прилога – чак три петине времена емитовања информативног програма. Најмање наративних информативних прилога приказала је Хепи (око деветине информативних садржаја), али је према трајању била на трећем месту по приоритетима за топлу људску причу – нешто мање од половине садржаја. РТС је просечно сваки трећи новинарски текст објавио као наративни, а према трајању је седмина информативног програма на РТС-у била наративна. На Пинку је у укупном узорку сваки четврти прилог или други информативни облик био наративан, али је то узело скоро три четвртине укупног времена емитовања информативних садржаја.

У наведеним квантификацијама важно је напоменути да је реч о обједињеном виђењу целог узорка, у који не спадају само дани проглашене ванредне ситуације током поплава у мају 2014. За овај рад нису неопходне детаљне анализе квантитативног типа за сваки од дана из узорка, али треба напоменути да је наративност непосредно пре ванредне ситуације на медијима из узорка била ређа и умеренија, али стабилно употребљавана у структури извештавања. Иако је јасно да ће ванредна ситуација изазвати већу потребу да се у новинарству деси топла људска прича и акценат стави на извештавање о људским судбинама, када је ванредна ситуација прекинута, новинарско приповедање није престало да буде пожељан поступак у извештавању. Напротив, у данима после поплава, а и данас, може се уочити да је новинарског приповедања више него што је било пре маја 2014. И даље постоји стабилна структура приповедања за сваку од наведених

редакција, само је садржајно могуће уочити више наративних информативних садржаја него што је то било пре ванредне ситуације.

Под следећим поднасловом биће наведени примери из узорка на основу којих ће бити илустровани закључци о уобичајеном начину извештавања током ванредне ситуације.

2.2 Конкорданце и колокације у информативним садржајима на телевизијама из узорка

Да би анализа била прегледна, прво су на садржаје из узорка примењене карактеристике које је Дебара препознао као кључне да би догађај постао вредан вести, о чему је већ било речи у раду. У информативном програму се очекују само најважнији садржаји о којима треба обавестити јавност. Иако се чини да наративни садржаји имају мању информативну вредност од фактографских, њихова импресивна улога често не изневерава очекивања оних који желе да буду обавештени о значају нових дешавања.

Од наведених дана узорковања, изабран је један дан и унутар њега емитовани садржаји који испуњавају услове које наводи Дебара: симплификацију, драматизацију персонализацију, континуитет теме, усаглашеност, неочекиваност (види: Desbarats, 1990: 110). Од мноштва емитованих информативних садржаја од 10. до 23. маја 2014, насумице су изабрани информативни садржаји емитовани у истим терминима и истих формата на свим телевизијама из узорка 18. маја 2014. Затим је проверено да ли испуњавају критеријуме које је предложио Дебара – сви изабрани формати у потпуности испуњавају наведене критеријуме. Када је то установљено, прешло се на језичку анализу којом би се указало на правилности понављања речи и скупа речи, тј. на конкорданце и колокације. После пребројавања понављања и најчешће употребљених речи, за сваку од редакција из узорка наведена су препознатљива места конкорданце и колокација. Осим њих, објашњен је контекст у којем се оне појављују, тј. наведени су поступци водитеља или новинара који упућују на посебан начин тумачења и разумевања.

Једина конкорданца заједничка свим редакцијама из узорка јесте група заменица сви–свако–све. Било да је реч о спасавању, волонтирању, материјалним оштећењима или ставовима, редакције из узорка настојале су да говоре у множини, генерализујући. Утисак који гледалац стиче због таквог изражавања новинара јесте уједињујући, али и једноуман. Нема места за

другачије, сви су или за или против. Поређења ради, ниједна редакција није употребила „многи“ или „неки“ више од 100 пута у целом узорку, док се „сви–свако–све“ појављује десетину хиљада пута.

Редакција Б92 је употребљавала нешто другачије изразе у изјавама новинара него што су биле најчешће речи саговорника, чему друге редакције нису биле склоне. Када говоре новинари и водитељи, најчешће употребљени изрази на Б92 били су *људи* и *штићеници*, а када говоре саговорници – *грађани* и *нестали*. Титулација је још од античког периода препозната као важна јер већ од почетка обраћања именује категорије у којима се публика оријентише и опредељује. Новинари Б92 настојали су да изабраним изразима прикажу публици да је у поплавама доживљавају као људска бића и некога кога треба заштитити. Саговорници, махом званична лица или непосредни учесници спасавања, именовали су групе појединаца као грађане (бирокуратским стилем, указујући на пожељну и очекивану улогу оних којима се обраћа) или нестале (и они до којих тек треба доћи и они који нису пронађени именовани су тако, без спекулисања о томе да ли су још живи). Најчешће колокације биле су *обезбеђен смештај* и *обезбеђен повратак*, обе фразе једнако коришћене у новинарским и саговорничким исказима. Појам обезбеђености треба да укаже на стабилност и смири потенцијалну панику, али и покаже ауторитет државе која је способна да своје грађане сачува од недаћа.

Редакција Пинка усмерила је изражавање у информативном програму на појмове *народ*, *паника* и *градоначелник*. Нешто ређе понављане су речи *спасавање*, *борба*, *насип* и *деца*. Популистички израз *народ* изражава колективну идеју, али на другачији начин него Б92 – народ је чинилац нације, а у поплавленим подручјима било је мање припадника мањина него у другим крајевима Србије. Осим мање мањина, овај израз је важан јер је већинска етничка заједница у Србији српски народ, али њега такође има и у Републици Српској, којој је Република Србија касније донирала новац за помоћ после поплава које су се десиле и на њеној територији. Наизглед безазлени избор речи којима се новинари обраћају посредством најмоћнијег

медија показује сложене друштвене тенденције. Народ је претрпео поплаве, али народ није омеђен границама државе као што је то случај са националном фреквенцијом конкретне телевизијске куће. Помињање градоначелника као званичне функције (било да је реч о градоначелнику Београда или председнику београдске општине Обреновац који је у анализираним текстовима називан градоначелником Обреновца у више наврата) указује на ауторитет институције у кризним тренуцима. Понављање појмова народ, паника и градоначелник упућују гледаоце да у збуњености која може прерасти у панику препознају да постоји контраст између паничних реакција и поверења у заједништво, а представници ујединитеља јесу градоначелници. Колокације на Пинку биле су *наш народ, једни уз друге, борба за насип и одбијају да приме помоћ*. Коришћењем заменица *мој* и *наш* интензивира се осећање припадништва и оданости једном принципу, а дугорочно подразумева и постојање *другог*, који није *ми* и који угрожава јединство. Збијање редова *једних уз друге* подсећа на узбуну на напад, која на овим просторима није била ретка појава; непријатељ у извештавању о поплавама није страна војска, па ни природа, већ непозната сила која настоји да поремети поредак тако што ће се реке излити ван токова и зато треба да се деси *борба за насип*. Колокацијом о грађанима који *одбијају да приме помоћ* даје се вредносна процена о кривици евентуалних исхода – одбијање је појам у контрасту са примањем и, у контексту помоћи, јасно је да се имплицира да неко нешто нуди, а грађани то одбијају. Реч је о својеврсној употреби именице да би се избегао глагол (*примање помоћи* уместо *помагати*), јер глагол има експресивну вредност активности коју именица својим својствима именовања садржаја уме да прикрије, као и субјекат – актера радње, одговорно лице, што именица не приказује – она само осликава постојање наведеног појма. *Одбијање* је сваки пут посебно наглашено у изговору и дата му је негативна конотација.

ТВ Хепи, као што је већ речено, није имала информативну редакцију развијену колико је то данас, те је махом користила материјале са агенција уместо редовног присуства на терену. Међутим, током ванредне ситуације,

осим редовног програма вести, било је неколико информативних емисија у студију које су једнократно осмишљене. Најчешће употребљени појмови били су: *падавине, штаб, патроле, приправност*. Употребљавање разумљивог стручног појма *падавине* открива да извори информација нису исти као за друге редакције из узорка: они који су добијали обавештења од политичара и надлежних на лицу места, употребљавали су појам *поплаве*, а новинари ТВ Хепи користили су се појмом *падавине*, извесно због употребе материјала са агенција које су настојале да пошаљу прецизне податке о ванредном хидрометеоролошком стању које је трајало. Појмови *штаб, патроле* и *приправност*, иако коришћени у одговарајућем контексту, упућују на сложенију врсту опасности од оне која је изазвана временском непогодом. Такви појмови, често употребљени, могу изазвати утисак мобилизације становништва, што у ванредним околностима попут поплава нема само негативну конотацију. Најчешће коришћени спојеви речи били су *спасилачке јединице* и *спасилачке акције*, као и *дананоћне патроле*. Осим нагласка на спасавању, Хепи је преносио гледаоцима да су патроле – самоорганизоване грађанске или званичне полицијске – у сваком тренутку доступне и ангажоване.

РТС је најчешће узимао изјаве од званичника на терену и институционалних учесника у спасилачким акцијама (њих су спроводили Војска, Полиција и друге хитне интервентне службе). Отуда не чуди што конкорданцу на РТС-у за изабрани узорак чине појмови Војска, Полиција, добровољци. Иако је на РТС-у било речи о цивилима који су помагали у поплавленим областима, они су ретко добијали прилику да дају изјаву, али се о њима говорило као о добровољцима, неутралним изразом српског порекла, као да је реч о неминовној сили која се појављује и дела сама од себе. Најчешћа колокација на РТС-у била је *ригорозна контрола*, не само изговорена међу саговорницима који су званичници, већ и поновљена у новинарским изјавама – било да је у истом прилогу иза изјаве у којој је та фраза већ употребљена, или парафразирано у вези са извесним исходом за оне који краду, обмањују или на други начин стичу корист од незаконитих

радњи. Колокација *ригорозна контрола* коришћена је и на другим телевизијама, али је на Јавном сервису била употребљавана нешто чешће и некритички према сложености значења на које би могла да имплицира.

ТВ Прва користила се мноштвом именица – *вода, поплава, куће, животиње, саговорници*. Овај скуп израза открива једноставност осликавања стварности јер се уместо сложених израза или апстрактних појмова користе имена онога што се на лицу места види голим оком. Нпр. као што би пријатељи једни другима рекли да се одједном појавила нека вода и да се десила поплава, тако је саопштавано и у прилозима информативног програма ове телевизије. Кадрови потопљених кућа и блатњавих животиња описани су једноставним именовањем, тј. вербални садржај и слика саопштавају исто, не обогаћујући значење једно другоме. Овај поступак, у контексту информативних прилога, не оставља утисак неспремности или непрофесионалности, већ намерног поједностављивања језика ради бољег разумевања код публике, као да је конкорданца намерно постављена као сликовница која треба да буде очигледна деци (у овом случају, публици различитог образовног и когнитивног профила). Честа употреба именице *саговорници* треба да покаже интензитет сарадње коју телевизијски новинари редакције Прве развијају са појединцима, јер су под тим појмом најчешће подразумевали грађане чије су изјаве узимали у својству оштећених, али и стручњака и специјалаца. Колокације су такође поједностављене: *на терену, без панике, надлежни органи*. *На терену* једнако је поједностављен израз као и *животиње* или *вода*, јер је у сваком кадру који следи после најаве или у стенд-апу са том фразом јасно да је новинарски извештај *са терена*. Као и Б92 и Пинк, Прва је колокацијама позивала да не буде панике и да се верује (бирокуратски речено) надлежним органима.

После прегледа најчешћих конкорданци и колокација у текстовима редакција, следи анализа паравербалних и жанровских својстава прилога и садржаја информативних програма у датом узорку. Пратећи паравербални поступци могу бити специфични кадрови, музичка подлога, структура

прилога, значај саговорника и друго. Биће објашњен и шири контекст у којем их треба разумети (емисија, формат, аутор, жанр и друго).

2.3 Паравербални и жанровски поступци у информативним садржајима

У овом делу рада, приказаћемо резултате квалитативне анализе паравербалних и жанровских поступака који суштински утичу на контекст разумевања информативних садржаја из узорка, а које није требало наводити у претходним деловима истраживања.

На ТВ Б92, водитељи су обучени званично и најаве читају официјелним тоном. После најаве следе рекламе, што је била уобичајена пракса те телевизије. После реклама, вести се настављају. Ни у другим форматима није било нарушавања визуелног идентитета или рекламних блокова. Тек последњих дана узорковања десило се да рекламних блокова не буде после најаве. У приповедним информативним прилозима и емисијама, било да је реч о дописничким или ауторским ТВ прилозима редакције, редовна пракса била је да почињу сетном музиком на једном инструменту, нпр. клавиру или виолини, што треба да остави утисак меланхолије и туге. Такав стваралачки механизам подсећа на драмске садржаје, али у информативи је претерано осећајан, патетичан. Новинари на терену углавном су били почетници који се нису раније појављивали, мада је редовна репортерска екипа била дежурна. Тон којим спикери говоре јесте оптимистичан и смирујући. Спикер даје сервисне информације, а репортери слику ситуације са терена. Саговорници су првенствено људи који су у прихватним центрима или у поплављеним селима, а секундарно надлежна лица из институција. Политичари функционери нису редовни саговорници и њихове изјаве су терцијарне. ТВ Б92 је у кадровима грађана који су се изместили у прихватне центре приказивала и припаднике ромске мањине, али није узимала изјаве од њих. Нагласак је на приватним причама спасених или волонтера у прихватним центрима. Специфичност је што на овој телевизији ниједном нису употребили синоним за реч *волонтер* (примера ради, на РТС-у су примарно користили реч *добровољци*, а *волонтери* само као нужни синоним). Новинари су склони сугестивним питањима – нпр. у прилогу са спасеним дементним грађанима (*Све је добро? Храна добра? Прошетали сте?*) или пилотима спасилачких хеликоптера (*Како изгледа контакт с људима, јесу ли*

емотивни? –Јако емотивни, то је језиво.) Не извештава се о спасавању деце, али су она често у кадровима и њихова лица нису замагљена. Редовно су извештавали о спасавању кућних љубимаца (посебан прилог је направљен о спасеном црном зецу којег је неко изгубио; затим и о папагају; а редовно су емитовани апели да се изгубљени пси на које грађани наиђу такође превезу до центара јер *некоме можда недостају*). Неколико дана емитовани су профили студената који су се добровољно јавили да помогну у прихватним центрима. Б92 је, у сарадњи са Првом, организовао Телетон за прикупљање донација угроженима у поплавама. Ударна информативна емисија у узорку на Б92 била је *Они су изгубили све*, где су уплакани грађани исповедали шта су све имали, а више немају; ова емисија од два сата са прекидима за рекламе само је наизглед патетична: у њој се проблем адресира конкретније него у вестима. За саговорнике су изабрани огорчени, али рационални грађани који увиђају потенцијалне кривце, нпр. средовечна жена, мајка, објашњава: *Обреновац нас је унаказио, видели сте све, шта један пропуст уради* (подвукла Л.М.). Новинари су после таквих изјава давали анализе да ли је продор воде могао да се спречи да је примењен предвиђени механизам за одбрану од поплава и да није било неких непланираних нарушавања система одбране од поплава зарад привлачења инвеститора који тек треба да се појаве. Насупрот оптимистичним спикерима, новинари истраживачи су емисијом са патетичном музиком у позадини и уплаканим саговорницима настојали да каналишу осећања публике у конструктивно решавање проблема.

Сличан формат ударне вечерње емисије десио се на ТВ Пинк, а емисија *Борба за Обреновац* трајала је скоро четири сата. Патетична музика, кадрови беба, породице и сузе постоје и на Пинку, али изјаве нису упућујуће, нити су новинари аналитични: на Пинку су они посматрачи догађаја, без удубљивања у суштину проблема. Изјава друге средовечне жене, мајке, на Пинку звучи другачије: *Свакоме је најлепше у својој кући, знате. Најлепше је у својој кући.* – изговара и почиње да плаче, а кадрови прелазе из средњег у крупни план и детаљ. Док плаче, у позадини је монтирана тужна музика. Током целе емисије, изјаве грађана остају на том површном нивоу, где они

успевају да нешто проговоре, али то је само емоционални вентил који камера помно бележи. Једина аналитичност долази од саговорника, у овом случају председника општине који гостује у студију, остављајући утисак да доноси новости и да је присутан и ажуран. Реч је о својеврсном парадоксу телевизије, јер они који се појављују на екрану, макар и у студију, чини се, ближи су него они који су заиста на лицу места са поплављенима. У тону водитељке не осећа се намера да пита нешто што се саговорнику неће допасти, а саговорник не стрепи од могућих незгодних питања. ТВ Пинк је такође организовала Телетон, али не само са познатим естрадним личностима, него неприкривено и са спонзорима чији ПР-ови дају изјаве током емитовања (Агрокор, Кока-Кола, Дис итд.). Сутрадан је у редовном програму вести направљен прилог са извештајима са Телетона у Србији и у БиХ, где су водитељке имале исте хаљине, фризуре и фасцикле са питањима. Пинкови спикери вести су обављали посао ревносно и без слободних дана. Тон извештавања је нешто енергичнији него иначе, али прилагођен околностима. Гостовања су дуга (редовно више од 30 минута), а гости су функционери и председници општина, као и уредници из пријатељски настројених медија (Вучићевић, Пауновић). У прилозима у вестима несметано су емитовани морално упитни тренуци: човек у прихватном центру каже да је платио да му прикријумчаре лекове за смирење без знања дежурних лекара, војник спасилац изјављује да је правио фотографије (селфије) са старцима и децом које је носио кроз воду, пуштање саговорника локалног функционера да 7 минута без потпитања прича о детаљима из живота спасене деце и сл. Похвално у извештавању ТВ Пинк током поплава јесте то што Роми, којих је у поплављеним подручјима било много, добијају прилику да говоре пред камерама и њихове изјаве нису монтиране на стереотипан начин – ако не видимо да су Роми или само прочитамо текст њихових изјава, није могуће разликовати да је реч о саговорницима који су етничка мањина. Специфичност извештавања о поплавама на Пинку биле су редовне вечерње емисије и непрекидни програм 24 сата дневно. Емисије су најављиване упечатљивим трејлерима, као да је реч о акционом филму – за шта је можда и било оправдања, с обзиром на то да је ТВ Пинк једина новинарска екипа која

је добила прилику да полети војним хеликоптером са спасиоцима и сними све кораке спасавања из прве руке. Друге телевизије су од војске добиле само да уђу у чамац за спасавање. Још једна упечатљива вечерња емисија била је „Србија дан после“, у којој спикерка интервјуише колеге које су извештавале са терена, свог уредника и колеге из других медија који су сарађивали са њима. Сентименталне изјаве попут *Имам кућу, али је Пинк свима нама кућа* или *Радимо као тим и зато су нам добре приче* претварају емисију са насмејаним саговорницима у праву топлу људску причу. Уредник је у тој емисији изјавио: *Вест је ту најважнија, да се не би ширила паника. Када дамо правовремену и праву информацију, има и нешто важније од вести, а то је живот.* Укратко, вест не сме бити лажна, али треба да буде приповедана.

ТВ Хепи је одржала вести од по 20 минута, колико је било и пре поплава. Једине измене у вестима биле су стилске, где се користи појам претње: *поплаве* прете, *Колубара* прети, *Сава* прети, *Морава* прети. За ову редакцију је такође специфично да су, у односу на друге редакције из узорка, чешће бркали ванредну ситуацију и ванредно стање, свих дана у узорку. Прилози су о *пуној приправности локалних самоуправа*, саговорници су најчешће локални функционери, грађани говоре у анкетама у градовима, а приповедање се дешава у ванредним информативним емисијама које трају од пола сата до сат у вечерњим терминима. Специфичност новинарског приповедања на овој телевизији је то што се приповеда о спасиоцима, а не спасенима: нпр. Борис Малагурски је направио целу емисију о животним причама руских спасилаца који су дошли да помогну. У емисији *Србија жали*, саговорници су политичари из управе Града Београда, амбасадори Русије, Немачке, САД и изасланик ЕУ. Градоначелник Београда није помињао поплаве, већ је причао о планираним пројектима изградње улица Војводе Степе, Булевар Ослобођења, Трга Славија, пројектима јавно-приватних партнерстава итд. Директор Рудника угља Колубара дао је изјаву да ће у наредних десет дана повећати производњу (игноришући чињеницу да је басен био поплављен и производња из безбедносних разлога обустављена). На ТВ Хепи није било Телетона, али је отворен стални СМС број на који су

грађани могли да шаљу поруке, а на тај број су спикери подсећали пре и после сваке информативне емисије.

РТС, као Јавни сервис, специфичан је по томе што је све информативне садржаје током ванредне ситуације превео на знаковни језик. Спикери Дневника и вести не одступају од уобичајених начина изражавања или одевања. Приповедања је мање, а топла људска прича није нужно исприповедана у структури приче, већ је део фактографске структуре. Прилози су, уместо уобичајена три минута, трајали до седам. Ако је саговорник политичар (министар, функционер, преседник општине и сл.), стенд-ап новинара траје до минут, а остало је интервју. Питања су уопштена, али и кад су сасвим прецизна, изјаве саговорника нису непосредни одговори на питање. Нпр. новинарка наизменично поставља питања тадашњем министру одбране и генералу Војске Србије, где обојица изговарају унапред припремљене реченице које само посредно могу да се повежу са постављеним питањем (*-Има ли довољно људства? -Немојмо да прејудуцирамо! Двадесет километара насипа је направљено широм овог насипа који би, по свему судећи, морао да издржи налете Саве наредних дана.*). Што је важнији саговорник, више минута му је дато да одговори. Најважнији саговорник добијао је редовна укључења уживо из канцеларија у згради Владе, без временског ограничења.

Прва је, осим поменутог Телетона и ванредних вечерњих емисија са стручним гостима које је водио главни уредник, била специфична и по значајно већем ангажовању новинара за формат Експлозив. Та емисија, која је уобичајено трајала 25 минута, током ванредне ситуације имала је посебна издања од по 45 минута и до сат времена. Осим продуженог времена емитовања, емисија је из мање популарног термина у 18:00 прелазила у термине у 19:00, 19:30, 20:00 и 21:00, зависно од околности конкретног дана емитовања. Прва је остала упечатљива по два новинарска приповедања, од којих су се оба првобитно десила у редовним вестима, а затим им је посвећено више времена у Експлозиву, хибридној информативној емисији

коју у неким епизодама можемо сматрати документарном. Више о овим примерима биће речено у наредном поглављу.

2.4 Фукоова подела улога у дискурсу примењена на садржаје из узорка

Као што је већ поменуто у раду, утемељење идеје ове докторске дисертације заснива се на раду и делима Мишела Фукоа, те је један од доприноса овог рада увиђање којим шаблонима је новинарско приповедање приказало постојећи дискурс у информативним жанровима телевизија са националном фреквенцијом.

Фуко је анализирао начине државне (институционалне) интервенције у јавно знање и истину, где је понашање становништва и предмет и циљ делања. Осим очигледних институционалних забрана (закон за судство и полицију, правила психијатријских установа и сл.), Фуко је препознао да се и ван институционалног затварања одвија стратешки отклон према непожељном, иако последице не морају бити институционална казна – довољан је остракизам као освета за бивање другачијим. Пишући о дискурзивним стратегијама које на одређени начин посматрају и дају улогу хомосексуалним појединцима, Фуко је писао о четири стратегијске целине у дискурсу, чији је задатак да оно што је необично и што нарушава постојећи поредак моћи – склони ван дискурса, тј. далеко од очију јавности тако што ће им бити приписана одређена „разумљива“ улога. На тај начин, ствара се диспозитив моћи над знањем и истином. Ако некога именујемо лудаком, лоповом, дементним, све што убудуће буде рекао против нас неће имати вредност јер неће имати учинак међу становништвом.

Према Фукоу, четири категорије званичног остракизовања сексуалности су: хистеризација женског тела, педагогизација дечијег секса, социјализација прокреативних понашања, психијатризаација настраног ужитка (Фуко, 2006). Побуњеници у дискурсу изазивају пад поретка, па је за опстанак дискурса пожељно да их учини жртвама и унапред прецизира њихово постојање. У овом раду битно је препознати како су медији из узорка представили грађане који су одбили да учествују у признању истине постулиране у јавном дискурсу током поплава 2014, тако што ће међу

информативним прилозима бити указано на оне које је могуће превести на Фукоову четвороструку поделу.

Табела 4 – Постојање информативних садржаја у узорку који одговарају наведеној Фукоовој подели

Стратегија	РТС	Б92	Прва	Хепи	Пинк
Хистеризација женског тела	+	+	+	+	+
Педагогизација	+	+	+	-	+
Социјализација прокреативних понашања	+	+	+	+	+
Психијатризаација настраног ужитка	-	+	+	+	+

У наведеној табели обележено је које редакције су стварале медијске текстове који се могу тумачити као наведене Фукоове категорије дискурзивних стратегија према непожељном. У наставку је свака појединачна стратегија објашњена са илустрацијама емитованих примера.

2.4.1 Хистеризација женског тела

Фуко је писао о хистеризацији женског дела као дискурзивној забрани да се жена ослободи стега патријархата, те је женско тело или сексуално пожељно или је дискурзивно неупотребљиво. Старије жене због тога у медијима ређе имају прилику да говоре, а и када се то деси, обично су у родним породичним улогама, тј. ређе су стручни саговорници него примери *баке*.

Грађани који нису послушали савете надлежних да напусте поплављене зграде приказани су у медијима као непослушни и неподобни за спасавање, чиме су проглашени одговорнима за све што им се у међувремену деси, па и смрт. Све телевизије из узорка известили су о оваквим примерима и без изузетка изабрали су да такве грађане отелотворе старијом женом.

Разлика између телевизијских редакција у вези са овим примером била је у жанровском приступу. РТС је известио да се такве ствари дешавају, а у покривалицама (кадровима док спикер чита извештај) биле су женске особе седе косе које су са својих прозора на вишим спратовима посматрале шта се дешава. Б92 је о томе правио прилоге у којима би новинари на терену саопштавали да се *углавном старије госпође нерадо одазивају позиву спасилачких екипа*, док су у кадру стенд-апа у позадини прозори вишеспратница са радозналим грађанкама. ТВ Хепи није имала прилоге о „лудим“ женама које одбијају да се спасу, али јесте имала извештаје из студија са покривалицама позајмљеним од агенција (кадрови жена на прозорима виших спратова поплавлених зграда), обogaћеним анкетама међу Београђанима шта мисле о томе када неко одбије спасиоце. На ТВ Пинк било је неколико извештаја са терена, који су укључивали непосредну интеракцију новинара са појединим женама које не желе да оду из својих кућа, уз коментар новинара на крају прилога да то није пожељно. Пинк у таквим прилозима није узимао изјаве од спасилаца, мада су они увек били видљиви у позадини кадра. Новинар је преузимао улогу званичног институционалног тумача.

ТВ Прва је током изабраног узоркованог периода имала највише извештаја са терена, током којих се десило и неколико прилога о овој теми. Такви прилози су били сложени: најава спикерке у студију (као наратора) којом се објашњава да старије жене отежавају спасавање за све грађане, новинар на терену (као приповедач) са спасилачком екипом објашњава поступке за спасавање и изјава једне од „непослушних грађанки“ (лик) која се са другог спрата довикује са спасиоцима (дијалог ликова) – пред камером која је у спасилачком чамцу – и епилог прилога у којем се кадар спушта на спасиоца (лик фокализатор) који одвози спасилачки чамац коментаришући да је невероватно да неко одбија да буде спасен. Оваквих прилога је на Првој било укупно три, са истом структуром, различитог трајања. Поступак извештавања где већ најава спикера садржи вредносни суд о томе како појединци „задржавају“ спасавање осталих не оставља много могућности

новинару на терену да усмери разумевање улоге тих појединаца на другачији начин; новинар је у прилогу неутралан; представници државе (у овом случају, спасиоци) разговарају са женама и предлажу једно решење којем се оне могу повиновати или одбити; а када одбију, излазе из кадра, о њиховим судбинама се више не извештава, а спасилац даје закључак о томе шта се управо десило. Наводимо један од дијалога:

Жена: (у кадру је жена седе косе сама, кадар је зумиран јер је она на другом или трећем спрату, па је и звук у монтажи појачан да би се чуо њен глас; она вири кроз прозор са неповерењем према камери)

Спасилац: Хоћете са нама?

Жена: Где?

Спасилац: У прихватни центар.

Жена: Шта ћу тамо? Ово је мој стан, не треба ми смештај.

Спасилац: Боље пођите са нама, овде је опасно.

Жена: Како је опасно? Вода је до у приземље, неће горе.

Спасилац: Може да дође и до вас.

Жена: Како да сиђем кад ходник плави?

Спасилац: Скочите, ми ћемо вас одвести где треба.

Жена: Да скочим у гумени чамац са другог спрата? Вода је плитка, поломићу ноге!

Спасилац: Само ви скочите, ми ћемо вас дочекати.

Жена: (оклева) Не, не. Кад поломим кук, ко ће да ме гледа? Вас је ионако превише у чамцу. (погледа у камеру)

Спасилац: Хоћете ви да се спасите или нећете?

Жена: Шта ће бити са станом? Ако скочим, прозор ће остати отворен, а ја ћу правац на ортопедију. Кад се вратим, нећу ни столицу да затекнем. Лопови исто имају чамце.

Спасилац: Неће нико у стан. Значи, нећете да скочите?

Жена: Ма нећу, идите даље, мени је боље на свом.

(чамац почиње да се креће и камера швенкује на спасиоца)

Спасилац: Ето, неће људи. Невероватно. Кад поплава омекша зидове, падне плафон, цела зграда се уруши на њих. Али шта можемо, нису нам дозволили да силом извучемо људе.

У овом дијалогу може се уочити неколико тенденција. Грађанка је од почетка свесна присуства камере; није речено да ли је дала дозволу да буде снимљена или не. Поставља рационална питања, на која добија поједностављене одговоре или јој се на питање узврати питањем. Исказује страх да ће се повредити или да ће у поплавама неко злоупотребити околности и опљачкати њен стан, што се испоставило сасвим извесним јер је било много таквих случајева. Спасилац не адресира њене забринутости и дилеме, већ инсистира да она крене са њима, не прилагођавајући разговор контексту. Иако је спикерка у најави рекла да одбијање помоћи отежава спасавање других, жена је у неком тренутку сугерисала да спасиоци иду даље, не желећи да их задржава. Спасилац је у епилогу дао рационалан аргумент зашто је небезбедно остати у згради чије је приземље поплављено, иако у разговору са грађанком није употребио тај аргумент. Последња реченица, у којој спасилац ламентира што у ванредној ситуацији нису добили овлашћење да силом натерају људе да крену, ствара атмосферу да гледаоци постану убеђени да је насиље државе над сопственим грађанима једино решење, упркос рационалним аргументима. Имајући у виду да су спасилачке службе у гуменим чамцима посебно обучени припадници МУП-а, замисао да „спасавају на силу“ упућује на ауторитарне идеје.

Овакви тренуци у јавном дискурсу не могу бити сматрани ставом појединца који то изговара, не само због тога што је посредством медија то доспело пред милионе гледалаца, већ и због општег контекста извештавања о поплавама. Првог дана проглашене ванредне ситуације због поплава, десило се да је било два смртна случаја узрокована поплавама. Реч је о старијем брачном пару који је живео у сиромашној трошној кући близу Колубаре (реке која се међу првима излила). Зидови куће су попустили и кров је усмртио обоје на спавању. Трагична вест је била фактографски обелодањена јавности и детаљи нису били познати одмах. Прва особа која је

о томе дала изјаву био је тадашњи градоначелник Београда, чију су изјаву пренели сви медији у неизмењеном облику и без пратећих коментара: *Искористио бих прилику да кажем грађанима да је ово наук шта ће се десити ако не слушају власт*. Израз лица је прекоран, а обрве благо намрштене. Осим податка о смртним случајевима, нема додатних информација – изјава је концизна. Уместо очекиване изјаве саучешћа или друге саосећајности, градоначелник се определио да у првом моменту запрети грађанима да је смрт последица непослушности.

„Argumentum ad baculum (у праву чешће називан argumentum baculinum, од лат. baculum – батина) подразумева увођење претње или силе у политичку игру. Он има много нијанси: почиње „скретањем пажње“ на неугодне последице уколико се не прихвати становиште говорника (нарочито претње могућим наступањем економских недаћа, инфлације, незапослености), иде преко претње да ће се употребити сила, а завршава се стварном употребом силе (затварање или убиство политичких неистомишљеника, оружана интервенција или бомбардовање непоћудних противника, итд.). Нарочито је чест у политичким преговорима између неједнако снажних партнера и своди се на ону народну *ако нећеш милом, онда ћеш силом*. Колико год да је етички проблематичан, овај „аргумент“ најчешће даје врло брзе и очигледне резултате“ (Аврамовић, 2009: 359).

Аристотел је писао да се освета рађа под утицајем гнева и љутње: „Постоји разлика између освете и кажњавања: кажњавање се врши у интересу онога ко се кажњава, а освета у интересу осветитеља, да би се постигло задовољење“ (Аристотел, 1997: 80). У контексту градоначелникове изјаве, нећемо спекулисати да ли је мотив за такву изјаву освета или казна јер то зависи од психолошког момента – да ли процењује да ће будуће спасилачке акције бити ефикасније ако грађани већ буду у страху, што би било део ауторитарне политичке културе, или је гневан и љут на институције и себе јер је и та два смртна случаја могло да се предупреди бољом превенцијом и заштитом.

Наредних дана, градоначелник Београда је давао значајно другачије изјаве, попут ове: *Десило нам се неколико ситуација, поготово у општини Обреновац и општини Лазаревац, да људи нису желели да изађу из својих кућа*

све док жандармерија није дошла и реаговала. Значи, молим вас, слушајте оно што кажу надлежни органи. Та бујица, рецимо, у Обреновцу се повећала за пола метра или метар само у року од пола сата. Израз лица је сажаљиво повијених обрва, изговара „мооолим вас“ мазно и изјава садржи детаље, дакле, градоначелник је боље обавештен. У првој изјави градоначелник нема довољно информација, али упркос томе не жели да одступи од јавног простора који му се нуди да заузме; стилска неосетљивост је упечатљива због неспретног бирања појмова да „искористи прилику“ и повеже несрећни случај са структурним последицама које могу да задесе грађане ако се буне против *власти*. Јасно је да у тој изјави себе сматра делом државног апарата који би био угрожен ако би се десила непослушност и обраћа се грађанима као деци коју треба васпитати. У другој наведеној изјави, градоначелник се користи примеренијим изразима и више не поставља државни апарат насупротив грађанима, већ саветује грађане како да се понашају када они замишљени трећи, надлежни органи, дођу да обаве свој део посла.

2.4.2 Педагогизација грађана

Друга стратегија је инфантилизација послушних грађана и показивање њиховог примера као пожељног. Током поплава, циљ државе је био да се становништво измести из поплавлених подручја и да се спречи настанак људских жртава. Примери грађана који се јесу одазвали позиву државе да се евакуишу били су бројни и емитовани на свим телевизијама из узорка, осим ТВ Хепи. Структура тих прилога је, не сасвим изненађујуће, иста на свим телевизијама на којима су емитовани: спикер најави да су грађани безбедни, новинар да генералне податке о смештенима и статистикама, изјава волонтера или лекара о затеченом стању, а затим анкетирање смештених у прихватне центре. Понекад су новинари претеривали у топлој људској причи, те је она прерасла у патетику: *...Љубинка није стигла да понесе ништа од ствари, само оно најважније. – Узела сам њено ћебе и њу и полетела напоље.* – говори деконцентрисана жена, мазећи *бишона* пред камером ТВ Пинк. Млада новинарка Б92 изабрала је за свој прилог изјаву мушкарца који каже

да је у прихватном центру *срећан* и да је све тамо *лепо*, иако је реч о еуфорији јер је тек стигао. Ипак, већина оваквих прилога била је илустративна онима који не живе у поплавленим областима, али су онима који су доживели поплаву били путокази како да се понашају.

2.4.3 Социјализација прокреативних понашања

Све четири телевизије које су приказале педагошке примере пожељног понашања посредством топле људске приче, имале су и резервне примере за самопомоћ: као што је Фуко дефинисао, социјализација прокреативних понашања, ако су у корист постојећег поретка и државе. ТВ Хепи је такве примере саопштила устима спикера, повремено и са изјавом званичника.

На РТС-у, такви прилози били су део редовних информативних емисија. Специфичност извештавања на Јавном сервису у узоркованом периоду било је то што су сви емитовани садржаји током ванредне ситуације имали превод на знаковни језик, што није био случај у данима пре ванредне ситуације. Пример информативног текста са поставком социјализовања самопомоћи емитован је у редовном вечерњем Дневнику. Почетак је извесно драмски: (кадрови потопљеног шљунковитог пута и блатњавих кока у дворишту) „Вода је почела да надире у осам ујутру. Већ до поднева је достигла више од метар и по у овом делу села Лисје. Највиши ниво воде био је чак 4,5 метара“. Наставља се изјавом мештанина: *Имали смо једну бебу овде, од 12 дана, која је избављена тек сутрадан ујутру, не грешком или неким другим проблемима, него због тога што нису могли спасиоци да се врате више чамцима назад. У овој изјави обједињен је романтичарски дискурс због којег публика треба да се развежи на тек рођену бебу, као и оправдање спасиоцима и пре него што се изговори нешто за шта би неко могао да помисли да их криви. После још једне реченице новинарке из офа, следи разговор са другим мештанином, који не оставља утисак да је потресен, већ се, напротив, осмехује.*

Новинарка: Је л' се памти оваква непогода?

Мештанин: Не, ја не, ни матори.

Новинарка: Како је изгледало то, је л' било страха, панике?

Мештанин: Ууу, сачувај Боже. То нико не верује. За сат времена – нема села. На крову сам био три дана. Немам где да спавам. Немам ништа – ни намештаја, ни судова.

Новинарка: И шта ћемо сад?

Мештанин: Ништа, шта ћемо. Идемо даље.

Прилог се наставља статистикама о водостају и поплављеним кућама, географским подацима и сл. Следе изјаве – једна непотписана изјава спасиоца који констатује да је „све катастрофа“ и председника општине који каже да су „добро прошли, поплаве 2010. су оставиле штету 5–6 пута скупље“. Прилог има циркуларну форму – изјаву поново даје мештанин са почетка прилога, констатујући да су штете непроцењиве. Док послужује ракију на дрвеном послужавнику који приноси салонским фотељама и трпезаријском столу који гротескно стоје у дворишту уместо у поплављеној кући, новинарка оптимистично закључује да ће све доћи на своје, све док је ведрог домаћинског духа својственог нашем народу. У овом примеру читава се неколико могућих прокреативних понашања која треба да каналишу незадовољство оштећених у поплавама – или се треба попети на кров док најгоре не прође, или остати ведрог духа и послужити ракијом повремене пролазнике и посетиоце (новинаре). Топла људска прича је засенила податке у овом прилогу.

На Б92 је било неколико сличних прилога, али краћих: у прихватним центрима, новинари су питали грађане о начинима на које су се спасили од бујице. Није било посеђивања имања као на РТС-у, ни континуираних прича као на другим телевизијама.

ТВ Прва је, истом методом као новинари Б92, у прихватном центру пронашла подобну саговорницу за топлу људску причу, која је убрзо после тога постала позната као *бака која се попела на јасен*. Осим у редовној емисији вести, где је интервју са њом трајао необично дуго – 9 и по минута, о њој се приповедало и у другим информативним форматима ТВ Прва. Специфичност тог разговора је да је новинар постављао питања фактографски и по свим правилима струке, а одговори су учинили тај интервју приповедним. Бака са јасена је била сликовити наратор који бајковитим детаљима претвара доживљај у причу, а фразерски начин изражавања на медијима освежава једноставношћу казивања, провинцијализмима и народним говором. Пример:

- *Како сте се Ви спасили?*
- *Спасила се, попела сам се на један јасен троракли и пружи́ла две ноге на два стуба, кецељу моју скинула и везала се око појаса и седила горе и гледала како се краве даву, изиђу рогови и нестане и више је нема.*
- *Колико сте били на том јасену?*
- *Била сам на тим јасену две целе ноћи и један дан и после сам полако се скобељала доле за парче леба. Таман сам ја сишла, иду ови људи што доносу. Ту су ми дали једну флашу воде, једну, један онај куван пасуљ, у оним пакетићу у конзерви, дали ми две паштете, да не лажем, поштена сам, и дали ми један лебац. И каже, бако, сутра ћемо наићи опет. Подајте деци, за мене је ово доста. Ја сам ћутала, један дечко, не знам ко је, из Бреновца, да л' је из Општине, да л' одакле је, носи онај велики момбилни што има онај репић и јавља нама да бегамо. Сине, 'де да бегам кад је ноћ, па ја сам жена перисана, ја да бегам не могу, ако си у стању да ме носиш, носи ме до првога јарка и баци ме да се удавим. Ја да бегам нећу, ја ћу опет да идем на онај јасен.*

Закључак овакве приче може бити: ако оперисана старија жена може да се снађе и преживи поплаву док не дође помоћ, сви би требало да могу. Овај интервју је изазвао највише пажње гледалаца, али и других медија који су

пожелели да извести о баки са јасена – почевши од таблоидне штампе, до колега са других телевизија. ТВ Пинк је убрзо пронашао исту саговорницу и у континуитету правио тематске емисије о њеном искуству у поплави, али и њеном животу и младости. Прекид сарадње између ње и новинара десио се ван узорка овог истраживања, али важно је напоменути да је континуирано извештавање о њој трајало до две недеље после проглашења краја ванредне ситуације. Да је узорак другачије одређен, касније извештавање Пинка о бившој пожељној саговорници припадало би следећој Фукоовој категорији.

2.4.4 Психијатризација настраног ужитка

Раније у тексту поменуто је да су се медији на посебан начин изражавали о темама криминала и злоупотреба током поплава – *ригорозне казне, оштре мере, брзе интервенције, сносиће адекватне последице* итд. У јавном дискурсу, када кажњавање не успе да дисциплинује појединца чије понашање одскаче од других, његово понашање се прогласи настраним и он лудим, а то је улога из које се не излази лако. Током узоркованог периода, било је неколико мањих примера и један већи, који се појавио на свим телевизијама из узорка осим РТС-а – случај младића од 22 године који је обилазио поплављене куће и помагао људима да оду до прихватних центара, а затим се враћао у њихове куће и узимао уштеђевину и драгоцености. Тврдио је да обилази куће надајући се да пронађе супругу и двоје деце који су, наводно, нестали након што је отишао да буде добровољац за подизање насипа.

ТВ Хепи фактографски је извештавао о случају од почетка – и његове тврдње, и помоћ, и касније разрешење нису добиле приповедну структуру. РТС је дао кратку вест тек кад се открило да је реч о превари, са позивом грађанима да се јаве полицији ако су преварени. ТВ Прва је прва известила о његовом апелу да му се јаве супруга и деца, а затим и пратила развој случаја приповедно наредних дана. Он је једини лик из свих приповедних прилога који је добио једну целу емисију Експлозив. ТВ Пинк је, такође, приповедно

извештавао о младићу, верујући му на реч да тражи жену и децу. Б92 је приказала три приповедна прилога о њему, али није продубљивала причу, већ је она остала на нивоу кратке приче.

Посебан начин структурисања прилога и емисија о младићу који је успео да обмане новинаре показује да су аутори без задршке добили могућности да извести на приповедни начин: детаљи (кадрови ока, прстију, усана док говори упечатљиве речи), блага музика у позадини, успорени снимци хода и сл. Текст је прилагођен причи о личности, а информације о поводу за то сакривене су у заплету. Све ово не би било сасвим необично да су медији проверили речи саговорника код надлежних институција. Испоставило се да младић од 22 године живи код родитеља и никада се није женио, нити има децу која иду у школу. Новинари су некритички поверовали сопственој предрасуди да, ако је Ром, у тим годинама мора да већ има децу школског узраста, чиме су целу јавност довели у опасну заблуду. Наизглед, настојали су да му не припишу стереотип неповерења, али бежећи од једног стереотипа, остварили су други. Када се превара открила, новинари су се определили за стратегију психијатризације, уместо да признају сопствену грешку. Превара је била описивана епитетима *бесрамно*, *мучки*, *лукаво*, а преварант појмовима *клептоман*, *жељан славе*, *патолошки лажов*, *болестан* ум итд. Новинари су у овом случају изгубили улогу заштитника јавног интереса, а преузели улогу сапатника и једнако наивног учесника догађаја као што је најнаивнији гледалац. Медији нису цензурисали изјаве званичника МУП-а да су медији допринели да преварант успешније хара поплављеним селима; али јесу ускратили јавности извињење за ширење лажних информација и нису преузели одговорност за последице. У јавном дискурсу, то је важан тренутак – институција може да се острашћено определи против онога због кога се виде пропусти у процедурама, а тај неко ће страдати вишеструко више него што би иначе. Медиј који га је прославио позвао га је да још једном да изјаву пре него што почне медијска хајка позивањем психијатара и психоаналитичара за саговорнике који ће дати образложење да се обмана јавности десила зато што је младић патолошки

случај, а не зато што је новинарка лоше проценила саговорника. У тој изјави, кивна новинарка јетко и иследнички разговара са младићем који седи, а камера је постављена да га снима са висине док новинарка стоји поред ње. Изјава је узета у просторијама телевизије у Београду, а не у његовом граду, како је до тада било. После младићеве изјаве *Ја сам само слагао, али ви сте емитовали* – новинарка завршава разговор, а из оф-а закључује да је младић толико поремећен да не осећа стид.

Сличан пример се десио са баком са јасена, која је доживела исцрпљење медијима и није желела да непрестано даје изјаве, али су новинари инсистирали. На послетку, отерала је навалентну новинарку са свог прага речима *Оставите ме на миру, измислила сам. Сад идите, немам шта да причам, ето, измислила сам*. Новинарка, разочарана више тиме што неће однети причу у монтажу него што се разочарала у морал саговорнице, покренула је интензивну кампању на својој телевизији којом је стигматизовала баку као *лажова, жељну пажње, дементну* итд. Прича која није добила епилог, већ се циклично вратила на заплет, никада неће изазвати катарзу, већ ће учвршћивати један или други екстрем истог дискурзивног поретка.

3. Дубински интервјуи са главним уредницима (продуцентима) информативних емисија

У овом одељку биће приказани резултати добијени дубинским интервјуима са главним уредницима (продуцентима) информативних емисија редакција из узорка. Дубински интервјуи су неопходни да би се утврдило да ли је приповедање део уређивачке политике, колико уредници циљано одређују да се тај поступак деси и са каквом намером стварају програм који иде у етар.

Као саговорници за интервјуе изабрани су главни и одговорни уредници информативних програма телевизија из узорка (они који су били на тим функцијама у истраженом периоду). Зависно од хијерархијског уређења телевизија, уместо главних и одговорних уредника, саговорници су могли бити директори програма, главни продуценти или директни заменици главног и одговорног уредника. Саговорницима је понуђено да остану анонимни и сви су искористили ту могућност, иако су се изјаснили да им не би сметало и да не буду анонимни. Сви испитаници су мушког пола. Разговори су трајали просечно 45 минута.

Било је десет основних питања за интервју, којима је у току разговора додато понеко потпитање или ново питање, зависно од добијених одговора. Редослед постављања питања је зато, такође, био флексибилан. Основна питања су гласила:

1. Када је новинарско приповедање почело у Србији? (Сећате ли се примера?)
2. Када је уређивачка политика Ваше телевизије препознала новинарско приповедање као погодан жанровски поступак у информативи?
3. Који су мотиви уредништва у томе?
4. Како новинарско приповедање утиче на гледаност?
5. Какве учинке такви прилози имају на обичног човека, тј. публику? (Како перципирају проблеме о којима се извештава?)

6. Колико на постојање приповедања утичу оглашивачи, државне институције, политичке странке, невладин сектор? (Зашто?)
7. Ако се друштвени контекст промени, да ли ће новинарско приповедање наставити да постоји?
8. Како објашњавате то што су поплаве 2014. изазвале пробој приповедних поступака у информативно извештавање?
9. Колико је било важно емитовати изјаве политичара ако су фразирали и нису саопштавали нове информације и сазнања о догађају (поплавама)?
10. После поплава, неки новинари који су били на лицу места су унапређени чак и пошто су приповедали о непровереним причама. Како то коментаришете?

Разговори су снимљени диктафоном и направљен је транскрипт. Тематском квалитативном анализом утврђени су семантички обрасци у одговорима, а значења су тематизована. То је подразумевало кодирање одговора и мапирање тема, тј. систематично утврђивање најмањих тематских целина у одговорима уредника, а затим њихово сумирање у концептуалне целине.

Када је реч о почецима новинарског приповедања, свих пет саговорника су навели себе или своју редакцију као пионире приповедања. Било да је реч о РТС-у шездесетих, америчког Фокса, антирежимске Б92, женског пера или старе БК ТВ, сви уредници сматрају да је приповедање почело давно и то у њиховим редакцијама. Осим тога, сви су препознали тренутак када је друштвени контекст омогућио системски развој приповедања: невладин сектор је крајем XX и почетком XXI века из разних (углавном страних) фондова омогућавао радионице слободног извештавања. Невладине организације су допринеле популаризовању новинарског приповедања.

Б92: Опозициона делатност, како је дефинисала власт тада, није била опозициона делатност, наша је била само професионална јер приче су до тада биле пропаганд приче. Ратови су дошли и онда је такође пропагандна прича

постала много важнија и доминантнија, односно, информисање је било потиснуто у други план и било је дефинисано као издајничка делатност, а производња приче је била дефинисана као патриотска делатност. ... Изгубила се опет прича о веродостојности информације у неком класичном смислу. Тако да је све то мутирало. Дакле, имали смо један рат, па други рат, па трећи рат, све је то мутација, значи, у међувремену се догађа и са друге стране развој медија који има одређену врсту мутације и удаљавање од основних и све постаје на неки начин пропаганда, тад Клинтонови долазе на власт, па онда Бушови, и тако даље, и све то ескалира до врхунца кампање као потпуног лудила. Значи, ми у принципу све време губимо с једне стране ону скалу, ону кичму која је била, за коју смо се везивали, за најуверљивије представнике доброг новинарства од ББЦ-а до Њујорк Тајмса јер се иначе контексти који производе те политике, ти медији се такође компромитију тим контекстима, иако они очувавају неку одређену врсту структуре. Тако да је та 2014, ако се о њој говори, онда је она већ била у вртлогу, она је већ била метастазирала у неком неповратном облику, знаш, и ми данас се заиста налазимо у неком неповратном облику у односу на неке основне постулате новинарства.

Прва: И претходни медији у којима сам ја радио, ми смо то кренули како су кренули одговарајући трендови у свету у електронским медијима, са којима смо ми сарађивали или са којима смо радили обуке. Што се тиче самог Фокса, јесмо радили директно једну америчку школу телевизијског новинарства кроз радионице и обуке смо имали, али то је био општи, глобални тренд. То се стицајем околности потрефило са Америком.

РТС: Кад вам понуде бесплатну радионицу да вам одржи новинар ББЦ-а, ви, наравно, одушевљено прихватите. Онда мало зачепкате да видите ко је тај, биографију тог неког, испостави се да има четрдесетак година, а да је радио само две године као новинар и то као дописник из Шкотске и једино што уме да вам каже јесте да људи воле да виде топлу људску причу и да је она must-have на Западу.

Хепи: *Ми смо сви ученици америчког новог журнализма. Шездесетих-седамдесетих година у Америци се појавила читава једна генерација новинара, писаца, есејиста, који су писали романе са живим људима. Многи људи су писали то и ја сам то као младић, читајући њихове прво текстове који су излазили у престижним америчким магазинима, Плејбоју, Есквајеру, и разним другима, учио тако да пишем. Ја сам то романизирање стварности применио у Дуги. Прво сам ја то писао, а онда су читава једна генерација младих новинара почела тако да пише. Е сад, то је било на граници књижевности, на граници новинарства, и то је било велико освежење. Ако сам на нешто поносан, то је да сам на изванредан начин иницирао Женско перо у Србији. Те жене су писале много боље од мушкараца јер тадашњи књижевници су обично неки провинцијалци, са неким несрећним детињством, завршили у кафани, са малим образовањем, знањем, а све ове наше жене су биле веома образоване, говориле су по неколико језика, живеле по свету, имале искуства неког врхунца и у цивилизацијском, модном, уметничком, било каквом смислу.*

Пинк: *То је све транзиција... Глобално, не само код нас после Петог октобра. Не може да се избегне. Дође Епл и понуди ми опрему, а ако узмеш компјутер, мораш и кабл, и целу монтажу њихову, миксету и апаратуру да све то лепо ради и после неколико година све мењаш, све испочетка, опет код њих.*

Саговорници су, као мотиве уредништва да се деси новинарско приповедање, препознали трку за гледаношћу. Чак и Јавни сервис, који не би требало да се такмичи тржишно, настоји да буде гледан и упамћен због историјске вредности извештавања. Ако се сви остали такмиче у приповедању, РТС би остао далеко иза њих кад не би било приповедања у етру.

Прва: *Мотив је да причу учиниш најзанимљивијом могућом, чак и кад је досадна. Заправо, суштина је да сваки производ који имам могу да упакујем на тај начин да га ти купиш и да га сматраш квалитетним и да те*

заинтересујем за њега. Новинарско приповедање, између осталог, има и тај задатак да прода телевизијску причу.

Учинак новинарског приповедања на публику је позитиван, проценили су саговорници. Када је информација сентиментализована, пријемчивија је, више грађана је види и више њих је схвати. Новинарско приповедање обезбеђује да се медијске информације памте годинама касније, а највише о ванредним стањима и ратовима.

Б92: Увек је идеолошки оквир био тај који је надјачавао нешто што су основни постулати информисања. Када је дошло до ескалације национализма, онда је, наравно, кренула пропаганда да надглашава оно што је основна вест и то је било много упечатљивије на лажирању информација или на форсирању онога што није било приоритет у том тренутку или није било доминантно и толико важно, а представљено је као важно. Када је кренуло, то је успостављање власти једне личности на овим просторима. Те појаве су биле сличне и у другим крајевима, дакле, није то никакав проблем. А онда је, у ствари, када се кренуло са фалсификовањем тог информативног дела, морали су и да приповедају приче. И онда су те приче настајале као ПР продукти, који су требали да оправдају интонацију сваке вести сваког дана. ... Тако да је причање прича почело као наставак те архаичне наше књижевности, поезије из, не знам, Косовског боја и тако даље. Значи, неко наслеђе које нема баш неко утемељење у историјским фактима, већ у претензијама. Тако да није то ништа ново.

Хепи: Ми то време често памтимо по тим фотографијама, кад, ето, неки српски паравојник шутира оно тело Муслимана у Бијељини, или оно кад се предаје онај цивил хрватски у Вуковару, ми памтимо чак по томе, а не како смо то лично доживели, јер су то митски догађаји, као оне слике из Вијетнама, из Другог светског рата, или она победничка слика пољупца после Другог светског рата на Тајм скверу у Њујорку, где се оно двоје љуби, младић у униформи и девојка једна. Значи по томе се време разликује, такве слике

постоје и из Првог светског рата, или као уметничке слике из неких ранијих раздобља.

Оглашивачи, институције и политичке странке не утичу на приповедање, иако би саговорници волели да су и они „ухватили корак“ са новим жанровима када шаљу саопштења. Саговорници сматрају да је новинарско приповедање одувек постојало, али је његова епоха тек почела и замена за њега није ни у најави.

Прва: Ја верујем да не постоје још бољи који би га заменили. Тек треба да доживи своју већу експанзију. Мислим да медији не користе то. Мислим да медији и даље нешто препричавају, више него што је пример да новинари напишу свој текст, телевизијски текст.

Хепи: Значи, то је врхунац, научити да пишеш између редова, без баналности, без актуелне пропаганде. Оно што је пропаганда, то траје један дан ... а велики значаји текстови из тридесетих година, или оно што је писао Пера Тодоровић у XIX веку, или Црњански, и разни други у времену између два рата, или после рата велики новинари, то остаје тај текст читав живот као да је јуче био.

Саговорници сматрају да је током ванредне ситуације новинарско приповедање било једини могући избор. Политичари дају изјаве које су често фразерске, али су једини извори информација и зато ће им бити дато медијско време. Новинаре који су успешно приповедали треба наградити, али се лажирање прича (фикција) не сме допустити и треба строго санкционисати јер није у томе смисао.

Прва: Свака појединачна судбина у оквиру тога је била као једна приповедачка прича на тањиру. ... Дакле, било која прича, о било коме из поплављеног подручја, не би ни могла да се исприча другачије него приповедачки. ... Наш концепт је био да је официјелни стејтмент некога са некаквим подацима званичника био уобичајено одвојен од хјуман егземпла. Дакле, ово су факти, имамо пресек стања, помоћ, вреће, ток горе, ток доле,

преусмеравање реке, насипи, донели помоћ, однели помоћ, евакуисали, једна прича. Друга прича је Лидија Мирков и њен живот у кући где су два спрата под водом.

Б92: Што се тиче Б92, ми смо причање приче више везивали, то је деведестих година било много више везивано за постулате које смо ми одмах поставили као основне постулате '89. године. Наши основни постулати су били не новинарски кодекси, него кодекс Универзалне декларације о људским правима. Дакле, ми смо живели у ауторитарном друштву које је било заробљено, без неке одређене културе и имало је много више проблема него што је питање слободе медија. И онда смо ми рекли, океј, али немогуће је остварити слободу говора и тако даље ако се ми не боримо за све остале слободе. ... Ми смо одмах водили акције, желели да мењамо одмах, оно што се произведе у неком информативном програму као нека чињеница, статистика и тако даље, и онда после тога прича, а прича је онда у функцији акције и реализације те акције.

Интервјуи садрже мноштво издвојивих кодова који се могу мапирати, али је за ово истраживање издвојено неколико најважнијих становишта уредника, продуцената и директора програма телевизија са националном фреквенцијом. Иако су говорили из различитих искустава и са различитим приоритетима, тон одговора свих саговорника био је сличан: приповедање у новинарству је пожељно и остварује добре учинке, али – као и сваки изум – има тамну страну и не сме се дозволити злоупотреба.

V Закључак

У овој докторској дисертацији било је речи о новинарском приповедању у информативним ТВ жанровима као важном елементу јавног дискурса. У раду је коришћено три теоријска оквира: наратологија, теорија новинарских жанрова и теорија јавног дискурса.

Новинарско приповедање није раније изучавано на академском нивоу, иако оно у систем исказа јасно усађује вредности, димензије и перспективе којих не би требало да буде у фактографији. Зато је у овом раду *новинарско приповедање* дефинисано као нефиктивни романтизовани новинарски дискурс. Новинарски садржаји не би смели да буду фиктивни, романтизовано је осећајно и субјективно о појединцу, а новинарски дискурс је део шире целине јавног дискурса на који медији имају утицај. Ако приповедају, медији могу само да приповедају стварност, и то на одређене начине. Новинарско приповедање се заснива на стилским разликама, а настаје као поступак којим се откривају дубински друштвени процеси који се више не могу образложити претходно постојећим новинарским жанровима.

Новинарско приповедање на телевизији настало је у неолибералном идеолошком окружењу као оруђе у трци за гледаношћу која повећава зараду од оглашивача, а онда се неупадљивим каналима прелило на сва друштва у процесима системских промена. Дубинским интервјуима обављеним за ову докторску дисертацију потврђено је ово теоријско становиште.

Телевизија је врста медија на којем се најлакше деси приповедање у информативним жанровима, јер су хибридни жанрови средишњи облик између уметничке и објективне новинарске форме, који се најлакше обликује синестетичким мешањем аудио и визуелних, вербалних и невербалних елемената извештавања. Међутим, треба пазити на потенцијалне злоупотребе могућности новинарске драматургије. Наратив није подобан за било који жанр јер се наративни стил не може уврстити свуда. Импресија и експресија добијају смисао тек са одговарајућим језичким изразом, у одговарајућој жанровској структури и реторичкој матрици. Зато новинарско

приповедање открива да се новинарски жанр променио, а не обрнуто – да се новим жанром открива да се дешава приповедање.

Жанр смо у овом раду одредили као представу функционалних стилова и специфични скуп реторичко-стилских комплекса. Жанр у дискурсу има двоструку улогу: текст који се анализира и структура односа моћи која се читава у стабилности или изменама жанра.

После теоријских образложења релевантних појмова и успостављања чинилаца наратосфере према узору на Дебреову поделу медијасфере као арене друштвених борби, уследила је анализа новинарског приповедања у пракси, какво се одвијало на националним телевизијским станицама током ванредне ситуације 2014. године.

Главна истраживачко питање је гласило: на које начине новинарско приповедање постаје доминантни елемент јавног дискурса у информативном програму? На њега је одговорено доказивањем почетних хипотеза, методама анализе садржаја и дубинских интервјуа.

Главна хипотеза, да приповедање као елемент јавног дискурса постоји и у информативним жанровима, доказана је увидом у садржаје емитоване на РТС-у, Б92, Првој, Пинку и ТВ Хепи од 10. до 23. маја 2014. Нове тенденције у информативним жанровима показују да је новинарско приповедање све важније у медијима, понекад стварајући нова жанровска решења сентиментализацијама и романтизовањем садржаја посредством техника нефиктивног и драмског стваралаштва, тј. вербалним и паравербалним средствима. Порекло стандарда новинарског приповедања јесу медији са Запада, одакле долазе доминантни културни садржаји, али и нове технологије због којих одређене структуре саопштавања сазнања постају узорне.

Српска друштвена заједница настоји да успостави равнотежу између релативно новог демократског и либералног идентитета који још гради и традиционалне културе мале нације са развијеном емпатијом. Такви

контрасти и унутрашњи конфликти осликани су медијским наративима, чија је улога да ублаже неолиберални модел хладних међуљудских односа мотивисаних тржишним интересима.

Прва помоћна хипотеза је такође доказана – током ванредне ситуације није ванредно и извештавање, напротив; разоткрива се устаљена схема поступања новинара и уредника. О томе је било речи у анализи садржаја и дубинским интервјуима.

Друга помоћна хипотеза гласила је да медији усклађују уређивачку политику са гледаношћу, интересима оглашивача и захтевима власника, што све зависи и од постојеће политичке културе. Ова хипотеза доказивана је посредством дубинских интервјуа и делимично је доказана, а делимично оповргнута. Гледаност је значајан фактор за примењивање новинарског приповедања у медијским садржајима; међутим, остали фактори нису непосредно исказани. Гледаност је у сложеној вези са жељама политичких актера да говоре на медијима, али политичари на телевизији не приповедају са намером да то чине, већ се приповедање деси насумице јер је вероватноћа за то велика пошто заузимају много медијског времена. Уредници препознају да су страни притисци да се системи домаћих медија промене били велики и, унутар притисака, интереси невладиног сектора омогућили су одговарајућу промену контекста за новинарско приповедање.

Трећа помоћна хипотеза била је да су наративи у медијима изабрани као поступак, а не као садржај, што је доказано. Медији су пристали на структурне промене жанрова постепено, али не са намером да тиме мењају јавни дискурс. Уредници нису намеравали да информативност буде потиснута применом новинарског приповедања, због чега оно и јесте виђено као поступак погодан и за информативне жанрове. У овом тумачењу можда се увиђа медијски оптимизам: ако је новинарско приповедање постало једино привлачно и ако се без њега више не опстаје на медијском тржишту, медији неће укинути информативни програм у којем приповедања није било, већ ће створити нове околности и начине за структурисање медијског текста

и новинарског изражавања. Хибридизација информативних жанрова може бити део стратегије дискурзивне одбране од негативних сила у дискурсу.

Четврта помоћна хипотеза је да ће се у приповедањима на националним телевизијама, било да је реч о Јавном сервису или комерцијалним телевизијама, читавати утицај политичког ПР-а и политичка борба за освајање медијског простора. Ова хипотеза није доказана, иако постоје истраживања која доказују да у штампаним медијима постоје тенденције да буде тако (види: Мирков, 2014). На телевизији, у информативним програмима, постоји мноштво изјава политичара и политички дискурс је сталан и непроменљив, али он није приповедни, осим у ретким случајевима које можемо сматрати изузетком који потврђује правило. Ово становиште поткрепљује закључак о трећој хипотези, где медији приповедањем у информативи стварају нову стратегију у јавном дискурсу; ако томе додамо чињеницу да медији изостављају политичаре из приповедања, јасно је да политички дискурс остаје у окамењеним и застарелим новинарским формама у које су се сами годинама наметали. То не значи да ће заувек остати тако, нити да се медији изражавају потпуно слободно, али у овом истраживању, новинарско приповедање није примењивано на политичаре, нити су централни ликови били политички актери.

Пета помоћна хипотеза је да је топла људска прича основ наративног приступа у медијским садржајима. Ова хипотеза је доказана утврђивањем структурних специфичности одступања од обрнуте пирамиде и примењивањем специфичне структуре приче. Појединац и његова искуства чине жижу приповедања. Ликови-саговорници важнији су од саговорника.

У истраживању је посебно урађена анализа узорка у вези са четири стратегије које је Фуко препознао као оне којима се у дискурсу обележавају неподобни и они који одступају од целине заједнице. Хистеризација женског тела, педагогизација грађана, социјализација прокреативних понашања и психијатризација настраног ужитка јесу Фукоове дискурзивне стратегије које и у овом узорку могу да буду уочене и препознате као трајно устаљене

категорије. Ликови у та четири сценарија омогућују да новинарско приповедање постане структурно место у јавном дискурсу.

Шеста помоћна хипотеза је да новинарско приповедање, прећуткивањем о нечему о чему се не може приповедати, прикрива и показује цензуру и аутоцензуру. У раду је теоријски одређен и образложен појам минус-поступка као својеврсна аутоцензура, на основу чега је у анализи садржаја било могуће установити разлоге да је ова хипотеза доказана. У медијским садржајима из узорка постоји много приповедног материјала, али је јасно да у њему недостају извесне друштвене димензије. Аутоцензура не настаје само због политичких и финансијских притисака, већ и због културолошке снаге медија која у општем контексту не може да се изрази, недостатка слободе изражавања, превише конкуренције и сл.

Доказивањем почетних хипотеза постављен је основ за даља истраживања развоја новинарског приповедања у Србији. Реч је о појави која је својствена човеку као рационалном бићу јер је она неопходна противтежа логичком начину мишљења. Утицај приповедања на исказивање истине у дискурсу открива да јавни дискурс увек исказује истину, али она није увек недвосмислено видљива. Језик, чија је улога да открива, вешто сакрије – али временом проговори. Дискурс је начин за откривање истине, а новинарско приповедање – иако приповедање постоји колико и цивилизација – јесте његово најсавременије оруђе.

У српском јавном дискурсу, ако се нешто и сакрило, природна непогода је све разоткрила. Ако је истина као вода, јавни дискурс је њен облик. Она може бити у разним облицима: река, језеро, море итд. И истина може имати различите облике и структуру, а њен садржај може бити допуњен разним додацима који не мењају њену суштину, али утичу на њено поимање, као што соли у морској води или блато у речној води мењају наше виђење таквих вода. Вода увек пронађе шупљине кроз које може да се покаже онима који је траже, а бујице чине да све што је вишак исплива. Нема приватне истине, ни приватног језика; свака нова употреба језика само је евоцирање претходних

дискурса у новом контексту, али управо нови контекст даје могућност за интервенцију у јавни дискурс. Символика реке, као трајно усмерене текуће воде, која изненада излази из свог корита и плави све око себе, изазвала је промену у јавном дискурсу Србије: подсвесна идеја о напрасној промени система и неочекиваном понашању дала је могућност медијима да своју друштвену улогу и креативности остваре новинарским приповедањем које се неочекивано нашло у информативним жанровима. Друга страна медаље је и даље део медаље – новинарско приповедање, као емоционални насупрот рационалном дискурсу, и даље казује много о улози медија као заштитника интереса јавности.

Литература

1. Abbot, H. Porter – *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
2. Bal, Mike – *Narratology, Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2009.
3. Bal, Mike – *Narratology*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
4. Bally, Charles – *Traité de stylistique française*, 1909, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1909.
5. Barthes, Roland – *Introduction to the structural analysis of narrative in Image, Music, Text*, New York, Hill and Wang, 1977.
6. Bell, Alan – *Telling stories*, in Graddol, D. And Boyd-Barret, O. (eds.) pp. 119-136, 1994a.
7. Bell, Alan – *The language of news media*, Oxford, Blackwell, 1991.
8. Bell, Alan and Garrett – *Approaches to media discourse*, Oxford, Blackwell, 1989.
9. Bell, Alan and Van Leeuwen – *The media interview: confession, contest, conversation*, New South Wales University press, 1994b.
10. Berger P. & Luckman T. – *Socijalna konstrukcija zbilje*. Zagreb, Naprijed, 1992.
11. Biti, Vladimir – *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.
12. Blum, Richard A. – *Television and Screen Writing: From Concept to Contract*, Routledge, Oxford, 2000.
13. Bodrijar, Žan – *Simulacija i Zbilja*, Zagreb, Jesenski i Turk, 2001.
14. Bruner, Jerome S. – *Acts of meaning*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.
15. Bruner, Jerome S. – *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
16. Bruner, Jerome S. – *Life as narrative*. Social Research 54 (1): 11-32, 1987.
17. Bruner, Jerome S. – *The narrative construction of reality*, Critical Inquiry, 18(1): 1-21, 1991.
18. Burke, Michael – *Routledge Handbooks in English Language Studies: The Routledge Handbook of Stylistics*, Routledge, London, 2014.

19. Carpentier, Nico – *Media and Participation*, Intellect Ltd, Bristol UK, 2011.
20. Carpentier, Nico & Spinoy, Erik – *Discourse Theory and Cultural Analysis: Media, Arts and Literature*, Hampton press, New York, 2008.
21. Carr, David – *Time, narrative and history*, In *Studies in Phenomenology and Existential Philosophy*, edited by J. M. Edie, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1986.
22. Chamberlain, Marrie & Thompson, Paul Richard – *Narrative and genre*, Routledge, London, 1998.
23. Chatman, Seymour – *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.
24. Cohen, Bernard – *The press and Foreign Policy*, Princeton, Princeton University Press, 1936.
25. Culler – *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Routledge and Kegan Paul, Ithaca, Cornell University Press, 1975.
26. Czarniawska, Barbara – *Narratives in Social Science Research: Introducing Qualitative Methods*, Thousand Oaks & New Delhi, SAGE, 2004.
27. Debord, Guy – *The Society of the Spectacle*, Zone books, New York, 2012.
28. Desbarats, Peter – *Guide to Canadian News Media*, Harcourt Brace Jovanovich, Toronto, 1990.
29. Durrant, Alan – *Meaning in the media: Discourse, controversy and debate*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
30. Fairclough, Norman – *Media Discourse*, Arnold, London, 1995.
31. Fiske, John – *Television Culture*, Routledge, London & New York, 1987.
32. Fludernik, Monika – *Genres, text types or discourse models? Narrative modalities and generic categorization*, *Style* 34 (1), 274-292.
33. Fowler, R. – *Linguistic criticism*, Oxford University Press, Oxford, 1986.
34. Fowler, Roger – *Linguistics and the novel*, Methuen, London, 1977.
35. Friedmann, Anthony – *Writing for Visual Media*, Routledge, London & New York, 2014.
36. Frye, Northrop – *The secular scripture*, Harvard University Press, Cambridge, 1976.

37. Fulford, Robert – *The Triumph of Narrative: Storytelling in the Age of Mass Culture*, House of Anansi Press, Toronto, 1999.
38. Fulton, Helen et al. – *Narrative and Media*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
39. Gamson, W. A. & Lasch, K. E. – *The political culture of social welfare policy*, in S. E. Spiro & E. Yuchtman-Yaar (Eds.), *Evaluating the welfare state: social and political perspectives*, San Diego, CA: Academic press, 1983, 397–415.
40. Gamson, W. A. & Modigliani, A. – *Media discourse and public opinion: A constructionist approach*. *American Journal of Sociology*, 95, 1989, 1–37.
41. Gamson, W. A. & Modigliani, A. – *The changing culture of affirmative action*, in R. G. Braungart & M. M. Braungart (Eds.), *Research in political sociology*, Vol. 3, Greenwich, CT: JAI Press, 1987, 137–177.
42. Genette, Gerard – *Fictional Narrative, Factual Narrative*, Poetic Today, New York, 1990.
43. Genette, Gerard – *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca, 1980.
44. Gennete, Gerard – *Palimpsestes : La litterature au second degre*, Edition du Seuil, Paris, 1982.
45. Georgakopoulou, Alexandra – *Thinking with small stories in narrative and identity analysis*, *Narrative Inquiry*, 16: 1, 2006, 122–130.
46. Gitlin, Todd – *The whole world is watching: Mass media in the making and unmaking of the New Left*, University of California Press, Berkeley, 1980.
47. Goffman, Erving – *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Harper & Row, New York, 1974.
48. Greimas, Algirdas Julien – *On Meaning*, University of Minesota Press, Minneapolis, 1987.
49. Gubrium, Jaber F., and Holstein, James A. – *Narrative ethnography*, in *Handbook of Emergent Methods*, edited by S. Hesse-Biber and P. Leavy, Guilford Press, New York, 2007.
50. Hall, Stuart – *Encoding/decoding*, in Hall S., Hobson D., Lowe A. & Willis P. (eds.) *Culture, Media, Language: Working papers in cultural studies, 1972-1979*, 117–128, Routledge, London, 2005.

51. Hall, Stuart – *Reflections upon the Encoding/Decoding model: An Interview with Stuart Hall*. In Cruz, Jon & Justin Lewis (eds.), *Viewing, Reading, Listening. Audiences and Cultural Reception*, 253–274, Westview Press, Oxford, 1994.
52. Hall, Stuart – *Representation & the media*, Media education foundation, Northampton, 1997a.
53. Hall, Stuart – *The Work of Representation*. In Hall, S. (ed.), *Representation: Cultural representations and Signifying Practices*, 13–64, SAGE, London, 1997.
54. Hall, Stuart et al. – *Policing the Crisis*, Macmillan, London, 1978.
55. Hallin, D., Mancini P. – *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
56. Hartley, John & McWilliam, Kelly – *Story circle*, Wiley-Blackwell Publishing, UK, 2009.
57. Herman, David – *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2002.
58. Herman, David, Jahn, Manfred & Ryan, Marie-Laure – *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, New York, 2010.
59. Hyvärinen, Matti – *Analyzing Narratives and Story-Telling*, in SAGE handbook of Social research Methods, eds. Alasuutari, Bickman & Brannen, SAGE, London, 2008.
60. Katnić Bakaršić, Marina – *Lingvistička stilistika*, Open Society Institute, Budapest, 1999.
61. Kinder, D. R. & Sanders, L. M. – *Mimicking political debate with survey questions: The case of white opinion on affirmative action for blacks*, Social Cognition, 8, 1990, 73–103.
62. Kobre, Kenneth – *Videojournalism: Multimedia Storytelling*, Routledge, London & New York, 2012.
63. Košir, Manca – *Nastavki za teorijo novinarskih vrst*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1988.
64. Kravar, Zoran – *Problem Figure U Radovima Zdenka Škreba*, Umjetnost Riječi, Xxix, 4, Zagreb, 1985.
65. Labov, William, Waletzky, Joshua – *Narrative analysis: Oral versions of personal experience*, Journal of narrative and life history, 1997, 7: 1-4, pp 3-38.

66. Labov, William – *Preobražavanje doživljaja u sintaksu pripovjednog teksta*, Revija, br. 2, god XXIV, 1984, str. 46–78.
67. Lacey, Nick – *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*, Palgrave Macmillan, London, 2000.
68. Lazarsfeld, P. F. & Merton, R. K. – *Mass Communication, Popular Taste and Organized Social Action*, In C. Bradford & H. Moritz (eds.) *The Communication of Ideas*, 492–512, Heath, Boston, 1960.
69. Leech, G. and Short, M. – *Style in fiction*, Pearson Education, Harlow, 2007.
70. Lippmann, Walter – *Public opinion*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1922.
71. Lorenzo-Dus, Nuria – *Television Discourse: Analyzing Language in the Media*, Macmillan Education. London, 2008.
72. Lyotard, Jean-François – *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press, Manchester, 1984.
73. Mills, Sarah – *Feminist stylistics*, Routledge, London, 1995.
74. Mills, Sarah – *Michael Foucault*, Routledge, London, 2003.
75. Muratagić Tuna, Hasnija – *O lingvističkim interpretacijama*, Bošnjačka riječ 11–12, godina III, Centar za bošnjačke studije, Novi Pazar, 2008
<http://www.bosnjaci.rs/tekst/178/o-lingvistickim-interpretacijama.html> –
[posećeno 12. januara 2018.](http://www.bosnjaci.rs/tekst/178/o-lingvistickim-interpretacijama.html)
76. Palmer, Alan – *Fictional Minds*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 2004.
77. Pan, Zhongdang & Kosicki, Gerald – *Framing analysis: an approach to news discourse*, in *Political Communication*, Vol. 10, 1, 1993, pp. 55-75.
78. Parker, Ian – *Discourse Dynamics: Critical Analysis for Social and Individual Psychology*, Routledge, London, 1992.
79. Pavličić, Pavao – *Književna genologija*, Liber, Zagreb, 1983.
80. Pearson B. and de Villiers P. – *Discourse, narrative and pragmatic development*, Encyclopedia of language and linguistics, Oxford: Elsevier, 686–693, 2006.
81. Pearson, Roberta, Smith, Anthony N. – *Storytelling in the media convergence age: Exploring screen narratives*, Palgrave Macmillan, London, 2015.

82. Phelan, James – *Living to tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell University Press, Ithaca, 2005.
83. Propp, Vladimir – *Morphology of the folk tale*, University of Texas Press, Austin, 1968.
84. Reissman, C. K. – *Narrative analysis*, SAGE, London, 1993.
85. Ricoeur, Paul – *Time and Narrative*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1984.
86. Riessman, Catherine Kohler – *Analysis of personal narratives*. In *Handbook of Interview Research*, edited by J. F. Gubrium & J. A. Holstein, SAGE, Thousand Oaks, London & New Delhi, 2001.
87. Riessman, Catherine Kohler – *Narrative Analysis*, Qualitative Research Methods, Vol. 30, SAGE, Newbury Park, London & New Delhi, 1993.
88. Rimmon-Kenan, Shlomith – *Narrative fiction*, Routledge, London, 2002.
89. Rimmon-Kenan, Shlomith – *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, London, 1983.
90. Rimmon-Kenan, Shlomith – *Concepts of Narrative*, in *The Travelling concept of narrative*, edited by M. Hyvarinen, A. Korhoen and J. Mykkanen. Helsinki: Helsinki Collegium for advanced studies, University of Helsinki, 2006.
91. Robertson, D.W., Jr – *A Note on the Classical Origin of "Circumstances" in the Medieval Confessional*. *Studies in Philology*. 43 (1): 6–14, 1946.
92. Rončáková, Terézia – *Contemporary short-form genres in weekly print media*, *Informatol*, Zagreb, 50, 2017, 3-4.
93. Rončáková, Terézia – *Žurnalistické žánre*, Martinus, Žilina, 2011.
94. Ryan, Marie-Laure & Thon, Jan-Noel – *Storyworlds across media: Toward a Media Concious Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 2014.
95. Ryan, Marie-Laure – *Narrative across media: The Languages of Storytelling (Frontiers of narrative)*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 2004.
96. Ryan, Marie-Laure – *Narrative*, in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, edited by D. Herman, M. Jahn and M. L. Ryan, Routledge, London and New York, 2005.

97. Salmon, Christian – *Storytelling: Bewitching the modern mind*, Verso, London & New York, 2010.
98. Shen, Dan – *How stylisticians draw on narratology: Approaches, advantages, and disadvantages*. *Style*, 39, 2005, 381–395.
99. Short, M. – *Graphological deviation, style variation and point of view in Marabou Stork Nightmares by Irvine Welsh*, *Journal of Literary Studies*, 15, 1999, 305–323.
100. Silvia, Tony & Anzur, Terry – *Power performance*, Wiley-Blackwell, 2011.
101. Simpson, P. – *Language, ideology, and point of view*, Routledge, London: 1993.
102. Simpson, P. – *Stylistics*, Routledge, London, 2004.
103. Šklovski, Viktor Borisovič – *Uskrsnuće riječi*, Stvarnost, Zagreb, 1969.
104. Škreb, Zdenko – *Jezik i umjetnička cjelina*, *Jezik – Časopis za kulturu hrvatskoga književnog jezika*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 1956, br. 2, god. V
105. Škreb, Zdenko – *Jezik u interpretaciji pjesničkog djela*, *Jezik – Časopis za kulturu hrvatskoga književnog jezika*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 1954, br. 5, god. II
106. Škreb, Zdenko – *Stilovi i razdoblja*, Matica hrvatska, Zagreb, 1964.
107. Talbot, Mary – *Media Discourse Representation and interaction*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007.
108. Tannen, Deborah – *Discourse Analysis – What speakers do in conversation*, <https://www.linguisticsociety.org/resource/discourse-analysis-what-speakers-do-conversation>, posjećeno: 22. III 2017.
109. Tannen, Deborah – *Discourse 2.0: Language and New Media*, Georgetown University Press, Washington, 2013.
110. Tannen, Deborah – *What's in a frame?* In *Framing in Discourse*, edited by D. Tannen. Oxford: Oxford University Press. Original edition, Freedle, R.O. (Ed.) *New Directions in Discourse Processing*, 1993.
111. Thon, Jan Noel – *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 2016.
112. Todorov, Tzvetan – *Grammaire du Decameron*, Mouton & Co, Paris, 1969.

113. Toolan, M. J. – *Language in literature*, Arnold, London, 1998.
114. Toolan, M. J. – *Narrative Progression in the Short Story*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2009.
115. Toolan, M. J. – *Narrative*, Routledge, London, 2001.
116. Toolan, M. J. – *The stylistics of fiction*, Routledge, London, 1990.
117. Tu, Duy Linh – *Feature and Narrative Storytelling for Multimedia Journalists*, Routledge, Oxford, 2015.
118. Tu, Duy Linh – *Feature and Narrative Storytelling for Multimedia Journalists*, Routledge, London & New York, 2015.
119. Uspensky, Boris – *A poetics of composition*, University of California Press, Berkeley, 1973.
120. Van Dijk, Teun – *Handbook of discourse analysis*, Academic press, London, 1985, Vol 3.
121. Van Dijk, Teun – *Introduction: Discourse Analysis in (Mass) Communication Research*, 2017:
<http://www.discourses.org/OldArticles/Discourse%20Analysis%20in%20Communication%20Research.pdf>, посећено: 18. XII 2017.
122. Van Dijk, Teun – *News Analysis*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale New Jersey, 1988a.
123. Van Dijk, Teun – *News as Discourse*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale New Jersey, 1988b.
124. Wales, K. – *A dictionary of stylistics*, Pearson Education Limited, Essex, 2001.
125. Webster's Third International Dictionary, Merriam-Webster, Springfield, 1966.
126. White, Hayden – *The value of narrativity in representation of reality*, in *The content of the form, Narrative Discourse and historical representation*, edited by H. White, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1987.
127. Wodak, R. and Meyer, M. – *Methods of Critical Discourse Analysis*, SAGE, London, 2001.
128. Wodak, Ruth – *Language, Power and Ideology: Studies in Political Discourse*, John Benjamins, Amsterdam, 1989.

129. Wodak, Ruth & Busch, Brigitta – *Approaches to media texts*, SAGE, London, 2004: <http://users.auth.gr/tsokalid/files/wodak.pdf>, посећено 14. VI 2017.
130. Аврамовић, Сима – *Rhetorike techne*, Службени гласник, Београд, 2009.
131. Аристотел – *О песничкој уметности*, Култура, Београд, 1955
132. Аристотел – *Реторика 1, 2, 3*, Светови, Нови Сад, 1997.
133. Бал, Мике – *Наратологија*, Београд, Народна књига, 2000.
134. Бал, Франсис – *Моћ медија*, CLIO, Београд, 1997.
135. Балажиц, М. – *Дискурс глобализације у часопису Филозофија и друштво* бр. 1, 2006, 131–149.
136. Барт, Ролан – *Задовољство у тексту и Варијације о писму*, Службени гласник, Београд, 2010.
137. Барт, Ролан – *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд, 1971.
138. Бахтин, Михаил – *О роману*, Нолит, Београд, 1989.
139. Бахтин, Михаил – *Проблем говорних жанрова*, у Трећи програм РБ, бр. 47, 1980.
140. Бенвенист, Емил – *Речник индоевропских установа*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 2002.
141. Бер, В. – *Увод у социјални конструкционизам*, Zepter book world, Београд, 2001.
142. Берг, Хјуго де – *Истраживачко новинарство*, Clío, Београд, 2007.
143. Бодријар, Жан – *Савршени злочин*, Часопис београдски круг, Чигоја штампа, Београд, 1998.
144. Бодријар, Жан – *Симулакрум и симулација*, Светови, Нови Сад, 1991.
145. Бодријар, Жан – *Симулација и симулакрум*, Светови, Нови Сад, 1971.
146. Бојд, Ендрју – *Новинарство у електронским медијима*, Clío, Београд, 2002.
147. Бретон Филип – *Изманипулисана реч*, Clío, Београд, 2000.
148. Бригс, Аса и Берк, Питер – *Друштвена историја медија*, Clío, Београд, 2006.
149. Бугарски, Ранко – *Лингвистика о човеку*, Просвета, Београд, 1983.
150. Бугарски, Ранко – *Лица језика*, Чигоја, Београд, 2001.

151. Бугарски, Ранко – *Увод у општу лингвистику*, Завод за уџбенике, Београд, 2008.
152. Бурдије, Пјер – *Нарцисово огледало*, СЛЮ, Београд, 2000.
153. Вељановски, Раде – *Јавни медијски сервис – јавна контрола или њен привид*, Media and Communication, Бијело Поље, год. 2, бр. 3, 2015, стр. 47-62.
154. Вељановски, Раде – *Јавни РТВ сервис у служби грађана*, Слио, Београд, 2005.
155. Вељановски, Раде – *Образовање за медије у новом технолошком добу – промена дискурса*, Часопис Култура, бр. 135, 2012, 49–64.
156. Вељановски, Раде – *Медији и држава у транзицији*, Годишњак Факултета политичких наука, Београд, 2009, стр. 363–378
157. Витгенштајн, Лудвиг – *Филозофска истраживања*, Нолит, Београд, 1980.
158. Ворф, Бенџамин Ли – *Језик, мисао и стварност*, БИГЗ, Београд, 1979.
159. Вукићевић, Драгана – *Скривени наративи*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књига 63, свеска 2, Нови Сад, 2015, 505-520.
160. Вуловић, Јелена – *После Женета: фокализација у очима посткласичне наратологије*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књига 63, свеска 2, Нови Сад, 2015, 533-552.
161. Гајић, Александар – *Хероји и антихероји у популарној култури*, Ammonite, Београд, 2015.
162. Герген, К. & Герген, М. – *Социјална конструкција: улазак у дијалог*, Zepter Book World, Београд, 2006.
163. Гиро, Пјер – *Стилистика*, Издавачко предузеће Веселин Маслеша, Сарајево, 1964.
164. Глишовић, Љиљана – *Србија у огледалу немачке штампе 1987–2006*, Службени гласник, Београд, 2011.
165. Гордић Петковић, Владислава – *Екранска култура*, Култура 124, 2009, 11–13.

166. Гордић Петковић, Владислава – *Приповедање и инвенција искуства у савременој српској прози*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књига 63, свеска 3, Нови Сад, 2015, 785-796.
167. Гордић Петковић, Владислава – *Комуникација и језичка инфлација*, Језик књижевност комуникација: Књижевна истраживања, Ниш, 2102, 118-124.
168. Гордић Петковић, Владислава – *Нова хипертекстуалност у књижевности: читање, вредновање, образовање*; Часопис Култура, бр. 135, 2012, 102-113.
169. Гордић Петковић, Владислава – *Нови медији и писменост: поетика екрана и нове форме читања*, Часопис Култура, бр. 133, 2011, 176-183.
170. Гордић Петковић, Владислава – *Љубавни дискурс у књижевности*, Језик књижевност дискурс: Књижевна истраживања, Ниш, 2015, 33-42.
171. Гордић Петковић, Владислава – *Екран и текст: нови медији и писменост*, Нова мисао: часопис за савремену културу Војводине, бр. 5, 2010, 56-57.
172. Гордић Петковић, Владислава – *Од визуелног до виртуелног: медијске транспозиције Шекспира*, Часопис за књижевност, језик, уметност и културу Наслеђе, год IV, бр. 8, 2007, 33–38
173. Гордић Петковић, Владислава – *Језичке иновације у савременој српској прози: семантички потенцијал имена и брендова*, Примењена лингвистика, бр. 16, 2015, 191–201.
174. Гордић Петковић, Владислава – *Narrative strategies in contemporary Serbian fiction*, Филолог – часопис за језик, књижевност и културу, 2011, 11-17.
175. Гордић Петковић, Владислава – *Лаж и њени жанрови*, Часопис Култура, бр. 150, 2016, 9-11.
176. Гордић Петковић, Владислава – *Култура екрана и нова стратегија читања: од линеарног до иконичког*, Читалиште: научни часопис за теорију и праксу библиотекарства, год. 11, бр. 20, 2012, 7-12.
177. Дебор, Ги – *Друштво спектакла*, Београд, 2003.
178. Дебре, Режиc – *Увод у медиологију*, Clio, Београд, 2000.

179. Дерида, Жак – *О граматологији*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1976.
180. Дерида, Жак – *Сила закона*, Светови, Нови Сад, 1995.
181. Домазет, Сања – *Криза штампе или пад у таблоидно друштво*, Медијски дијалози 16, година VI, бр. 16, Истраживачки медијски центар, Подгорица, 2013, стр. 221–236.
182. Ђорђевић, Марко и Станојевић, Добривоје – *Српска поезија у време транзиције: између политичког популизма и медијске хиперреалности*, Међународни интердисциплинарни симпозиј Филозофија медија, Опатија, 2012.
183. Еко, Умберто – *Границе тумачења*, Паидеиа, Београд, 2001.
184. Женет – *Дискурс приповедног текста*, Нолит, Београд, 1972.
185. Женет, Жерар – *Фигуре*, Београд, Култура, 1985.
186. Животић, Радомир – *Изражавање новинара*, Р. Животић, Београд, 2001.
187. Животић, Радомир – *Језик електронских медија у Србији*, Монс Ауреус, год. 2, бр. 5/6, 2004.
188. Животић, Радомир – *Језик и стил новинских извештаја: компаративна анализа*, Језик и стил средстава информисања, Друштво за примијењену лингвистику, Сарајево, 1991.
189. Животић, Радомир – *Језичко-стилске вредности Андерсенових бајки*, Детињство: часопис о књижевности за децу, год. 31, бр. 1/2, 2005, 75-78.
190. Животић, Радомир – *Новинарски жанрови*, Институт за новинарство, Београд, 1993.
191. Животић, Радомир – *О дефинисању стилистичке норме*, Књижевност и језик: часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност, год. 30, св. 1/2, 1983, 39-41.
192. Завод за вредновање квалитета образовања и васпитања, <http://test.ceo.edu.rs/novost/175-skolski-izvestaji-2016>, посећено: 21. марта 2018.
193. Закон о ванредним ситуацијама, https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_vanrednim_situacijama.html, посећено 17. фебруара 2018.

194. Закон о мерама за случај ванредног стања,
http://www.b92.net/specijal/atentat/zakon_stanje.php, посећено 17.
фебруара 2018.
195. Закон о одбрани са изменама и допунама,
http://www.vs.rs/content/attachments/zakon_o_odbrani_sa_izmenama_i_dopunama.pdf, посећено 17. фебруара 2018.
196. Илић, Миодраг – *Рађање телевизијске професије*, Clio, Београд, 2006.
197. Јакобсон, Роман – *Огледи из поетике*, Просвета, Београд, 1978.
198. Јакобсон, Роман и Либе, Грете – *Језичка уметност шизофреније*, Службени гласник, Београд, 2012.
199. Јаус, Ханс Роберт – *Естетика рецепције*, Београд: Нолит, 1978.
200. Јевтић, Милица – *Жанровске одлике насловних блокова у дневној штампи*, Култура, бр. 132, 2011, стр. 111–124.
201. Јевтић, Милица – *Хибридизација фактографских жанрова: чињенице су свете, јесу ли коментари слободни?* 2016, Годишњак, год. 10, бр. 16, стр. 55–69
202. Јевтовић Зоран, Петровић Радивоје, Арацки Зоран – *Жанрови у савременом новинарству*, Јасен, Београд, 2014.
203. Јовановић, Јелена – *Писци и стил*, Чигоја, Београд, 2009.
204. Калер, Џонатан – *Структуралистичка поетика*, Књижевна мисао, Београд, 1990.
205. Кастелс, Мануел – *Моћ комуникација*, Clio, Београд, 2014.
206. Квинтилијан, Марко Фабије – *Образовање говорника*, Сарајево, Веселин Маслеша, 1967.
207. Кликовац, Душка – *Језик и моћ*, Чигоја, Београд, 2008.
208. Кљајић, Веселин – *Интервју*, Чигоја штампа, Београд, 2009.
209. Кљајић, Веселин – *Српска штампа у вакууму кризе*, Медијски дијалози 17, година VI, бр. 17, Истраживачки медијски центар, Подгорица, 2013, стр. 123–138.
210. Кон, Жан – *Естетика комуникације*, Clio, Београд, 2001.
211. Костић Александар, Тодоровић Дејан и Марковић Слободан – *Језик и опажање*, Досије, Београд, 2004.

212. Крстић, Александра – *Медијатизација политике: теоријски приступ*, Дигиталне медијске технологије и друштвено-образовне промене 3, 2013, стр. 103-112
213. Крстић, Александра – *Новинарство и медијска индустрија у Србији: професионални добитак, економски губитак*, ЦМ, 2012, год. 7, бр. 24, стр. 115-132.
214. Крстић, Александра – *Политичко новинарство између традиционалних медија и нових платформи*, Дигиталне медијске технологије и друштвено-образовне промене 5, 2016, стр. 109-117.
215. Лоример, Роленд – *Масовне комуникације*, Сlio, Београд, 1998.
216. Лотман, Јуриј М. – *Огледи из типологије културе, Трећи програм Радио Београд*, бр. 4, 1974, 439-489.
217. Лотман, Јуриј М. – *Разне културе, различити кодови*. У: *Поља*, бр.318, 1985, 274-275.
218. Лотман, Јуриј М. – *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд, 1976.
219. Мартин, Волас – *Новије теорије приповедања*, Службени гласник, Београд, 2016.
220. Марчетић, Адријана – *Историја и прича*, Завод за уџбенике, Београд, 2009.
221. Марчетић, Адријана – *Фигуре приповедања*, Народна књига: Алфа, Београд, 2004.
222. Матовић, Весна – *Жанровске метаморфозе Пере Тодоровића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2012.
223. Милановић, Жељко – *Књижевност, истина и цензура*, Култура, бр. 143, 2014, 40-53
224. Миливојевић, Сњежана – *Медији, идеологија и култура*, Фабрика књига, Београд, 2015.
225. Милојевић, Ана и Угринић, Александра – *Слобода новинарства у Србији под притиском политике и новца*, ЦМ, год. 6, бр. 20, 2011, стр. 41-49.

226. Милосављевић Милић, Снежана – *Виртуелни светови поређења и савремене књижевне теорије*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књига 63, свеска 2, Нови Сад, 2015, стр. 483-504.
227. Милосављевић, Бојана – *Оговарање као говорни жанр свакодневне комуникације*, Институт за српски језик САНУ, Монографија 11, Београд, 2014.
228. Милошевић, Никола – *Негативни јунак*, Белетра, Београд, 1990.
229. Милутиновић, Дејан – *Когнитивне основе посткласичне наратологије*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књига 63, свеска 2, Нови Сад, 2015, 521-532.
230. Мирков, Лидија – *Дискурс приповедања у информативним новинарским жанровима дневног листа Политика*, Језик књижевност дискурс, Језичка истраживања, Ниш, 2015, 193-202.
231. Мирков, Лидија – *Новинарски документарни жанрови: компарација документарних жанрова у недељнику НИН у 2011. и 2012. години*, Медијски дијалози 16, година VI, бр. 16, Истраживачки медијски центар, Подгорица, 2013, стр. 543–554.
232. Младенов, Марин – *Новинарска стилистика*, Научна књига, Београд, 1980.
233. Недељковић, Марко – *Интерпретативност новинског извештавања*, Култура, бр. 132, 2011, стр. 77–94.
234. Орвел, Џорџ – 1984, БИГЗ, Београд, 1984.
235. Орлић, Милан – *Андрић, Црњански, Пекић*, Мали Немо, Панчево, 2017.
236. Павловић Јелена, Џинових Владимир, Милошевић Николета – *Теоријске претпоставке дискурзивних и наративних приступа у психологији*, часопис Психологија, 2006, Вол. 39, бр. 4, 365-381.
237. Поповић, Људмила – *Језичка слика стварности*, Филолошки факултет, Београд, 2008.
238. Поповић, Тања – *Стратегије приповедања*, Службени гласник, Београд, 2011.
239. Поповић-Перишић, Нада – *Литература као завођење*, Просвета, Београд, 1988.

240. Postman, Neil – *Amusing Ourselves to death*, Penguin Books, New York, 1986.
241. Прајс, Стјуарт – *Изучавање медија*, Clío, Београд, 2011.
242. Радојковић Миролуб, Милетић Мирко – *Комуницирање, медији и друштво*, Учитељски факултет, Београд, 2008.
243. Рејк, Бен и Едкок, Кристина – *Вредности, ставови и промена понашања*, Нолит, Београд, 1978.
244. Рикер, Пол – *Време и прича*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1993.
245. Римон-Кенан, Шломит – *Наративна проза*, Народна књига – Алфа, Београд, 2007.
246. Рус-Мол, Штефан – *Новинарство*, CLIO, Београд, 2005.
247. Салмон, Кристијан – *Сторителинг или причам ти причу*, CLIO, Београд, 2010.
248. Салмон, Кристијан – *Стратегија Шехерезаде*, CLIO, Београд, 2010.
249. Сапир, Едвард – *Огледи из културне антропологије*, Просвета, Београд, 1984.
250. Станојевић Добривоје – *Стилистика „Златног руна“*, Мали Немо, Панчево, 2002.
251. Станојевић, Добривоје – *Алузивност приповедања*, Реч: часопис за књижевност и културу, 43, 1998, 165–166.
252. Станојевић, Добривоје – *Глобализација и језик медија*, Језик, књижевност, глобализација, Ниш, 2008, 145-151
253. Станојевић, Добривоје – *Еристички поступци и професионално извештавање у медијима Републике Србије*, Индикатори професионалног понашања новинара и медија, 2015, стр. 135-146, ур. Раде Вељановски.
254. Станојевић, Добривоје – *Заборавни приповедач*, Књижевност: месечни часопис, год. 49, књ. 100, св. 3/5, 1995, 404-406.
255. Станојевић, Добривоје – *Значење хумора и медијски дискурс*, Језик, књижевност, значење, Ниш, 2016, 487-496.

256. Станојевић, Добривоје – *Јавни дискурс и савремено новинарство*, Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику, бр. 132, 2011, 157-167.
257. Станојевић, Добривоје – *Језик и моћ медија*, ЦМ, год IV, бр. 13, 2009а, стр. 81-96.
258. Станојевић, Добривоје – *Језик маргине и електронски медији*, Култура полиса: часопис за неговање демократске политичке културе, год. 11, бр. 24, 2014, 345-353.
259. Станојевић, Добривоје – *Језичка агресивност и масовни медији*, ЦМ, год 2, бр. 2, 2007, 85-94.
260. Станојевић, Добривоје – *Књиге писане књигама: ретроспектива – време и простор у раним романима Михајла Пантића*, Кораци, год. 49, св. 1/3, 2015, стр. 103-123.
261. Станојевић, Добривоје – *Лукавства логике или логика срца*, Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу, год X, бр. 56, 2000, 166-168
262. Станојевић, Добривоје – *Медији и начела дијалога*, Мали Немо, Панчево, 2004.
263. Станојевић, Добривоје – *Медијска еристика и јавни дискурс*, Србика, Београд, 2009b.
264. Станојевић, Добривоје – *Моћ ироније*, Књижевни магазин: месечник Српског књижевног друштва, год VII, бр. 71, 2007, 16-19.
265. Станојевић, Добривоје – *О разлици између першуна и среће*, Кораци: часопис за књижевност, уметност и културу, год. 50, св. 4/6, 2016а, стр. 153-156.
266. Станојевић, Добривоје – *Паланачки клишеи и штампа у Србији*, Медијски дијалози 16, година VI, бр. 16, Истраживачки медијски центар, Подгорица, 2013, стр. 31-44.
267. Станојевић, Добривоје – *Певање о двострукостима*, Поља: месечник за уметност и културу, год. 59, бр. 487, 2014а, 217-219.
268. Станојевић, Добривоје – *Поезија као вид полемике*, Књижевне новине: лист за књижевност, уметност и друштвена питања, год. 34, бр. 655, 1982, 26-27.

269. Станојевић, Добривоје – *Поезија XX века – свођење или кварење рачуна*, Браничево: часопис за књижевност, културна и друштвена питања, год. 58, бр. 1/4, 2012, 202-214 стр.
270. Станојевић, Добривоје – *Поетика двоструко присутног одсуства*, Реторика поезије, 2004, 149-151.
271. Станојевић, Добривоје – *Политичка еристика и медији у Србији*, Језик, књижевност, политика, Ниш, 2007, 53-77.
272. Станојевић, Добривоје – *Приповедање као медиј*, Монс Ауреус, год IV, бр. 14, 2006, 97-102.
273. Станојевић, Добривоје – *Реторика и екран*, Часопис Култура, 2009b, бр. 124, 69-78,
274. Станојевић, Добривоје – *Реторика јавне комуникације*, Етика јавне речи у медијима и политици, 2004, 91-113.
275. Станојевић, Добривоје – *Реторика поезије: стилске формације модерног српског песништва*, Народна библиотека, Смедерево, 2004.
276. Станојевић, Добривоје – *Реторика тајне*, Златна греда: лист за књижевност, уметност, културу и мишљење, год. 2, бр. 11, 2002, 69-70.
277. Станојевић, Добривоје – *Реторички топоси и говор у Скупштини*, Годишњак 1, бр. 1, 2007, 389- 395
278. Станојевић, Добривоје – *Савремено српско новинарство*, Media and Communication, Бијело Поље, год. 1, бр. 1, 2014, стр. 119-130.
279. Станојевић, Добривоје – *Синтеза жанрова*, Летопис Матице српске, 1998, 462, 174, 6, стр. 292-933.
280. Станојевић, Добривоје – *Стилови поређења*, Реторика поезије, 2004, 32-33.
281. Станојевић, Добривоје – *Стилови субјективности у савременом новинарству*, Веродостојност медија и дometи европске транзиције, ур. Раде Вељановски, ФПН и Чигоја штампа, 2011, 205-212.
282. Станојевић, Добривоје – *Медијска еристика и стилско-реторички стандарди*, Media and Communication, год. 2, бр. 3, 2015, 105-116.

283. Станојевић, Добривоје и Ђорђевић, Марко – *Медијско представљање савременог уметничког стваралаштва*, Култура и друштвени развој, Београд, 2012, 357-366.
284. Станојевић, Добривоје и Ђорђевић, Марко – *Монологизација дијалога у постмодерним медијима*, Медијски дијалози, Вол. X, Но 27-28, 2017, 9-24.
285. Станојевић, Добривоје и Ђорђевић, Марко – *Постмодерна прича приче о крају прича*, Медијски дијалози, Вол. X, Но 27-28, 2017, 35-44.
286. Стојковић, Бранимир – *Идентитет и комуникација*, Чигоја штампа, Београд, 2002.
287. Стојнов, Душан – *Од психологије личности ка психологији особа – конструктивизам као нова платформа у образовању и васпитању*, Институт за педагошка истраживања, Београд, 2005.
288. Стојнов, Душан – *Шта носе речи: деконструкција лењости у лењој питу*, http://ukons.org.rs/pdf/2_4_2_7StaNoseReci.pdf, посећено: 24. VIII 2017.
289. Тартаља, Иво – *Теорија књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998.
290. Тартаља, Иво – *Приповедачева естетика*, Београд: Нолит, 1979.
291. Тодоров, Цветан – *Симболизам и тумачење*, Службени гласник, Београд, 2010.
292. Тодоров, Цветан – *Поетика*, Филип Вишњић, Београд, 1986.
293. Тодоровић, Александар Луј – *Интерактивна телевизија*, Clіo, Београд, 2014.
294. Тодоровић, Неда – *Загађење преобиљем информација*, ЦМ 17, бр. 17, год. V, стр. 87-93.
295. Тодоровић, Неда – *Истраживачко новинарство између теорије и праксе*, ЦМ 4, бр. 4, год. II, стр. 123-134.
296. Тодоровић, Неда – *Литерарни журнализам*, часопис Култура 132, 2011, стр. 24-38.
297. Тодоровић, Неда – *Новинарство: интерпретативно и истраживачко*, Чигоја штампа, Београд, 2002.

298. Тодоровић, Неда – *Прилог теорији жанрова у постновинарству*, Медијски дијалози 17, година VI, бр. 17, истраживачки медијски центар, Подгорица, 2013, стр. 11-44.
299. Тодоровић, Неда – Таблоидни журнализам, ЦМ 1, бр. 1, год. I, 2006, 19-31.
300. Фајгел, Станислав – *Методе истраживања понашања*, Центар за примењену психологију, Београд, 2014.
301. Фиск, Џон – *Популарна култура*, Слио, Београд, 2001.
302. Фуко, Мишел – *Знање и моћ*, Глобус, Загреб, 1994.
303. Фуко, Мишел – *Историја сексуалности*, Карпос, Лозница, 2006.
304. Фуко, Мишел – *Надзирати и кажњавати*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1997.
305. Фуко, Мишел – *Поредак дискурса*, Карпос, Лозница, 2007.
306. Фуко, Мишел – *Психијатријска моћ: предавања на Колеж де Франсу 1973-1974*, Светови, Нови Сад, 2005.
307. Хајдегер, Мартин – *Мишљење и певање*, Нолит, Београд, 1982.
308. Хаксли, Олдус – *Врли нови свет*, Плато, Београд, 2014.
309. Четмен, Симур – *Ликови и приповедачи: филтер, центар, склоност и фоокус интереса*, Реч 8, април 1995, 87-94.
310. Чомски, Ноам – *Граматика и ум*, Нолит, Београд, 1979.
311. Џејмсон, Фредрик – *Политичко несвесно: Приповедање као друштвено-симболички чин*, ГРО Култура и ООУР Слободан Јовић, Београд, 1984.
312. Шкловски, Виктор Борисович – *О теорији прозе*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 2015.
313. Шопенхауер, Артур – *О срећи, љубави, филозофији и уметности*, Адреса, Нови Сад, 2007.
314. Шушњић Ђуро – *Дијалог и толеранција*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1994.

VII Биографија аутора

Лидија Мирков је рођена 4. фебруара 1989. године у Београду, где је завршила основну школу и гимназију као носилац Вукове дипломе. Добитник је Пекићеве награде за прозу (2003). Основне студије новинарства (2007–2011) на Факултету политичких наука Универзитета у Београду завршила је са просеком 9,32 и стекла назив *дипломирани новинар*. Мастер студије комуникологије (2011–2012) на истом факултету окончала је у року и са просеком 10,00, чиме је стекла назив *мастер комуниколог*. Стекла је две специјалистичке дипломе: *Society, Media and Culture* (доделили Универзитет Оукланд и Факултет политичких наука) и специјалистичку диплому за политичку комуникацију Фондације Конрад Аденауер и Факултета политичких наука. На докторске студије Културе и медија Факултета политичких наука уписала се 2012. године. Од 2009. до 2015. била је сарадник–демонстратор на Факултету политичких наука, а од октобра 2015. запослена је у звању асистента на предметима Стилистика и Реторика на ФПН. Била је новинар и уредник факултетског часописа Политиколог, чијем раду данас менторише као члан Центра за медије ФПН-а. Радила је у више редакција београдских и националних медија као новинар и репортер. У ПР агенцијама је била хонорарни сарадник за медијска истраживања и анализе. Објављује самосталне научне радове у домаћим и међународним часописима и зборницима. Излаже на научним конференцијама у Србији и иностранству. Говори енглески, руски и шпански језик.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а _____ Лидија Мирков

број уписа _____ 1080

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Новинарско приповедање као елемент јавног дискурса у информативним
жанровима ТВ станица са националном фреквенцијом

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____ 25. јун 2018.

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора _____ Лидија Мирков

Број уписа _____ 1080

Студијски програм _____ Докторске студије културе и медија

Наслов рада _____ Новинарско приповедање као елемент јавног дискурса у
_____ информативним жанровима ТВ станица са националном фреквенцијом

Ментор _____ проф. др Добривоје Станојевић

Потписани _____

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____ 25. јун 2018.

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Новинарско приповедање као елемент јавног дискурса у информативним жанровима ТВ станица са националном фреквенцијом

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 25. јун 2018.

1. Ауторство - Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.