

**Vytváření televizních zpráv:  
pracovní postupy v systému žánrových norem\***

PETR KADERKA, MARTIN HAVLÍK\*\*

Ústav pro jazyk český AV ČR, v. v. i., Praha

**Making Television News: Work  
Practices in the System of Genre Norms**

**Abstract:** In this article, the authors examine the production of television news by a public service broadcaster, Czech Television. The aim is to understand the way in which reporters and their colleagues 'make the news'. Ethnomethodologically informed ethnography is used to analyse cooperation among TV professionals and make visible the everyday, routine, and situated practices with which they perform their tasks. The authors study how practitioners perform their work in consideration of their colleagues' work, that is, with an awareness of a common aim. They argue that the professional system of relevances of newsmakers is structured by socially established and shared knowledge of the genre specifics of television news reports. The authors describe the genre structure of a standard television news report from a praxeological perspective, and they show how reporters, camera operators, sound technicians, editors, and others mutually collaborate to create a shared understanding of the system of genre norms. The article devotes particular attention to a key component of reporting work: the organisation and filming of interviews with respondents. The analysis demonstrates that interviews with respondents function as an auxiliary television news genre and that the system of relevances in this case is derived from the television news report as a superordinate genre.

**Keywords:** television news, communicative genre, work practice, Czech Television, public service broadcasting.

*Sociologický časopis/Czech Sociological Review, 2010, Vol. 46, No. 4: 537–567*

---

\* Tato stať byla vytvořena s podporou grantu GA AV ČR KJB900610701 a grantu GA ČR GA405/09/2028. – Chtěli bychom poděkovat vedení České televize za umožnění výzkumu a pracovníkům redakce zpravodajství za vstřícný přístup.

\*\* Veškerou korespondenci posílejte na adresu: Petr Kaderka, Ph.D., Mgr. Martin Havlík, Ústav pro jazyk český AV ČR, v. v. i., Letenská 4, 118 51 Praha 1, e-mail: kaderka@ujc.cas.cz, havlik@ujc.cas.cz.

## Úvod

Vytváření televizních zpráv bylo mnohokrát přirovnáno k tovární výrobě, v níž výsledný produkt – zpráva – vzniká postupným vykonáním určitého sledu úkonů určitou řadou pracovníků [viz např. Bantz, McCorkle, Baade 1980]. Analogie mezi televizním zpravodajstvím a tovární výrobou staví do popředí relevantní aspekt dělby a organizace práce, avšak podle našeho názoru nepředstavuje plauzibilní heuristický model.<sup>1</sup> Nechává totiž stranou podstatné rysy zpravodajské produkce: (a) zpráva („produkt“) vzniká zpracováním pokaždé nového, nestejného „materiálu“, (b) tento materiál nemá jasnou, předem danou identitu, ale musí být jako takový teprve nalezen a identifikován, (c) zpráva nemá povahu sériového, mechanicky replikovaného produktu, (d) nemá předem danou užitnou hodnotu ani předem daný sociální smysl, (e) není anonymním továrním výrobkem, ale „podepsaným“ autorským dílem.

Adekvátní popis zpravodajské praxe by neměl ztrácet ze zřetele, že televizní zpráva vzniká jako jedinečný sémiotický objekt a že se tvůrci zpráv musejí při jeho vytváření vyrovnávat s řadou nahodilostí. Chtěli bychom ukázat, že jsou to právě vlastnosti zprávy jako sémiotického objektu, které strukturoují profesionální systém relevancí [Schütz 1982, 2004] tvůrců zpráv, a tím pomáhají překonávat dílčí problémy a nahodilosti při výrobě. Dělbá a organizace práce tu je podle našich zjištění založena na intersubjektivně konstituované typizaci televizních zpráv, jinými slovy na profesionálních znalostech o jejich žánrových vlastnostech. Televizní zpravodajství pojmáme v tomto smyslu jako organizované vytváření sémiotických objektů náležejících k různým komunikačním žánrům a určených pro různé (konkrétní) televizní relace.

Cílem této studie je popsat vznik televizních zpráv z perspektivy pracovníků podílejících se přímo na výrobě. Cílem je porozumět tomu, jak reportéři ve spolupráci s kameramany, střihači, moderátory, editory atd. „dělají zprávu“. Zajímá nás jejich vzájemná součinnost i dělba práce, jejich běžné, rutinní situované praktiky, s nimiž se zhošťují svých dílčích úkolů; chceme poznat, jak rozumějí své práci a jak ji dělají vzhledem k práci svých spolupracovníků, tedy s určitým vědomím celku či společného cíle.<sup>2</sup> Cílem studie není odhalování ekonomických, politických, ideologických aj. faktorů ovlivňujících mediální výstupy ani ověřování nebo korigování více či méně abstraktních teorií produkce televizních zpráv.<sup>3</sup> Zaměřujeme se na to, co ve statích věnovaných mediální produkci často

<sup>1</sup> Ve zmíněném článku hovoří autoři o svém „modelu továrny“ doslova jako o heuristické metafoře: „Tvrdíme, že *model továrny* je z hlediska deskripce heuristickou metaforou toho, jak byla vykonávána práce ve zpravodajském oddělení televizní stanice WEST.“ [Bantz, McCorkle, Baade 1980: 51; kurziva v originále; přeložili P. K. a M. H.]

<sup>2</sup> Tento výzkumný cíl je inspirován etnometodologickými výzkumy práce a pracovišť [zejm. Marr, Francis, Randall 1999; Travers 2001; Button, Sharrock 2002].

<sup>3</sup> Těmto oblastem výzkumu se věnují již po desetiletí obory jako sociologie žurnalistiky, mediální studia (a nově i tzv. *television studies*), kulturní studia aj. Pro bližší specifikaci

paradoxně chybí, totiž na popis *vlastní práce* reportérů a jejich spolupracovníků (k této paradoxnosti sociologických výzkumů práce a ke kritice z etnometodologických pozic srov. [Garfinkel, Lynch, Livingston 1981; Heritage 1984: 293–311; Lynch 1993: 271–275; Hughes 2001; Rawls 2008]).

Netvrdíme, že by ekonomické, politické a ideologické faktory nebyly pro zpravodajskou produkci relevantní. Z hlediska pracovních aktivit tvůrců televizních zpráv a z hlediska zvoleného výzkumného zaměření by však bylo nutné tyto „faktory“ jako teoretické konstrukty respecifikovat (k pojmu etnometodologické respecifikace srov. [Button 1991]).<sup>4</sup> Cíl, který si klademe v tomto článku, je daleko skromnější: existující teorie zpravodajské produkce dáváme do závorky a soustředíme se na popis pracovních postupů z hlediska ústřední složky profesionální kompetence, kterou tvůrci televizních zpráv pozorovatelně prokazovali při svých pracovních aktivitách – znalosti a operativního využívání systému žánrových norem televizního zpravodajství.

### Metoda: etnometodologicky poučená etnografie

Naše studie je založena na etnografickém výzkumu v redakci zpravodajství České televize (dále jen ČT), tj. v instituci veřejné služby, pro niž je vysílání zpravodajských pořadů plněním zákonné povinnosti informovat veřejnost o důležitých událostech. Výzkum se uskutečnil v červenci a srpnu 2008. Trajektorii našich výzkumných aktivit určily dva teoretické impulzy: (1) idea triangulace [Flick 2000], která nás vedla k získávání různorodých dat, přítomnosti více než jednoho výzkumníka na místě a rozhovorům s širokým spektrem informantů, (2) etnometodologický program výzkumu práce (*studies of work*), charakterizovaný J. Heritage takto:

„Program výzkumu práce navrhuje zkoumat tyto otázky tak, že se jako relevantní materiál pro analýzu pojmu veškeré projevy činnosti, jež účastníci v příslušné doméně jednání rozpoznávají jako patřící k této doméně. Tyto materiály jsou podrobeny rigoróznímu naturalistickému popisu, který se zaměřuje na vytváření, spravování a rozpoznávání specifických, materiálních kompetencí, jak se ukazují v reálném čase a v prostředích, v nichž má jejich použití rozpoznatelné důsledky. Každodenní aktivity jsou tudíž zkoumány vzhledem ke způsobům, ve kterých se manifestuje pozorovatelně a sdělitelně kompetentní pracovní praxe, a to z perspektivy *praktikujících osob*.“ [Heritage 1984: 302; kurziva v originále; přeložili P. K. a M. H.]

---

těchto výzkumných oblastí je možné odkázat na řadu přehledových prací [např. McQuail 2002; Cottle 2003a, 2007; McNair 2004; Trampota 2006] či přehledově zaměřených sborníků [např. Cottle 2003b; Allan 2010].

<sup>4</sup> Příkladem etnometodologické respecifikace pojmů z teorie masmediální komunikace, jako jsou „gatekeeping“, „newsworthiness“, „news values“, je studie S. Claymana a A. Reiserové [Clayman, Reiser 1998; srov. též Marr, Francis, Randall 1999: 114–115].

Zvolený metodologický přístup bychom tak nejspíš charakterizovali jako „etnometodologicky poučenou etnografií“ [Hughes 2001].

Při pozorování zpravodajské práce a při neformálních rozhovorech s pracovníky televize jsme používali pouze tužku a notes. Výzkumný den jsme zpravidla začínali účastí na ranní poradě vedení redakce zpravodajství, poté jsme sledovali navazující poradou domácí a ekonomické redakce s účastí reportérů; přes den jsme obvykle pozorovali vznik konkrétní zprávy po boku reportéra/reportérky včetně natáčení v terénu; alternativně jsme sledovali dění na velině, v redakci denního kontinuálního zpravodajství a na odpoledních poradách vedení redakce zpravodajství. Výzkumný den končil s odvysíláním sledované reportáže v hlavní zpravodajské relaci ČT v 19.00 hod. Kromě toho jsme využívali redakční počítačový systém, v němž jsou uchovávány textové a audiovizuální verze zpráv, včetně jejich výrobní „historie“, tj. měli jsme možnost studovat hrubý materiál z denního natáčení, různé postupné verze textu apod.

Z našich materiálů a zápisků využíváme v této stati jen to, co se týkalo práce na vytvoření televizní zprávy. Jsme přitom bohužel nuceni nechat stranou problematiku, která k našemu tématu patří a kterou mnozí odborníci považují za klíčovou – způsob výběru událostí pro zpravodajství. Rozhodli jsme se tak jednak pro nedostatek místa, jednak proto, že jsme neměli dostatečný přístup k relevantním rozhodnutím. Na ranní poradě vedení redakce zpravodajství i na následující poradě redaktorů domácí rubriky jsme sice pozorovali vyjednávání o jednotlivých zprávách (k otázce uplatňování tzv. zpravodajských hodnot při redakčních poradách srov. [Clayman, Reisner 1998]), ale většina zpráv již byla zařazena do bodového scénáře pořadu, a nebylo vždy zřejmé, kdo, kdy a na základě jakých kritérií rozhodl o vybrání událostí a o jejich uspořádání ve scénáři. Průzkum této problematiky by vyžadoval jiný způsob sběru dat, než jaký jsme prováděli. V textu se proto zaměříme výhradně na to, jak byly vybrané události zpracovávány do specifické podoby komunikačního žánru televizní zprávy, tj. do té podoby, která je pěstována v ČT.

## **Pojem komunikačního žánru**

Komunikační žánry lze komplementárně nahlížet ze tří hledisek: (a) z hlediska osvojování žánrů jedincem či skupinou, (b) z hlediska toho, jak se žánry ve společnosti ustavují, tj. z hlediska „genetického“, a (c) z hlediska funkčně strukturního, tj. jaké jsou funkce a strukturní rysy jednotlivých žánrů. Z hlediska metodologického pak je důležité rozlišovat žánry jako konstrukty prvního řádu, tj. myšlenkové objekty konstituované v primárním světě každodennosti (jejich prostřednictvím lidé jednající na sociální scéně interpretují sociální svět), a jako konstrukty druhého řádu, tj. vědecké rekonstrukce konstruktů prvního řádu [Schuetz 1953; Schütz 2004: 351–352].

### *Žánr z hlediska osvojení*

Opakující se komunikační procesy se stávají předmětem typizací (k obecnému pojmu typizace viz zejm. [Schutz 1962; Schütz 1982; Schütz, Luckmann 2003]; srov. též [Psathas 2003]). Člověk se během života učí, jaká komunikační očekávání panují v určitých situacích, jaká témata a jaký styl jsou pro určitou situaci adekvátní, jak určitá komunikace zpravidla probíhá atd. Typizace komunikačních procesů ústí ve vytvoření znalostí o žánrových možnostech komunikace. Tyto znalosti jsou mezi lidmi pochopitelně různé: člověk přichází do styku s různými žánry podle toho, jaké činnosti vykonává nebo jakých činností se účastní. Během života pak pozná a ovládne pouze část z existujících žánrů, a to na různé úrovni. Je rozdíl mezi typizacemi z hlediska profesionálních uživatelů či (spolu)tvůrců žánrů a typizacemi z hlediska konzumentů určitých žánrů. Profesionální uživatel žánru si je zpravidla lépe vědom výstavby žánru, jeho hlavních a vedlejších rysů a nejrůznějších dalších detailů než prostý recipient.

### *Žánr z hlediska „genetického“*

Komunikační jednání podléhá stejně jako ostatní formy jednání rutinizaci a institucionalizaci, a to zejména v případech, kdy se děje opakovaně a kdy má velkou individuální nebo sociální relevanci [Knoblauch, Luckmann 2000: 539]. Komunikační vzorce a žánry se konstituují jako sociální instituce, jež pomáhají lidem plnit komunikační úkoly: svádějí komunikaci do relativně spolehlivých a vyzkoušených drah a tím ji usnadňují [ibid.]. Na základě zkušeností s žánry je člověk schopen správně porozumět konkrétním komunikátům a sám komunikovat tak, aby mu druzí rozuměli, a také předvídat průběh komunikace a vyvodit z toho pro sebe důsledky. Slovy H. Knoblaucha a T. Luckmanna: komunikační žánry tvoří orientační rámec pro produkci a recepci komunikačních aktivit (*kommunikativer Handlungen*) [ibid.].

### *Žánr z hlediska funkčně strukturního*

Funkcí žánru je poskytnout komunikantům předem strukturované a komplexní řešení pro opakující se komunikační problémy / úkoly [Luckmann 1995, (1986) 2007, 2009; Knoblauch, Luckmann 2000; Günthner, Knoblauch 1994, 1995; Günthner 2007]:

*„Z funkčního hlediska lze komunikační žánry definovat jako historicky a kulturně specifická, předstrukturovaná a komplexní řešení pro opakující se komunikační problémy. Výrazem předstrukturovaná odkazujeme k poznatku, že výskyt určitého rysu komunikačního jednání činí očekávatelným či předvídatelným výskyt jiného rysu. Jelikož vykonání jednoho aktu s sebou nese preferenci vykonání jiného aktu, lze hovořit*

o ustálené struktuře jednání. *Předstrukturování* je tedy založeno na sdíleném očekávání kroků, jež budou v jednání následovat. Které rysy komunikace se stanou předstrukturovanými a které kroky jednání lze očekávat, závisí na kulturních normách a hodnotách. Nesplnění sdílených očekávání může vést k sankcím, jak je možné vidět na opravných procedurách a výměnách.“ [Günthner, Knoblauch 1995: 8; kurziva v originále; přeložili P. K. a M. H.]

Žánry lidem usnadňují komunikaci, neboť je osvobozují od nutnosti řešit pokaždé nanovo některé komunikační problémy/úkoly [srov. Knoblauch, Luckmann 2000: 539; Günthner, Knoblauch 1995: 6]. Idea osvobozující funkce žánru souvisí s obecnou teorií habitualizace lidské činnosti. Habitualizace „s sebou nese ... zúžení možností volby“ a toto zúžení „osvobozuje jedince od břemene ‚všech ostatních možností‘“ [Berger, Luckmann 1999: 57]. Jak ale upozorňuje P. Auer, v případě žánrů může být překážkou vysoký stupeň formalizace, jež si žádá virtuózní zvládnutí žánrové formy, takže osvobozující funkci mají patrně jen žánry na střední úrovni konvencionalizace [Auer 1999: 179].

Ze strukturního hlediska jsou komunikační žánry komplexní komunikační vzorce, jejichž prvky lze identifikovat na třech rovinách – vnitřní, situační (interakční) a vnější [Günthner, Knoblauch 1995: 8]. Vnitřní struktura komunikačních žánrů zahrnuje veškeré textové rysy („textové“ v širokém smyslu). Patří sem prozodické jevy (intonace, rytmus, tempo, pauzy aj.), mimické a gestikulární prvky, lexikální a gramatické prostředky, jazykové variety, stylistické a rétorické prostředky, „malé (jazykové) formy“ (něm. *Klein- und Kleinstformen*, angl. *minor forms*; např. stereotypní výrazy, idiomatické výrazy, přísloví, historicky tradované formule, hádanky, nápisy), členicí prostředky, kompoziční prvky, obsahové prvky (témata, motivy) a celkové zaměření (*framing*) [Günthner, Knoblauch 1995: 11–13; Knoblauch, Luckmann 2000: 542]. Jevy z těchto oblastí se mohou vyhranit jako konstitutivní rysy žánru. Při analýze vnitřní struktury žánru je třeba mít na zřeteli také specifičnost média, možnosti, které médium dává pro kombinování verbálních, vizuálních, akustických aj. prvků [Günthner, Knoblauch 1995: 13; Knoblauch, Luckmann 2000: 542], tj. sémiotický potenciál média a jeho typické využívání.

Situační rovina komunikačních žánrů (nazývaná někdy rovina interakční [Günthner 2007], příp. dialogická performance [Luckmann 2009]) se týká těch prvků, které se podílejí na koordinaci komunikačních aktů a jejich situačního kontextu [Knoblauch, Luckmann 2000: 543]. V první řadě sem patří rituály zahájení a ukončení komunikace (navázání a ukončení kontaktu), vyměňování pozdravů, děkování a odpovídání na poděkování aj. [Günthner, Knoblauch 1995: 13; Knoblauch, Luckmann 2000: 543]. Kromě ritualizovaných komunikačních výměn náleží situační rovině veškeré prvky interakční organizace rozhovoru, jak jsou popisovány v etnometodologické konverzační analýze (vzorce střídání replik, presekvence, postsekvence, vložené sekvence, párové sekvence, strategie týkající se delších úseků rozhovoru, preferenční struktury aj.) [Günthner, Knoblauch

1995: 14; Knoblauch, Luckmann 2000: 543]. Patří sem rovněž neязыkový sociální kontext, tj. prostorové a časové uspořádání účastníků komunikace a také vzorce jednání, jež doprovází mluvení [Knoblauch, Luckmann 2000: 544].

Vnější struktura komunikačních žánrů je dána vztahy mezi komunikačními aktivitami a sociálními strukturami [Luckmann (1986) 2007: 289]. Vnější struktura reflektuje skutečnost, že určité žánry jsou svázány s určitými komunikačními prostředími, s určitými komunikačními situacemi, s určitými typy aktérů a že podléhají určité institucionální distribuci [Günthner 2007: 134; Günthner, Knoblauch 1995: 16]. Žánry mohou variovat podle toho, v jakém kulturním a komunikačním prostředí se používají, a je proto analyticky důležité určit místa žánrů a způsoby jejich používání v konkrétním prostředí. Komunikační prostředí definuje Luckmann jako „prostorově ohraničitelné sociální jednotky“, které se vyznačují „poměrně pevnými sociálními vztahy“, „navyklymi místy komunikace, společným časovým rozvrhem (*Zeitbudget*) a společnou historií“ [Luckmann citován in Auer 1999: 180]. S určitým prostředím jsou typicky svázány určité žánry (nebo přesněji: určité varianty určitých žánrů). Podle H. Knoblaucha a T. Luckmanna je možné institucionální prostředí prostřednictvím žánrů takřka definovat, např. náboženské komunikační prostředí je v podstatě určeno řadou kanonizovaných žánrů, jako jsou modlitby, kázání, votivní obrazy, plastiky, ikony, liturgické obřady aj. [Knoblauch, Luckmann 2000: 544]. K žánrům nemají všichni stejný přístup, a to ani v rámci jednoho komunikačního prostředí; komunikanti se od sebe liší také tím, jsou-li oprávněni určité žánry používat a jak jsou jako jejich uživatelé kompetentní [Günthner, Knoblauch 1995: 17].

### *Žánr jako konstrukt prvního a druhého řádu*

Komunikační žánry bývají lidé schopni nejen aktivně využívat či rozpoznávat, ale také je pojmenovávat. Mezi těmito „lidovými“ pojmenováními (*ethnocategories*) a žánry však nemusí panovat jasná korespondence [Günthner, Knoblauch 1995: 9]. Znalosti o žánrech – o jejich funkcích, typických prvcích, příhodných způsobech použití apod. – se mezi lidmi různí. Ve společnosti mohou přežívat znalosti o starších žánrech, a novější žánry ve stavu zrodu nemusejí ještě být součástí lidových taxonomií [Günthner, Knoblauch 1995: 10; srov. též Auer 1999: 181–182].

Žánry jako myšlenkové objekty konstituované v primárním světě každodennosti jsou konstrukty prvního řádu; při vědecké rekonstrukci konstruktů prvního řádu se konstituují vědecké pojmy jako konstrukty druhého řádu, tj. jako konstrukty konstruktů [Schuetz 1953; Schütz 2004: 351–352]. Např. pojem *struktury* komunikačního žánru (*vnitřní a vnější*), který byl vyložen výše, je vědeckou rekonstrukcí toho, co bylo vytvořeno a interpretováno samotnými aktéry [Günthner, Knoblauch 1995: 10].

## **Televizní zpráva jako komunikační žánr**

Žánrová typizace televizních zpráv probíhá – jak již bylo naznačeno – ze dvou stran: z perspektivy recipientů (televizních diváků) a z perspektivy tvůrců zpráv (televizních reportérů, editorů, kameramanů, stříhačů, moderátorů, režisérů apod.). Televizní diváci mohou vnímat zpravodajskou relaci jako pouhý sled „zpráv“, aniž by nějak zásadně rozlišovali mezi jednotlivými typy zpráv. Mohou si např. povšimnout určité skladby relace, očekávat, že na začátku bude stručný přehled zpráv, po něm budou následovat nejzávažnější zprávy, na konci relace bude lehčí zpráva apod. Mohou též rozdílně typizovat zprávy ve veřejnoprávní a soukromé televizi, např. si povšimnout rozdílů v promluhovém stylu, v perspektivě podání, v tematice, v ponechávání prostoru k vyjádření odlišným kategoriím mluvčích apod. Součástí žánrové typizace jsou i ta divácká očekávání, jež nevyžadují aktivní upření pozornosti: tělesný postoj moderátorů a reportérů, směr jejich pohledu, typ oděvu apod.

Pro tvůrce zpráv je poznání žánrového spektra zpravodajství předpokladem jejich práce. Typizace z perspektivy tvůrců bývá daleko detailnější a konkrétnější: tvůrce zpráv jsou si lépe vědomi stavebních prvků žánru, jejich uspořádání (kompozice), orientace k divákům, rozdílů mezi dílčími žánry v komunikačním prostředí televizního zpravodajství – jinak řečeno, jsou si lépe vědomi jak vnitřní a vnější struktury, tak interakční roviny žánru televizních zpráv.<sup>5</sup>

Vnější strukturu televizních zpráv lze zjednodušeně charakterizovat popisem systému zpravodajských žánrů, který se v televizním prostředí ustavil. Jednoduché zpravodajské žánry se sdružují v komplexní žánry – zpravodajské relace. Zpravodajská relace se skládá ze sledu jednotek, z nichž některé mají zpravodajskou, jiné členicí, jiné orientační a jiné kontaktní (fatickou) funkci. Např. vysílání zpravodajské relace ČT Události mělo dne 14. 7. 2008 tuto strukturu:

Znělka – přehled zpráv pro první část relace (s krátkými znělkami mezi jednotlivými zprávami) – znělka – úvodní slovo a pozdravení diváků – zpráva – živý vstup – upoutávka na pořad Události, komentáře – zpráva – živý vstup – čtená zpráva – zpráva – živý vstup – čtená zpráva – krátká znělka – čtená zpráva – zpráva – zpráva – zpráva – přehled zpráv pro druhou část relace – znělka – zpráva – zpráva – zpráva – zpráva – zpráva – zpráva – čtená zpráva – upoutávka na pořad Reportéři ČT – zpráva – čtená zpráva – živý vstup – přehled zpráv pro třetí část relace – znělka – zpráva – živý vstup – rozloučení se s diváky – znělka.

Necháme-li stranou hudebně-obrazový žánr znělky, žánr upoutávky a kontaktní formule (pozdravení diváků a rozloučení se s diváky), je z výše uvedeně-

<sup>5</sup> Dodejme, že s pojmem žánru jako teoretickým konstruktem – byť odlišně konstruovaným – pracují také odborníci v oblasti mediálních studií [viz např. McQuail 2002; Cottle 2003b; Allan 2010]. Blízkým pojmem je pojem televizního formátu (k distinkci mezi oběma pojmy viz [Keane, Moran 2008]).



ho schématu zřejmé, že zprávy zde nabývají několikerožánrové podoby. Řečeno televizním slangem jsou dílčími zpravodajskými žánry v televizní relaci *hedlajny*, *kárty*, *lajfy* a *kraťasy*. Tyto dílčí žánry se od sebe odlišují svou funkcí a vnitřní strukturou. *Hedlajny* (z angl. *headlines*) poskytují divákům úvodní přehled zpráv, tj. stručně uvedou téma a obsahové jádro zpráv vysílaných v následující části relace. *Hedlajny* čtou moderátoři zpravidla na pozadí natočeného obrazového materiálu. *Kártl* (ze zkr. CRT<sup>6</sup>) neboli reportáž je hlavní složkou standardní zprávy, příp. – při synekdochickém použití tohoto výrazu – je tak označována standardní zpráva jako celek. Standardní zpráva sestává ze dvou komponentů: nejprve přečte moderátor/moderátorka ve studiu úvod (této části zprávy se v televizním slangu říká *studio*), poté je zařazena vlastní reportáž. *Lajf* (z angl. *live*) neboli živý vstup reportéra či reportérky do vysílání bývá buď audiovizuální, nebo telefonický. Předchází mu uvedení ve studiu a položení otázky (obvykle jedné); ukončuje ho uzavírací formule ve studiu (typu *Tak to byl XY živě z Vídně*). Samotný živý vstup je zpravidla rozvitá („monologická“) odpověď na položenou otázku; promluva může být z režie doplňována natočenými záběry. *Kraťas* je krátká zpráva, kterou čte moderátor/moderátorka ve studiu, zpravidla na pozadí připraveného obrazového materiálu (mohou být použity aktuálně natočené záběry nebo záběry archivní či ilustrační).

Složení relace má své vlastní zákonitosti a vlastní dynamiku. Bodový scénář relace se může před vysíláním (i během něho) upravovat a měnit. Podle vyjádření jednoho z editorů pořadu Události se dramaturgie relace řídí snahou „neutahat“ diváky pouhým sledem „vážných“ (co do tématu) a monotónních (co do formy) zpráv. Relace je proto rozdělena do tří bloků, každý blok je opatřen *hedlajny*, sled standardních zpráv je oživován živými vstupy, na konci bloku je zpráva na lehčí téma (tzv. *tečka*), často z oblasti kultury. Žánrové postupy se někdy kombinují, takže se typický prvek reportáže – natočená promluva relevantního aktéra události na kameru (tzv. *synchron*, viz níže) – může objevit také ve čtené zprávě nebo v živém vstupu. Někdy se postup typický pro živý vstup – redaktor/redaktorka promlouvá v terénu na kameru a informuje o aktuální události – použije v předtočené podobě (moderátor/moderátorka ve studiu pak nepokládá otázku a neukončuje zprávu uzavírací formulí; srov. výše).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Mezi reportéry již neexistuje povědomí o významu této zkratky. S označením CRT se setkávají v redakčním počítačovém systému: v šabloně pro psaní zprávy se vyděluje jednak místo pro uvedení reportáže ve studiu (pod zkratkou ST), jednak místo pro vlastní reportáž (pod zkratkou CRT).

<sup>7</sup> V jiných zpravodajských relacích ČT může být dramaturgie jiná, mj. v závislosti na aktuální dostupnosti zpravodajského materiálu připraveného k odvysílání. Reportérka, která připravuje reportáž pro večerní Události, může být editorem Poledních událostí požádána o živý vstup na totožné téma. Pokud se jí podaří během dopoledne natočit vyjádření některého z aktérů, bývá její vstup doplněn tímto materiálem, příp. je její promluva doprovázena obrazovým materiálem, ať už aktuálně natočeným nebo archivním. Z hlediska vývoje zprávy se jedná o žánrovou transformaci zprávy, z hlediska produkce o několikerožánrové zpracování tématu různými žánrovými postupy. Zprávy považované za důležité bývají

## Žánrová struktura televizní zprávy z praxeologického hlediska

Pro detailní popis zpravodajské práce vybíráme proces vytváření standardní zprávy pro zpravodajský pořad Události. Tento pořad je hlavní zpravodajskou relací ČT.<sup>8</sup> I kdybychom tuto charakteristiku neznali (najdeme ji např. na webových stránkách ČT), dospěli bychom k ní na základě pozorování ranních porad. Pořad Události měl na poradách výsostně postavení: (a) byl to jediný pořad, který byl na poradách hodnocen (hodnoceno bylo vždy vysílání z předchozího dne); (b) byla mu věnována mimořádná pozornost při plánování témat a rozvržení zpráv do jednotlivých relací. Také v rozhovorech s pracovníky televize se potvrdila primární důležitost pořadu; např. jeden z editorů denního zpravodajství při rozhovoru s námi poznamenal:<sup>9</sup>

Dvanáctky<sup>10</sup> jsou první velká relace dne. Totální vrchol jsou Události.

Standardní zprávu vybíráme proto, že tvoří ve zvolené zpravodajské relaci většinu a představuje tak základní zpravodajský produkt. Ostatní zpravodajské žánry v Událostech jsou od standardní zprávy buď nějakým způsobem odvozeny (*hedlajny, kraťasy*), nebo jsou substitucí standardních zpráv v situaci, kdy standardní zpráva není vyrobena (*lajfy*); srov. rozhovor z druhé ranní porady:

- Reportér: Nevím, co s téma Lánama, nevím, jak si to X (= vlastní jméno editora) představuje.
- Vedoucí: Bude to narychlo, bude se tam chytat Schwarzenberg kvůli Čunkovi. Nevím, jestli je toho víc než na lajf. Teď to nevypadá na plnohodnotný kárt.
- Editor: Primárně kárt (do Událostí) nežádám, určitě lajf.

Reportér se obrací na nadřízené pracovníky, vedoucího redakce a editora Událostí, aby si ujasnil, jak má zadané téma<sup>11</sup> formálně zpracovat. Odpovědi vedoucího lze rozumět jako zdůvodnění, proč téma nezpracovávat jako standardní zprávu: do Lán vyjíždí televizní štáb kvůli dvěma tématům, přednost dostává prošetřování majetku vicepremiéra J. Čunka z popudu ministra K. Schwarzenberga; toto

---

vysílány opakovaně, tj. dochází k určité *recyklaci zpráv*, jak to nazval jeden z reportérů: zpráva, která byla odvysílána ve večerních Událostech, se může objevit v noční relaci Události, komentáře a v upravené podobě pak v nočních Zprávách a/nebo následující den v dopoledních zpravodajských pořadech.

<sup>8</sup> Události se vysílají denně od 19 hod. na kanálu ČT1 a ČT24.

<sup>9</sup> Uváděné záznamy promluv pracovníků televize jsou pouze přibližné. Jak již bylo řečeno, nepoužívali jsme nahrávací přístroje.

<sup>10</sup> *Dvanáctky* neboli Zprávy vysílány od 12.00 hod. na ČT1 a ČT24. Dnes se tato půlhodinová zpravodajská relace vysílá pod názvem Polední události.

<sup>11</sup> Tématem je schůzka vysokých ústavních činitelů v Lánech u příležitosti příprav českého předsednictví v EU.

téma je plánováno jako standardní zpráva (dostává status tzv. *otvíráku*, tj. zprávy primární důležitosti, kterou se zahájí relace); očekávaný horizont druhého tématu, schůzky v Lánech, není v očích vedoucího natolik široký, aby se vyplatilo ho zpracovávat komplexní a technicky náročnější žánrovou formou standardní zprávy. Také v odpovědi editora se *kárt* (reportáž, resp. standardní zpráva s reportáží) jeví v žánrové hierarchii výš než živý vstup.

### „Asynchrony“ a „synchrony“

Základem standardní zprávy je reportáž. Ta je tvořena sledem tzv. *asynchronů* a *synchronů*. *Asynchron* neboli asynchronní nahrávka zvuku a obrazu vzniká studiovou montáží samostatně nahrané zvukové stopy a samostatně natočeného obrazového materiálu. Zvukovou stopu tvoří autorská řeč reportéra; po namluvení zvukové stopy v nahrávací kabině se ke zvukové stopě přidává ve střížně obrazový materiál. *Synchron* neboli synchronní nahrávka zvuku a obrazu reprezentuje autentické spojení zvuku a obrazu. Ve slangu tvůrců zpráv se *synchronem* obvykle míní přímá řeč respondenta před televizní kamerou.

Pořadí *asynchronů* a *synchronů* v reportáži nesleduje nějaký pevně daný vzorec, platí jen, že reportáž začíná *asynchronem* a končí buď *asynchronem*, nebo tzv. *stendapem* (viz níže); veškeré *synchrony* tak musejí být umístěny „uvnitř“ reportáže. Většinou bývá mezi dvěma *synchrony* umístěn *asynchron*. Juxtapozice dvou *synchronů* však nebývá považována za chybu. Srov. rozhovor dvou reportérů, v němž se nováček A ptá zkušenějšího kolegy B:

A: Můžu mít asynchron, synchron a vzápětí synchron?

B: Jasně, v tom není problém.

Reportér A si všímá komunikačního problému řazení *synchronů* a *asynchronů* jako problému žánrové normy, dotazuje se kolegy jako normové autority, zda juxtapozice dvou *synchronů* není v rozporu s normou, získává pozitivní odpověď a poté realizuje svůj plán zařadit v reportáži za sebe dva *synchrony*.

### „Hlavy“

*Synchrony* v reportáži zachycují přímou řeč respondentů. Standardní *synchron* se natáčí v terénu, v prostředí, které nějak souvisí s respondentem. V pozadí záběru se často toto prostředí zviditelňuje pomocí různých znaků (např. jména instituce u vchodu do budovy, atributů náležejících danému prostředí jako letištní hangáry v pozadí rozhovoru s velitelem letiště apod.). Kamera snímá respondenta v detailu – zachycuje hlavu, ramena a část prsou. Respondentům se proto ve slangu tvůrců zpráv říká *hlavy*. Získávání *hlav* do reportáže je věnována podstatná

část pracovního úsilí. Reportéři musejí zpravidla získat vyjádření hned několika respondentů a jejich natočení na kameru je výsledkem komplexního plánování: reportéři nejprve domlouvají s respondenty čas a místo schůzky, a to tak, aby schůzky na sebe pokud možno dobře navazovaly, aby nevznikly zbytečné prostoje, složité přesuny apod.; poté domlouvají štáb, s kterým pojedou autem na místo. Štáb je tříčlenný: reportér, kameraman a technik/zvukař/řidič.

Výběr *hlav* do reportáže se řídí ideou zpravodajské vyváženosti: je-li možné stanovit v události několik zainteresovaných stran (např. dvě protistrany), je třeba je nechat v reportáži zaznít, příp. přidat ještě hlas někoho nezávislého (např. odborníka).<sup>12</sup> Tuto orientaci dokládají jednak samotné reportáže, jednak řada vyjádření pracovníků televize, která jsme mohli vyslechnout. Když jsme na začátku našeho výzkumu hovořili se zástupcem vedoucího domácího zpravodajství o tom, že nás zajímají rutinní postupy při výrobě zpravodajství, doporučil nám zúčastnit se tiskové konference ministra vnitra, kam byl jeden reportér vyslán; své doporučení komentoval slovy:

Tiskovka je asi nejrutinnější věc – nechá se zareagovat někdo z opozice a zkusí se sehnat vyjádření někoho nezávislého.

Je příznačné, že získání *hlav* do reportáže tu stojí v popředí a že je prezentováno jako jádro reportážní práce. Později jsme byli svědky rozhovoru editora Událostí a zástupce vedoucího redaktora domácího zpravodajství, když po ranní poradě plánovali jednu ze zpráv:

...sehnat reakce na ty ruské rakety, někdo z vlády, někdo ze socanů (tj. z opozice), to bude jednoduchá věc.

Podobně se o tvorbě zpráv vyjádřil i editor denního zpravodajství při rozhovoru s námi; řeč byla o normě, podle níž jsou *synchrony* (*hlavy*) neopominutelnou součástí reportáže:

---

<sup>12</sup> Připomínáme, že náš výzkum byl realizován ve veřejnoprávním médiu, kde je idea vyváženosti považována za jeden z nástrojů zpravodajské objektivity. Českou televizi zákon zavazuje k „poskytování objektivních, ověřených, ve svém celku vyvážených a všestranných informací“ (zákon č. 483/1991 Sb., o České televizi, ve znění pozdějších předpisů). Je samozřejmě možné (a pravděpodobné), že v komerčních televizích podléhá výběr respondentů (ještě) jiným principům. Zpravodajské objektivitě, nestrannosti, vyváženosti, tomu, co je jimi míněno, jak jsou dosahovány, je v mediálněteoretických textech věnována značná pozornost. Tuchmanová [Tuchman 1972] popisuje objektivitu novinářů jako rutinní proceduru chránící novináře před případnou kritikou. Jindy je popisováno, jak novináři, kteří vedou interview, dodržují formálně neutrální („neutralistický“) postoj [viz např. Clayman 1988, 1992; Clayman, Heritage 2002; Heritage, Clayman 2010]. Detailní analýza, jak reportéři ČT dosahují objektivnosti či lépe neutralistického postoje, však přesahuje možnosti rozsahu tohoto textu.

Kárt bez synchronů nemá smysl ... Musí to být vyvážený – hlas toho a hlas toho. V politickém kártu nemůžete mít jenom ODS a KDU-ČSL (tj. vládní strany) a nemít tam socany (tj. opozici).

I v tomto vyjádření se pozornost editora soustředí na vyvážené zastoupení *hlav* v reportáži. Jak uvidíme níže, idea vyváženosti může v reportérské praxi nabýt formy konstruování a zprostředkovávání dialogické sítě [Nekvapil, Leudar 2002, 2006] mezi relevantními aktéry.

### „Obrázky“

Televize jako audiovizuální médium vyžaduje práci s obrazovým materiálem. S trochou nadsázky bychom mohli říct, že tvůrčí televizní pracovníci jsou posedlí obrazovou složkou vysílání. Výše jsme viděli, že centrálním reportérským úkolem je získat do reportáže *hlavy*. Tohoto úkolu se týkala následující interakce: editor požádal pracovníka denní zpravodajské směny,<sup>13</sup> aby domluvil rozhovor s respondentem; směnař se po nějaké době vrací:

Směnař: Řekl mi to do telefonu, ale nechce dát rozhovor.

Editor: Tak ho přemluv, ať nám tu jednu větu řekne na kameru.

Reakce editora na zprávu, že respondent své stanovisko k tématu zprávy sice volajícím sdělil, avšak rozhovor odmítl, je výmluvná: *ať nám tu jednu větu řekne na kameru*, tzn. tutéž větu, kterou předtím řekl již do telefonu. Jinými slovy: znát stanovisko respondenta nestačí, je třeba, aby se spolu s informací objevila na obrazovce tvář mluvčího – cílem není získat informaci, ale mluvčí *hlavu*. V tom se práce v televizním zpravodajství zásadně liší od práce v novinách. Na to ostatně při jedné poradě narážel šéfredaktor:

My to máme těžký, že potřebujem obrázky. To je náš osud.

V daném kontextu to znamenalo toto: Ostatní zpravodajské profese si vystačí s informacemi po telefonu apod. a nemusejí se starat o to, aby jim mluvčí nějakou informaci uvedl (ještě) na kameru.

*Hlavy* mají vždy přednost před telefonickými rozhovory s respondenty. Skutečnost, že při telefonátech není plně využita vizuální stránka média, je totiž pocíťována jako nedostatek. Když např. při práci na jedné zprávě začalo hrozit

<sup>13</sup> Pracovníci zpravodajské směny dělají jednodušší zpravodajskou práci: vytvářejí přehledy zpráv (*hedlajny*), píšou čtené zprávy (*kratasy*), upravují hotové reportáže pro další relace, připravují záběry z archivu aj.; kromě toho telefonují do zpravodajských agentur, vyhledávají informace na internetu, domlouvají s respondenty živé vstupy do vysílání aj.

nebezpečí, že se nepodaří natočit rozhovor s jedním z respondentů, navrhla jedna ze spolupracujících reportérek toto řešení:

Když tak (dáme Gandaloviče) na telefon a prohodíme synchrony: nejprve Liška, pak Gandalovič, aby to tak nebylo do očí.

Nahrávka telefonického vyjádření respondenta je nepreferovaná varianta. Pokud si okolnosti její použití vynutí, není vhodné ji umístit ve zprávě na čelné místo, kde by měl z hlediska žánrových hodnot figurovat standardní *synchron*, tj. *hlava*.<sup>14</sup>

Zařazením *synchronu* do zprávy vyplní reportér/reportérka na časové ose zprávy zvukové i obrazové okénko. Nezabývá se tím však zcela starosti o vizuální stránku tohoto časového „okénka“: je-li totiž odpověď respondenta příliš dlouhá, ožívuje se záběry, které by pronášena slova vhodně ilustrovaly či doplňovaly (tyto prostřihy se umísťují doprostřed, aby na začátku a na konci synchronu byl zobrazen mluvčí, a zůstal tak zachován dojem celku). Stejný postup – doplňování delších promluv natočenými záběry – se používá také ve čtených zprávách (*krata-sech*) a živých vstupech (*laifech*).

### „Stendap“

*Stendap* (z angl. *stand-up*) neboli *stoják* je promluva reportéra/reportérky na kameru. Objevuje se buď uprostřed reportáže, nebo na konci reportáže (pak je zakončen *odhláškou*, viz níže). Podle vyjádření jednoho z reportérů má *stendap* obsahovat „zajímavou informaci“, nikoli „nosnou informaci“. Tento přístup umožňuje formulovat nedlouhou promluvu *stendapu* v situaci, kdy ještě neexistuje text zprávy. *Stendap* se natáčí v terénu, tj. během výjezdu tříčlenného štábu, zpravidla poté, co štáb natočí rozhovory s respondenty. Při plánování *stendapu* reportér promýšlí nejen formulaci promluvy a snaží se naučit se ji nazpaměť, ale uvažuje také o vhodných kulisách. Obvykle hledá takové prostředí, které má nějaký vztah k tématu zprávy. Např. při natáčení hrubého materiálu pro zprávu o policejních odposleších uvažoval reportér cestou v autě o vhodném místě pro *stendap*. Rozhodl se pro uliční prostor před Poslaneckou sněmovnou, kam štáb mířil natočit poslední rozhovor s respondentem-politikem. Reportér to zdůvodnil slovy:

Tam budou policejní auta, tam to uděláme.

Reportér uvažuje o kulisách, které nebudou neutrální, ale budou obsahovat vizuální prvek, jenž má souvislost s tématem. V tomto případě chtěl reportér vy-

---

<sup>14</sup> Při vizuální prezentaci telefonátu se pak dává přednost grafice s fotografií mluvčího nebo s logem organizace atp. před základní grafikou s telefonem a jménem. Na to upozorňoval editor při kontrolní projekci jednoho z reportérů.

užít motiv policejních vozidel, která díky svým nápisům a specifickému designu srozumitelně odkazují k instituci policie, tj. organizaci používající ve své práci odposlechy. Na vybraném místě nakonec žádná policejní auta nebyla, přesto byl *standap* na tomto místě natočen. Natočit *standap* v neutrálním prostředí (uliční prostor) bylo pro reportéra přijatelnější než ztrácet čas hledáním vhodnějších kulis.

Když reportér v autě uvažoval o vhodném místě, navrhl technik/zvukař jinou variantu *standapu*, která by odkazovala nikoli k instituci policie, ale přímo k tématu odposlechů:

Můžeš si vzít skrytý mikrofon. Budeš mluvit do velkého mikrofonu, pak ho dáš pryč, a pořád tě bude slyšet.

Reportér tento návrh odmítl:

Mám rád tvoje nápady, mám rád kreativní lidi, ale tady se obávám, že by to diváci nepochopili. Bylo by to pro ně neprůhledný. Uvažovali by o tom, co tam dělám, a ne o tom, co říkám.

Reportérova reakce ukazuje, že příliš velký formalismus není na místě, že důležitější než vytváření vizuálních tematických spojů je akt promluvení reportéra na kameru čili verbální složka *standapu*. Později se reportér k otázce formální výstavby *standapu* ještě vrátil:

Nemám rád chodící *standapy*. Diváci si pak říkají, proč tam chodí, kam jde, proč dělá to a ono, místo aby poslouchali, co reportér říká. Jasně, v některých situacích to má smysl, např. když je repka (= reportáž) o věznicích a reportér vyjde zpoza katru a říká, že lidé, kteří vyjdou z věznice, nemají kam jít, nemají práci atd. Ale většinou to nemá smysl.

Reportér se v popisovaném případě rozhodl pro obyčejný *standap*. Kamera-manu instruoval pokynem „uděláme klasiku“. V následném rozhovoru s reportérem a kameramanem jsme se dověděli, že při klasickém *standapu* kamera zabírá statického reportéra na statickém pozadí. Pro výběr statického pozadí argumentoval kameraman takto:

Když se na obrazovce míhají věci, tak se lidi zaměřují na ně, strhává to jejich pozornost, přestávají pak sledovat, co člověk říká, a sledují, co se tam v pozadí děje.

Kameraman v této promluvě ukazuje, že sdílí znalost o primárnosti verbální složky a podřízenosti vizuální složky ve *standapu*, tj. že uznává intersubjektivně konstituovanou hierarchii žánrových norem.

Při pozorování toho, jak štáb natáčí *stendap*, jsme s jistým údivem oba konstatovali, že hlas reportéra i jeho samotného vlastně známe z televizní obrazovky. Do té chvíle jsme si to (s takovou jasností) neuvědomovali, byť jsme s reportérem strávili skoro celý pracovní den. Realizace promluvy při *stendapu* byla akusticky i vizuálně specifická: reportér promluvil s typickou prozodíí, stál nehybně, až strnule, měl vážný výraz ve tváři, mírně přivřené oči a občas i pokrčené čelo. Celkově jsme pocítovali, že reportér používá formální, oficiální promluvový rejstřík čili že se orientuje na žánrové normy vztahující se k vnitřní struktuře komunikačního žánru.

Normativně je určeno také to, v jakém oblečení předstupují reportéři a reportérky před kameru – i tento aspekt je součástí vnitřní struktury žánru. Interní předpis vyjmenovává, co smějí mít reportérky a reportéři na sobě a co ne.<sup>15</sup> Zpravidla si muži oblékají sako, košili a kravatu, ženy pak sako nebo kostým s halenkou apod. Taxativní nařízení týkající se oblečení není závazné pro nestandardní, extrémní situace (nehody, katastrofy, požáry, demonstrace, pouliční střety aj.). Vedoucí redakce domácího zpravodajství to v rozhovoru s námi komentoval takto:

Stát v obleku u vykolejeného vlaku nebo při nehodě, to by bylo nepatřičný, to by bylo jak pěst na oko. Minimum je tričko s límečkem.

Jako všechna oficiální, explicitně formulovaná nařízení jsou i tato nařízení předmětem výkladu těch, jichž se týká:

Vedle XY (= jméno vedoucího redakce) visí na nástěnce pravidla, co se smí a co se nesmí. Všichni to znají a všichni ví, že to striktně neplatí. Takže tam je, že holky nesmí natáčet v tílku, s velkým výstřihem, ve sportovním tričku apod., pak si někdo vezme tílko a projde to, někdo další si vezme tílko a neprojde to.

---

<sup>15</sup> Informace čerpáme z nástěnky umístěné vedle místnosti vedoucího redakce domácího zpravodajství: „Oblékání. Redaktoři České televize volí vždy oblečení přiměřené situaci a prostředí. Pro většinu standardních situací platí interní předpis pro oblečení redaktorů České televize. Zásady oblékání reportérů: Muži: sako, košile s kravatou; sako, rolák (nikoli tričko); košile s krátkým rukávem, kravata; v chladném a zimním období – plášť, zimní bunda, event. pokrývka hlavy. Není dovoleno: košile bez kravaty; tričko; svetr (mikina); kšandy; černé sluneční brýle; sportovní čepice typu ‚basebolka‘ apod.; džíny. Ženy: sako s halenkou (v kombinaci se sukní i kalhotami); kostým s halenkou; halenka (v kombinaci se sukní i kalhotami); v chladném a zimním období – plášť se zapnutými knoflíky, zimní bunda, event. pokrývka hlavy. Není dovoleno: halenka nebo jiný oděv s odkrytými rameny; mikina; černé sluneční brýle; sportovní čepice. Veškeré oděvy jsou zásadně bez nápisů (včetně nekomerčních). Jediný povolený text je identifikace novináře (Tisk – Press) nebo vysílatele (Česká televize). Vše výše uvedené není závazné pro nestandardní, extrémní a nahodilé situace. Např. pro natáčení nehod, přírodních katastrof, požárů, stejně jako v případě mimořádných sociálních událostí – demonstrace a pouliční střety, pořádková opatření při velkých sportovních, společenských a politických akcích apod.“



Kolem znalosti o nařízení se mezi zaměstnanci formuje sdílená znalost o tom, jak nařízení aplikovat.<sup>16</sup> Blíže jsme se však praktické aplikaci tohoto nařízení nevěnovali.

### „Studio“

*Studio* je ta část zprávy, kterou čte ve studiu moderátorka/moderátor. Autorem *studia* je reportér/reportérka. Podle vyjádření jednoho z editorů má tato část zprávy fungovat jako „vysvětlení“, proč se reportáž vysílá, jako určitá „anonce“, a měla by být proto po textové stránce co nejzajímavější. Výsostné postavení této části textu z hlediska textového a stylového je obsaženo i v editorově názoru na to, jak by se mělo *studio* správně psát:

Studio má zaujmout. Já jim (= reportérům) vždycky říkám: Napište zprávu, uřízněte první asynchron a udělejte z toho studio. Někteří dělají studio nakonec a to je špatně. Pak jsou tam šroubované věty, snaží se vyhnout tomu, aby nedublovali ve studiu to, co je v asynchronu.

Moderátorům je přiznána možnost upravit si text *studia* takříkajíc „do pusy“, tzn., že mohou před vysíláním udělat v textu drobné formální změny, aby se jim text lépe četl. Viděli jsme např., jak si jedna z moderátorek změnila slovo *méně* na výraz *míň* (v souladu s redakční ideologií o nemluvnosti některých spisovných výrazů). Ve skutečnosti však moderátoři nevolí jen mezi variantními tvary téhož slova, zasahují někdy i do syntaktických struktur a volby slov. Stávají se tak ve specifickém smyslu tichými spoluautory: mohou upravovat bez konzultace s editorem i s reportéry text, který pro ně reportéři ve spolupráci s editorem připravili. Výsledkem mohou být nejen stylové, ale i významové posuny. Byli jsme např. svědky toho, jak moderátor osm minut před zahájením vysílání upravil tuto úvodní větu *studia*:

Vývoj jako na horské dráze zažívá Pražská burza: Včera největší pokles za poslední dva roky, dnes naopak strmý vzestup.

Výraz *největší pokles* nahradil moderátor výrazem *nejhorší výsledek*, čímž větu změnil stylově i významově: narušil logiku metaforické řady *horská dráha – pokles – vzestup*, anuloval použití antonym *pokles – vzestup* a změnil výrok o největším rozestupu mezi dvěma hodnotami na výrok o absolutní hodnotě (*největší pokles* nemusí znamenat *nejhorší výsledek*).

<sup>16</sup> O vztahu mezi pravidly a jednáním existuje bohatá etnometodologická literatura [viz např. Bittner (1965) 1974; Garfinkel 1967; Heritage 1984, kap. 5]. Zde bychom chtěli upozornit navíc na výstižnou Žižekovu distinkci mezi explicitními, formálními pravidly a implicitními, neformálními metapřavidly [Žižek 2007, 2008: 12–13, 187–188].

## „Odhláška“

*Odhláška* je zvuková forma podpisu, která zároveň funguje jako signalizace konce reportáže. Bývá umístěna na konec posledního segmentu reportáže, tj. buď na konec *standapu*, nebo *asynchronu*. Sestává ze jména/jmen reportérky/reportéra a názvu organizace (*Česká televize*). Vyznačuje se typickým prozodickým průběhem.

### Interview s respondenty: pomocný žánr televizní reportáže

Organizování a natáčení interview s respondenty neboli získávání *hlav* do reportáže je klíčovým bodem reportážní práce. Televizní štáby natáčejí interview s respondenty dennodenně, a jejich práce tak má v mnohém ohledu habitualizovanou, rutinizovanou podobu. Opakovanou zkušenost s poskytováním interview televizním štábům mají rovněž určité kategorie respondentů – vrcholní politici, tiskoví mluvčí důležitých organizací, mediálně známí odborníci<sup>17</sup> apod. Za těchto podmínek není nijak překvapivé, že se interview s respondenty stabilizovalo do podoby komunikačního žánru. Žánrovou podobu určuje vzájemná souhra všech čtyř účastníků: reportéra, kameramana a zvukaře, tj. televizního štábu na jedné straně a respondenta na straně druhé. Žánrová specifičnost vyplývá z pomocného charakteru interview neboli z funkce, kterou má vzhledem k výrobě televizní reportáže. Systém relevancí je tu odvozen z televizní zprávy jako nadřazeného žánrového útvaru. Všichni zúčastnění přistupují k natáčení interview se znalostí žánrové podoby televizní zprávy: vědí, že natáčení interview slouží k získání několika krátkých výroků (*synchronů*), které se z nahrávky vystříhnou a vloží do reportáže; vědí, že diváci uvidí a uslyší jen krátkou část rozhovoru, nikoli celek rozhovoru nebo jeho delší část; vědí, že vystřižena bude jen odpověď respondenta atd. Důležité přitom je, že reportéři sice vystřihují jednotlivé promluvy z rozhovoru, ale vystřihují je jako celistvé kusy, tj. *synchron* neslepují z jednotlivých útržků. Toto s sebou nese jistá omezení ohledně formálních požadavků na odpověď: pokud se respondent přeřekne či je jeho výpověď něčím přerušena (např. zazvoněním telefonu apod.), nemůže navázat v místě přerušení, ale musí zopakovat celou výpověď.

---

<sup>17</sup> Okolnosti, za nichž se odborníci stávají mediálně známými, jsou patrně různého druhu. Svou roli tu hraje fakt, že reportéři dávají přednost výběru odborníků z interního seznamu ČT před hledáním v telefonním seznamu nebo na internetu. V interní databázi jsou k jednotlivým osobám připojeny poznámky typu „dobrý mluvčí“, „nechce chodit do studia“ apod. Výběr osoby ze seznamu pak probíhá na základě doporučení kolegů a/nebo na základě hodnocení zaznamenaného v databázi a/nebo na základě jiných praktických okolností (např. v období letních dovolených je výhodné volat někomu, kdo má v kontaktních údajích uvedeno číslo mobilního telefonu).

### Přípravná fáze

Samotnému natáčení interview předchází určitá přípravná fáze, při níž se reportér s respondentem domlouvají na otázkách (předem připravených reportérem). Reportér může na základě své předběžné představy o kompozici zprávy formulovat přímo své požadavky na určitý druh informace, které by od respondenta rád získal, tj. natočil:

Potřeboval bych od vás, abyste řekl, jaká je životnost těch letadel.

Respondenti mohou vyjádřit svůj postoj k navrženým otázkám:

Vy jste si vybral negativní stránky, můžete vybrat i ty pozitivní, každé letadlo má něco, nelze srovnávat ta nová letadla mezi sebou, srovnávat se musí ta stará, nevohující letadla s těmi novými.

příp. mohou zkusmo formulovat nebo alespoň naznačit (sumarizovat) své odpovědi. Především u tiskových mluvčích jsme pozorovali snahu aktivně se účastnit přípravné fáze a podílet se tak na úspěšném průběhu nadcházejícího interview; srov. fragment přípravného rozhovoru mezi reportérem (R) a tiskovým mluvčím ministerstva (TM):<sup>18</sup>

TM: ... letounů (.) ee nějak ee

R: =hm[m]

TM: [z]bavit pro[tože]

R: [hm]

TM: tohle je jedinečná možnost,

R: hm

TM: jinak ee už by třeba: bylo velmi složité pro ně najít uplat[nění.]

R: [to by]ste možná  
mohl dát už do tý první odpovědi.

TM: hhh pokusim se to nějak,

R: no::

(..)

TM: [naformulovat]

<sup>18</sup> Tento fragment rozhovoru byl natočen kameramanem a zvukařem těsně před natáčením vlastního interview, můžeme proto poskytnout doslovné znění vč. zápisu prozodického průběhu a detailního zápisu střídání mluvčích v řeči (viz seznam transkripčních značek na konci článku). Stejným způsobem jsou zpracovány i následující ukázky.

- R: [ja to (dyž) tak] nějak stříhnu (ale) ať máme dva va- dva velký kusy to zname[ná:]  
Z: [jedem]  
R: (nejdři-) (.) tak (.) ta otázka první je jednoduchá: co v pátek rozhodla vláda a co to pro vás znamená.  
TM: druhého července: vláda vzala na vědomí ...

Tiskový mluvčí předkládá reportérovi v tomto úryvku víceméně kompletní odpověď na položenou otázku. Reportér si přeje, aby tuto větu uvedl už v odpovědi na předchozí otázku. Toto vyjednávání tematické skladby odpovědi je zdůvodňováno technickou stránkou věci, totiž faktem natáčení a následného zpracovávání natočeného materiálu pro reportáž.

Na tomto úryvku lze ukázat další charakteristické rysy, kterými se přípravná fáze žánrově odlišuje od vlastního interview. Střídání mluvčích v řeči zde nepodléhá zvláštním regulím, odpovídá víceméně běžné konverzaci: dochází tu k překrývání koncových a počátečních replik partnerů, k simultánnímu zahajování replik, k signalizaci posluchačské role částicí *hm* apod. Specifické je i rozdělení práva mluvit. S respondentem vyjednává téma interview pouze reportér; zbylí členové štábu mohou do jejich interakce vstoupit pouze s praktickými tématy, jež se týkají oblasti, za kterou nesou profesionální zodpovědnost (kvalita obrazu a zvuku). V citovaném úryvku vstupuje do interakce reportéra a tiskového mluvčího zvukař (Z) zvoláním *jedem*, kterým ostatní informuje, že ruch na ulici ustal, že v dohledu není žádný potenciální zdroj hluku, a je tudíž možné natáčet. Reportér okamžitě přerušil svou řeč a položil respondentovi první otázku.

Aktivita kameramana během přípravné fáze směřují k získání dostatečného množství obrazového materiálu, který by bylo možné použít v reportáži. Ke kameramanským rutinám patří: natočit přicházejícího respondenta, udělat několik záběrů prostředí, natočit tematicky relevantní a vizuálně zajímavé detaily apod. Někdy se natáčení těchto záběrů (tzv. *prostřihů*, jak se jim podle způsobu použití říká) realizuje i po skončení interview. Reportér zůstává s respondentem v neformálním rozhovoru, kameraman je natáčí z různých úhlů, „švenkuje“, dělá nájezdy, zaostřuje na detaily apod., vyrábí zkrátka vizuálně zajímavý obrazový materiál. Reportér i respondent vědí, že vedou v tuto chvíli rozhovor pro kameru, že nahrávka nebude použita se zvukem.

Můžeme shrnout, že reportér a respondent v přípravné fázi harmonizují své očekávání a vzájemně kontextualizují své budoucí komunikační akty v interview. Zjednodušeně řečeno: Pro úspěšný průběh interview nestačí, aby reportér položil otázku a počkal na odpověď; respondent musí rozumět, proč mu reportér danou otázku klade, jaký druh odpovědi očekává, jaký je kontext jeho dotazu; reportér zase musí zjistit, zda respondent akceptuje takto formulovanou otázku a zda odpověď splní reportérovo očekávání. Dobře to ilustruje následující příklad:

Po skončení tiskové konference požádal reportér referujícího ministra o individuální rozhovor s tím, že by rád položil také několik otázek za své nepřítomné

kolegy, kteří připravují reportáže k dalším tématům. Reportér ukázal ministrovi otázky, jak mu je dali jeho kolegové na papíře. Ministr jednu otázku odmítl odpovědět s tím, že na ni odpoví přítomná vedoucí tiskového odboru. Ta se v krátkém předběžném rozhovoru s reportérem snažila ujasnit si kontext. Samotná otázka, jakkoli mohla být precizně a konkrétně formulovaná, jí nestačila. Vzhledem k tomu, že se jednalo o interview určené do cizí reportáže, nemohl jí přítomný reportér patřičný kontext poskytnout. Vedoucí tiskového odboru proto nakonec telefonovala redaktorovi, v jehož reportáži se měla její odpověď objevit, s žádostí, aby otázku kontextualizoval.

### *Žánrová asymetrie otázek a odpovědí*

Vlastní interview se vyznačuje specifickou asymetrií mezi otázkami a odpověďmi. Televizní štáb i dotazovaní vědí, že z celého rozhovoru budou vystříženy jen krátké úryvky z odpovědí respondentů. Veškeré pracovní úsilí zúčastněných tak směřuje k tomu, vyprodukovat řadu použitelných odpovědí. Ukážeme to nejprve na pracovních postupech technicky zaměřených členů štábu – zvukaře a kameramana. Pak se zaměříme na specifickou kooperaci reportéra a respondenta.

Zvukař monitoruje během natáčení zvukovou kvalitu nahrávky. Jeho příspěvek k podobě komunikačního žánru je minimální. Vyplývá v zásadě z toho, že je dávana přednost zvukově čistým nahrávkám, nahrávkám bez rušivých zvuků, které by odváděly pozornost diváků. Výše jsme viděli, že zvukař rovněž monitoruje okolí kvůli potenciálním zdrojům hluku a v problematických případech může stanovovat vhodný okamžik pro započetí nahrávání. Podstatné je, že monitorování zvukové čistoty nahrávky se vztahuje pouze k odpovědím respondentů, nikoli k otázkám reportérů. Je namístě předpoklad, že by zvukař problém s kvalitou zvuku nehlásil, pokud by rušivý zvuk (např. zvuk mobilního telefonu) zazněl při kladení otázky. Na druhou stranu jsme zaznamenali, že se pípnutí esemesky během natáčení odpovědi řešilo jako problém.

Ještě výrazněji se žánrová asymetrie mezi otázkou a odpovědí projevuje v práci s kamerou. Kameraman zabírá při natáčení interview pouze respondenta, a to standardním způsobem: vždy hlavu a ramena respondenta zpředu a mírně z boku.<sup>19</sup> Respondent se nedívá do kamery, ale do míst, kde mohou diváci tušit reportéra.<sup>20</sup> Kamera tak sice zprostředkovává původní participační rámec [Goodwin 2007] interview, ale zprostředkovává jen jeho jednu polovinu – respondenta. Kameraman navíc někdy potřebuje během interview upravit záběr, hnout s kamerou, změnit ohniskovou vzdálenost (zoom), upravit jas atd. Všechny tyto

<sup>19</sup> Kameraman nedělá rozdíly mezi typy respondentů, zobrazuje pokaždé stejně, očekávatelně, „objektivně“, „korektně“. Mohli bychom říct, že měří všem respondentům stejným metrem. V tom spočívá demokratický potenciál kamerového zobrazování.

<sup>20</sup> Reportéra diváci sice nevidí, vidí však mikrofon s logem ČT a mohou k němu tělo reportéra aprezentovat [Schutz 1962].

operace, které pochopitelně snižují kvalitu právě natáčeného obrazu, provádí zásadně během kladení otázky, nikdy ne během odpovídání. Činí tak s vědomím, že reportér použije pouze nahrávky odpovědí a pouze ty mají mít požadovanou kvalitu: standardní, neroztřesený obraz s korektním podáním barev, patřičným jasem atd.

Střídání mluvčích v řeči je ve zpravodajském interview, jak známo, určitým způsobem omezeno [Clayman, Heritage 2002; Heritage, Clayman 2010]. Tato omezení vyplývají ze situačně relevantních (diskurzních, „institucionálních“) identit mluvčích – jeden mluvčí klade otázky a druhý odpovídá. Následná práce s nahraným materiálem představuje další omezení. Interakční jevy, které se objevovaly v přípravné fázi interview jako překrývání koncových a počátečních částí sousedních replik, používání částic *hm* během řeči respondenta apod., by využití nahraného materiálu problematizovaly, a proto se ve vlastním interview nevyskytují (pokud se objeví, může to být vnímáno jako signál, že reportér nezískává od respondenta požadovanou odpověď). Reportéři položí otázku a nechají respondenty rozvinout odpověď. Respondenti vědí, že s pouhým „ano“, „ne“ či „nevím“ se reportéři jako s odpovědí nespokojí. Na tuto žánrovou normu se v následujícím úryvku explicitně odvolává reportérka (R):

R: a právě ste vy jako odbornice pro: pro na výživu: pro to aby ty automaty ze škol uplně zmizely nebo:

(.)

Res: spíše ano (.) spíše ano: ee

R: můžu vás poprosit celou větu nějak

Res: ((smích)) hm automaty: ve školách které sou zaměřené: tak jak sou zaměřené dnes to znamená na ee sladké tyčinky sušenky a slané ee pochutiny (.) e rozhodně neplní ee preventivní vliv z hlediska ee nadváhy obezity ee mohly by (.) existovat i automaty: kde: by ee to dítě si mohlo to dítě koupit jogurt nebo jogurtový nápoj to už by potom bylo něco jinýho takže (.) jiného ee takže nejde (.) o ten automat jako takový ale o jeho náplň

R: jasně takže kokakola: sladký výrobky tyčinky špatně

Res: mhm (.) e ((zasmání)) sladké nápoje tyčinky sou špatně:, ale (.) existují automaty (.) na (.) jogurty nebo jogurtové nápoje kde (.) dokonce i starší děti třeba: ve věku (.) štrnácti patnácti let té poslední třídě základní školy (.) s velkou oblibou si pro (.) jogurty chodí: (.) do toho automatu protože: sou vychlazené protože mají lepší chuť

E: supr, děkuju mockrát

Po „nepoužitelné“ odpovědi (*spíše ano*) vyzvala reportérka respondentku (Res), aby svou odpověď rozvedla. Z reakce respondentky, z jejího omluvného smíchu, je patrné, že si byla vědoma, že nenaplňuje žánrový požadavek na odpověď. Stejná situace se v podstatě opakovala při následující otázce: respondentka nejprve odpověděla souhlasným zvukem *mhm*, pak se krátce omluvně zasmá-

la a vytvořila rozvitou, zpravodajsky použitelnou odpověď. Všimněme si, že na začátku své rozvité odpovědi reprodukovala skoro doslova položenou otázku; příznačný je také posun od neformálního, nespisovného jazyka otázky ke spisovnému, formálnímu modu odpovědi.

Respondenti rovněž vědí, že nemusejí během celého natáčeného rozhovoru mluvit plynně a bezchybně, neboť mají možnost své výroky opravit. V interview, z něhož jsme výše citovali, uklidňovala reportérka (R) respondentku (Res) odvoláním se právě na tuto sdílenou znalost:

Res: ... já nějak dneska se nemůžu soustředit

R: nevadí nevadí

Res: jak je toho moc

R: =si pak něco vystřihnem dyť to znáte

### *Konstruování dialogické sítě*

Výše jsme naznačili, že vyvážené zastoupení *hlav* v reportáži (jako jeden z žánrových požadavků zpráv v ČT) nabývá v reportéřské praxi formy konstruování a zprostředkovávání tzv. dialogické sítě [Nekvapil, Leudar 2002, 2006]. Termín-pojem dialogická síť označuje:

„takový způsob komunikování, kdy příspěvky („repliky“) jednotlivých aktérů, např. politiků nebo novinářů, jsou působením masmédií distribuovány v různém prostoru a čase. Např. určitý politik může prostřednictvím masmédií zareagovat na to, co zveřejnil prostřednictvím masmédií jiný politik jinde (a tudíž i v jiném čase).“ [Nekvapil, Leudar 2002: 483]

Pojem dialogické sítě byl vytvořen při studiu novinových textů a televizních interview a odhalil interakční propojení promluv různých aktérů různých mediálních událostí (televizních pořadů, tiskových konferencí, novinových článků). Náš výzkum ukazuje, že roli iniciátorů a zprostředkovatelů dialogických výměn mezi aktéry nacházejícími se na různých místech a promlouvajícími v různém čase mohou hrát televizní reportéři již při získávání interview s respondenty, tj. v premediální fázi. Reportéři tlumočí svým respondentům názory jiných aktérů a žádají je o reakci.

Orientaci reportéra na budování dialogické sítě mezi *hlavami* nejlépe ukazuje následující příklad (viz zejm. tučně vyznačené pasáže). Sestává ze dvou úryvků ze dvou rozhovorů, které reportér spolu se štábem natočil během jednoho pracovního dne na dvou různých místech s dvěma respondenty. První úryvek pochází z tiskové konference s tehdejším ministrem vnitra Ivanem Langerem (M). Po skončení ministryvny prezentace položil reportér (R) tuto otázku (v čase oficiálně vyhrazeném dotazům):

- R: ... pane ministře:, ja samozřejmě, nechci nějak zpochybňovat e tu vaši analýzu ale přesto, (.) ee (..) **váš** bývalý **předchůdce** pan: ministr, **bývalý ministr bublan, (.) hovoří** že to ne e že ten pokles není způsoben jenom tím: co jste říkal: vy ž- tedy těmi legislativními, (.) úpravami trestního řádu tou kontrolou a tím [ee]
- M: [mhm]
- R: tím větším zájmem médií, (.) ale že tam hraje roli i další věci jako (.) že ty útvary elitní které nejvíce sledují nemají plný stav (..) a další věc [že:: eee]
- M: [(((tlumený smích)))]
- R: že: ee ty zločinci nebo ta druhá strana ví že odposloucháváte (.) a [že už]
- M: [aha]
- R: to není tak ee častý
- M: =jo [(jo)]
- R: [ee] častý nebo, (..) že je to, že už to prostě tolik policie nevyužívá protože to není efektivní.
- M: hm
- R: =e **co byste na to odpověděl.** (..) děkuju
- M: ja bych byl rád aby si pan bublan zametl:: ee svinčik před vlastním prahem. ...

Hlavní částí reportérovy dlouhé promluvy je kontextualizující úvod k vlastní otázce. V ní autor parafrázuje slova bývalého ministra vnitra (v té době poslance opoziční strany) a v následujícím dotazu pak žádá ministra, aby se ke sloům svého kritika vyjádřil. Reportér tedy distribuuje v čase a prostoru názor nepřítomného aktéra a posléze získává veřejnou, byť zatím nemedializovanou reakci na něj. V tuto chvíli si všimněme, že reportér se před tiskovou konferencí seznámil s názory druhého respondenta na téma probírané ministrem na tiskové konferenci (na základě telefonického rozhovoru, z publikovaných zpravodajských zdrojů aj.). Postupme k druhému interview.

Po tiskové konferenci se reportér (R) přesunul spolu se štábem na místo, kde na základě předchozí domluvy natočil interview s bývalým ministrem Františkem Bublanem (BM):

- R: ... **ivan langr** z ó dé es, ee **přednesl** novou zprávu která mluví o razantním snížení, (.) odposlechů oproti: roku dva tisíce čtyři je to o (..) e skoro padesát procent oproti loňskému roku, (.) skoro o třicet procent (.) a **tvrdí** že: ty důvody: je: e samozřejmě (..) zprísnění odposlechů, ale i (...) eee taková ta z- osobní zodpovědnost policistů a (.) vnější a vnitřní kontrola. (.) vy: jako bývalý ministr vnitra (a) člověk který tu problematiku zná: (.) ee **je to tak jak říká pan ministr ee vnitra ivan langr,** podarilo se snížit odposlechy, a je jsou to opravdu tyto objektivní důvody? je to opravdu (.) ta vnější kontrola (.) e ta práce policie (.) že se opravdu zvažuje (.) u koho se odposlouchává (a) u koho ne,
- BM: tak snížení počtu odposlechů má (..) nulovou vypovídající hodnotu protože, (.) za prvé ...



- R: **já jsem** samozřejmě: (na) tuto otázku:, nebo tak- **takhle** ee **argumentoval** **panu ministrov** **on tvrdí** že to je (.) vaše laciná politika že to e nebo **vaše** laciná argumentace. že vy to říkáte protože v te době byla sociální demokracie neříkám že **vy** (..) ale že sociální demokracie byla u vlády, a že **za** vás se děly ty největší e odposlechové, (.) **kauzy** a o- opo- odposlechové problémy, (.) ee **co byste na to odpovědě:**! eee **je** to je to propagan<da> je to politikum (.) anebo je to (vážná věc)
- BM: to je: to je (.) ((zasmání)) **posunutí** věcí někam jinam protože, (.) já když jsem nastupoval ...
- R: přesto ale na na otu- ( ) otázku **pan ministr vnitra langr říkal** že to je vaše laciná jako argumentace že to prostě jakoby zlehčujete a že to tak není, (.) a že ty největší problémy byly (.) že e to není objektivní že to není fér. že **oni** takhle **říkají** že to snížili a že to je právě jejich prací. (.) **souhlasíte s nimi**
- BM: no: nesouhlasím protože z- zase říkám, kolik máme odposlechů (.) e to není důležité ...

Vidíme, že reportér začal svou řeč opět dlouhou předmluvou, v níž parafrázoval výroky ministra vnitra: uvedl údaje z tiskové konference a ministrovu interpretaci těchto údajů. V navazující sérii otázek pak respondentu požádal, aby na ministrova tvrzení reagoval. V replice následující po první odpovědi pak reportér podává respondentovi zprávu, že již vedl jakýsi „dialog v zastoupení“ mezi ním a ministrem: informuje ho, že jeho tvrzení a argumenty ministrovi předložil, a o tom, jaká byla ministrova reakce. V navazující otázce požádal o reakci na tuto reakci. Po odpovědi se reportér opět vrací k ministrově reakci na respondentovy názory, reformuluje ji a požaduje od respondentu vyjádření souhlasu či nesouhlasu.

V uvedeném příkladu je orientace reportéra na budování dialogické sítě zcela zjevná. Výsledkem je vytvoření distribuovaných sekvenčních párů, jako je kritika – ohrazení, tvrzení – nesouhlas, tvrzení – protitvrzení aj. Vytvořená dialogická síť má své identifikovatelné individuální aktéry. Naše pozorování však naznačilo, že v reportéřské práci je možná běžnější práce s implicitní dialogickou sítí, při níž reportér respondentovi předkládá námítky, názory atd., aniž by explicitně uvedl, čím námítky nebo názory prezentuje. To spíše ukazuje na orientaci na mediální prezentaci sociálního „různořečí“ neboli na dialogizaci samotného tématu [Bachtin 1980]. Z našeho pozorování také vyplynulo, že orientace na budování explicitní či implicitní dialogické sítě *není* univerzálním principem vedení interview s respondenty. Jeho uplatnění závisí na řadě faktorů. Především je zřejmé, že u některých témat se dává přednost nekonfliktní, „monologické“ prezentaci věcí.<sup>21</sup> Reportéři se v takových případech ptají respondentů na faktické informace, nikoli na názory, postoje, argumenty, jejichž střet by bylo třeba zprostředkovávat. Dále je nepochybné, že důležitou roli tu hraje sociální identita respondentů. Dialogická síť, kterou jsme sledovali výše, byla konstruována mezi

<sup>21</sup> Otázka, která témata jsou takto zpracovávána, by ovšem žádala zvláštní průzkum.

ministrem a bývalým ministrem. V reportáži pak byly jejich hlasy prezentovány jako hlasy vlády a opozice. Obecně řečeno: Dialogická síť je budována mezi respondenty, které spájí povinnosti, kompetence či zodpovědnosti.

### Závěrečné poznámky

V této studii jsme se pokusili vyložit a popsat princip organizace práce při vytváření televizních zpráv ve veřejnoprávní České televizi. Vyšli jsme z faktu, že televizní zprávy vytvářené v této televizi jsou jedinečné sémiotické objekty, které v úhrnu vykazují určité funkční a strukturní podobnosti. Tyto podobnosti dovolují tvůrcům zpráv pracovat s těmito objekty jako s typy, tj. pojímat je, plánovat je, vytvářet je, hodnotit je, upravovat je atd. jako „exempláře“ (*tokens*) určitého komunikačního žánru. Intersubjektivně konstituované znalosti televizních pracovníků o zpravodajských žánrech a o tom, jak se tyto žánry uplatňují v konkrétních televizních relacích, strukturují podle našeho zjištění profesionální systém relevancí tvůrců zpráv.

Díky našemu praxeologickému přístupu k otázkám žánrové struktury jsme mohli s jistotou identifikovat stavební prvky žánru a především ukázat, že pracovníci podílející se na vytváření televizních zpráv (redaktoři, kameramani, zvukaři, editoři aj.) se při (spolu)práci na sdílenou znalost žánrových norem orientují. Zjistili jsme také, že s některými žánrovými prvky jsou spjaty hodnotové orientace pro případ volby z několika možností: ve studovaném prostředí se dává přednost interview natočenému na kameru před nahrávkou telefonického rozhovoru, pohyblivému obrázku před statickým obrázkem, grafice s fotografií mluvčího nebo s logem organizace před základní grafikou (při vizuální prezentaci telefonického interview) aj. Přes toto zdůrazňování vizuality však hlavním nosičem sdělení zůstává verbální kód.

Úhrn skutečností, s nimiž musejí pracovníci podílející se na vytváření zpráv během práce počítat (tzv. produkční kalkul [Button, Sharrock 2002]), se neomezuje pochopitelně na znalosti o žánrech. Podle našich zjištění jsou však další aspekty a problémy, které se během práce ukazují jako relevantní, podřízeny produkovaní televizní zprávy jako exempláře žánru. Systém žánrových norem tak operuje při organizovaném vytváření televizních zpráv jako *primární* systém relevancí [Schütz 1982, 2004]. Pro ilustraci uvedeme několik příkladů, jak žánrové požadavky (vlastnosti, normy, očekávání) určují pracovní aktivity tvůrců:

- Žánrový požadavek na obrazové zastoupení respondentů v reportáži vede k plánování a realizaci řady sekvenčně i simultánně uspořádaných akcí – identifikování a pojmenování tématu, vyhledání a pročtení zpravodajských zdrojů k tématu, ujasňování tematického horizontu v rozhovoru s editorem/spoluautory/kolegy, vytipování vhodných respondentů, zjišťování jejich názorů na věc ve zpravodajských zdrojích, telefonické plánování schůzek s respondenty, předjednání otázek s respondenty, telefonické plánování výjezdu televizního štábu, přesuny na místa schůzek, určování vhodného místa pro natáče-

- ní, vyjednávání otázek a odpovědí s respondenty na místě natáčení, natáčení interview s respondenty, přesun na pracoviště, vložení natočeného materiálu do počítačového systému, práce s natočeným materiálem, výběr vhodných pasáží, konzultace s editorem/spoluautory/kolegy, parafrázování, příp. přepis vybraných pasáží do textového editoru, vložení titulků se jmény respondentů do zprávy aj.
- Žánrový požadavek na obrazovou přítomnost reportéra v reportáži vede (stručně řečeno) k praktickému (časoprostorovému) sladění natáčení *stendapu* s natáčením interview s respondenty, k formulaci promluvy v době, kdy text zprávy většinou ještě není hotový, k plánování vhodného prostředí (vhodných kulis) pro natáčení aj.
  - Žánrový požadavek na objektivitu zprávy vede (stručně řečeno) k plánování vyváženého zastoupení respondentů v reportáži, k vyhýbání se subjektivně hodnotícím výrazům při textaci zprávy, k orientaci na dialogickou síť při natáčení interview aj.

Formulací typu „něco vede k něčemu“ nechceme v žádném případě vytvářet dojem kauzality. Vztah mezi profesionálními typizacemi a výrobní praxí je vzájemně reflexivní. Orientace na intersubjektivně konstituované žánrové typizace produkuje řád, který je pracovními praktikami udržován, ale i překračován a modifikován. Hovoříme o prostředí, v němž pracovníci sdílejí určitá očekávání, jejichž porušení by bylo považováno za problém žádající odůvodnění, ospravedlnění nebo alespoň vysvětlení. Výrobní praxe je založena na důvěře [srov. Garfinkel 1967], že zavedený řád platí, že spolupracovníci se – ve standardních podmínkách, tj. nedejde-li k nějaké krizi – zhostí svých úkolů tak jako obvykle.

V našem výzkumu jsme se věnovali průzkumu jedné žánrové varianty televizní zprávy, totiž varianty pěstované ve veřejnoprávní České televizi. Jak jsme uvedli, žánry variují podle toho, v jakém komunikačním prostředí se používají. Zajímavým výzkumným úkolem by bylo zjistit, v čem se liší systémy žánrových norem v redakcích zpravodajství českých komerčních televizí, zahraničních veřejnoprávních televizí apod. S tím by pak souviselo další výzkumné téma. Žánr je dynamický konstrukt založený na habitualizacích/rutinizacích a zároveň otevřený inovacím. Preferování určité žánrové varianty, její udržování, příp. plánování změn je věcí redakční politiky. Výzkum či srovnání redakčních politik v různých televizích by bylo zajímavým badatelským úkolem.

Na úplný závěr bychom se chtěli krátce zamyslet nad plauzibilitou prezentovaných zjištění. Naše studie vytváření televizních zpráv vznikala na základě (poměrně krátkého) etnografického výzkumu. Uvědomujeme si, že tento přístup má své limity. Zřejmým faktorem omezujícím platnost našich zjištění je to, že jsme výzkum prováděli pouze v jedné redakci veřejnoprávní televize. Je pochopitelně možné, že při studiu jiných pracovních prostředí v jiných televizích bychom položili akcent na jiný aspekt (spolu)práce nebo dospěli k odlišným závěrům. Pro dané prostředí však považujeme náš důraz na primárnost žánrových znalostí za přiměřený.

Zásadnější je otázka, zda je etnograf vůbec schopen pouhým pozorováním a prostřednictvím rozhovorů s pracovníky nabýt všech relevantních znalostí, jež pracovníci při své práci využívají, a jestli je vůbec schopen jejich práci porozumět. V etnometodologickém myšlenkovém proudu se setkáváme s úvahou, že pozorovatel a pozorovaný subjekt jsou zapojeni do odlišných konstitutivních praxí, a tím i do odlišných sociálních světů, z čehož plyne, že konstruují odlišné světy objektů, a následně tak stojí před odlišnými objekty [Rawls 2008: 725]. Netroufáme si nastolenou otázku smést ze stolu jednoznačnou odpovědí, a přenecháváme ji proto čtenářům a čtenářkám věnujícím se etnografii ke kritickému zvážení a k prožití ve výzkumné praxi.

### Seznam transkripčních značek

...	vypuštění části přepisu
(.) (..) (...)	různě dlouhé pauzy
=	bezpauzové navázání na předchozí repliku
[ ] [ ]	současně pronesené pasáže
va-	nedokončené slovo
(dyž)	ne dobře srozumitelné slovo
( )	nesrozumitelné slovo
no: no::	různě dlouhé protažení hlásky
<u>nějak</u>	zdůrazněná slabika
?	vysoké stoupnutí hlasu
,	mírné stoupnutí hlasu
.	klesnutí hlasu
< >	pasáž pronesená se smíchem
((smích))	poznámka přepisovatele
ee, hm, hmm, mhm	hezitační a responzní zvuky

PETR KADERKA pracuje v Ústavu pro jazyk český AV ČR v oddělení stylistiky a lingvistiky textu. Doktorské studium absolvoval na FF UK v Praze. Je spolueditorem knižní řady *Prague Papers on Language, Society and Interaction / Prager Arbeiten zur Sprache, Gesellschaft und Interaktion* (Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften). V Sociologickém časopise / Czech Sociological Review publikoval kromě recenzí a zprávy o pražském etnometodologickém workshopu metodologickou stať věnovanou moderovaným skupinovým diskusím, tzv. *focus groups* (Sociologický časopis / Czech Sociological Review 2 (2), 2006: 379–402).

MARTIN HAVLÍK pracuje v Ústavu pro jazyk český AV ČR v oddělení stylistiky a lingvistiky textu. V současné době dokončuje doktorské studium na FF UK. Ve své výzkumné práci vychází zejména z poznatků konverzační analýzy, členské kategorizační analýzy a interakční lingvistiky; předmětem jeho odborného zájmu jsou i prozodické aspekty rozhovorů.

## Literatura

- Allan, Stuart (ed.). 2010. *The Routledge Companion to News and Journalism*. London, New York: Routledge.
- Auer, Peter. 1999. *Sprachliche Interaktion: Eine Einführung anhand von 22 Klassikern*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Bachtin, Michail Michajlovič. 1980. *Román jako dialog*. Praha: Odeon.
- Bantz, Charles R., Suzanne McCorkle, Roberta C. Baade. 1980. „The News Factory.“ *Communication Research* 7 (1): 45–68.
- Berger, Peter L., Thomas Luckmann. 1999. *Sociální konstrukce reality: Pojednání o sociologii věděni*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
- Bittner, Egon. (1965) 1974. „The Concept of Organization.“ Pp. 69–81 in Roy Turner (ed.). *Ethnomethodology: Selected Readings*. Harmondsworth: Pinguin Education.
- Button, Graham (ed.). 1991. *Ethnomethodology and the Human Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Button, Graham, Wes Sharrock. 2002. „Operating the Production Calculus: Ordering a Production System in the Print Industry.“ *British Journal of Sociology* 53 (2): 275–289.
- Clayman, Steven E. 1988. „Displaying Neutrality in Television News Interviews.“ *Social Problems* 35 (4): 474–492.
- Clayman, Steven E. 1992. „Footing in the Achievement of Neutrality: the Case of News-interview Discourse.“ Pp. 163–198 in Paul Drew, John Heritage (eds.). *Talk at Work: Interaction in Institutional Settings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clayman, Steven, John Heritage. 2002. *The News Interview: Journalists and Public Figures on the Air*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clayman, Steven E., Ann Reisner. 1998. „Gatekeeping in Action: Editorial Conferences and Assessments of Newsworthiness.“ *American Sociological Review* 63 (2): 178–199.
- Cottle, Simon. 2003a. „Media Organisation and Production: Mapping the Field.“ Pp. 3–24 in Simon Cottle (ed.). *Media Organisation and Production*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- Cottle, Simon (ed.). 2003b. *Media Organisation and Production*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- Cottle, Simon. 2007. „Ethnography and News Production: New(s) Developments in the Field.“ *Sociology Compass* 1 (1): 1–16.
- Flick, Uwe. 2000. „Triangulation in der qualitativen Forschung.“ Pp. 309–318 in Uwe Flick, Ernst von Kardorff, Ines Steinke (eds.). *Qualitative Forschung: Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Garfinkel, Harold. 1967. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Garfinkel, Harold, Michael Lynch, Eric Livingston. 1981. „The Work of a Discovering Science Construed with Materials from the Optically Discovered Pulsar.“ *Philosophy of the Social Sciences* 11 (2): 131–158.

- Goodwin, Charles. 2007. „Participation, Stance and Affect in the Organization of Activities.“ *Discourse and Society* 18 (1): 53–73.
- Günthner, Susanne. 2007. „Intercultural Communication and the Relevance of Cultural Specific Repertoires of Communicative Genres.“ Pp. 127–151 in Helga Kotthoff, Helen Spencer-Oatey (eds.). *Handbook of Intercultural Communication*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Günthner, Susanne, Hubert Knoblauch. 1994. „Forms Are the Food of Faith: Gattungen als Muster kommunikativen Handelns.“ *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 46 (4): 693–723.
- Günthner, Susanne, Hubert Knoblauch. 1995. „Culturally Patterned Speaking Practices – the Analysis of Communicative Genres.“ *Pragmatics* 5 (1): 1–32.
- Heritage, John. 1984. *Garfinkel and Ethnomethodology*. Cambridge: Polity.
- Heritage, John, Steven Clayman. 2010. *Talk in Action: Interactions, Identities, and Institutions*. Malden, MA, Oxford, Chichester: Wiley-Blackwell.
- Hughes, John. 2001. „Of Ethnography, Ethnomethodology and Workplace Studies.“ *Ethnographic Studies* (6): 7–16.
- Keane, Michael, Albert Moran. 2008. „Television’s New Engines.“ *Television and New Media* 9 (2): 155–169.
- Knoblauch, Hubert, Thomas Luckmann. 2000. „Gattungsanalyse.“ Pp. 538–546 in Uwe Flick, Ernst von Kardorff, Ines Steinke (eds.). *Qualitative Forschung: Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Luckmann, Thomas. 1995. „Interaction Planning and Intersubjective Adjustment of Perspectives by Communicative Genres.“ Pp. 175–186 in Esther N. Goody (ed.). *Social Intelligence and Interaction: Expressions and Implications of the Social Bias in Human Intelligence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Luckmann, Thomas. (1986) 2007. „Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens: Kommunikative Gattungen.“ Pp. 272–293 in Thomas Luckmann. *Lebenswelt, Identität und Gesellschaft: Schriften zur Wissens- und Protozoziologie*. Konstanz: UVK.
- Luckmann, Thomas. 2009. „Observations on the Structure and Function of Communicative Genres.“ *Semiotica* (173): 267–282.
- Lynch, Michael. 1993. *Scientific Practice and Ordinary Action: Ethnomethodology and Social Studies of Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marr, Liz, Dave Francis, Dave Randall. 1999. „The Soccer Game’ as Journalistic Work: Managing the Production of Stories about a Football Club.“ Pp. 111–133 in Paul L. Jalbert (ed.). *Media Studies: Ethnomethodological Approaches*. Lanham, New York, Oxford: University Press of America, International Institute for Ethnomethodology and Conversation Analysis.
- McNair, Brian. 2004. *Sociologie žurnalistiky*. Praha: Portál.
- McQuail, Denis. 2002. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál.
- Nekvapil, Jiří, Ivan Leudar. 2002. „Sekvenční struktury v mediálních dialogických sítích.“ *Sociologický časopis / Czech Sociological Review* 38 (4): 483–499.
- Nekvapil, Jiří, Ivan Leudar. 2006. „Sequencing in Media Dialogical Networks.“ *Ethnographic Studies* (8): 30–43.
- Psathas, George. 2003. „Types, Typifications and Membership Categorization Devices: Alfred Schutz and Harvey Sacks on the Notion of Types.“ Pp. 28–51 in Jiří Holba, Milan Lyčka, Alexander Matoušek, Miroslav Šedina (eds.). *Focus Pragensis III*. Prague: OIKOYMENH.
- Rawls, Anne Warfield. 2008. „Harold Garfinkel, Ethnomethodology and Workplace Studies.“ *Organization Studies* 29 (5): 701–732.
- Schuetz, Alfred (= Schütz, Alfred). 1953. „Common-sense and Scientific Interpretation of Human Action.“ *Philosophy and Phenomenological Research* 14 (1): 1–38.

- Schutz, Alfred (= Schütz, Alfred). 1962. *Collected Papers, 1: The Problem of Social Reality*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Schütz, Alfred. 1982. *Das Problem der Relevanz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schütz, Alfred. 2004. *Relevanz und Handeln, 1: Zur Phänomenologie des Alltagswissens*. Konstanz: UVK.
- Schütz, Alfred, Thomas Luckmann. 2003. *Strukturen der Lebenswelt*. Konstanz: UVK.
- Travers, Max. 2001. „Work, Technology and the Small Office.“ *Ethnographic Studies* (6): 73–82.
- Trampota, Tomáš. 2006. *Zpravodajství*. Praha: Portál.
- Tuchman, Gaye. 1972. „Objectivity as Strategic Ritual: An Examination of Newsmen's Notions of Objectivity.“ *The American Journal of Sociology* 77 (4): 660–679.
- Žižek, Slavoj. 2007. „The Horseshoe above the Door, or, How We Are Embedded in ideology.“ Videozáznam [online]. Tranzitdisplay, Praha, 16. 11. 2007. Praha: Artyčok.tv, Akademie výtvarných umění [cit. 29. 4. 2010]. Dostupné z: <[http://artycok.tv/lang/cs-cz/slavoj-zizek-podkova-nade-dvermi-aneb-jak-jsme-ideologicky-zakotveni/144](http://artycok.tv/lang/cs-cz/slavoj-zizek-podkova-nade-dvermi-aneb-jak-jsme-ideologicky-zakotveni-2/144)>, <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/slavoj-zizek-podkova-nade-dvermi-aneb-jak-jsme-ideologicky-zakotveni/143>>.
- Žižek, Slavoj. 2008. *Podkova nade dveřmi: Výbor z textů*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště AVU.

# BIOGRAF

## Časopis pro kvalitativní výzkum

On-line verzi časopisu, stejně jako informace o objednávkách a předplatném najdete na webových stránkách:

<http://www.biograf.org>

---

### Z obsahu aktuálního čísla 50/2009 vybíráme:

#### TEXTY

**Jakub Macek**

Poznámky k teorii virtuálních komunit

#### TAK I TAK

**Dilbar Alijeva**

Hľadala som Goffmana, našla som Garfinkela

**Kateřina Nedbálková**

Významné nebo nevýznamné toalety?

#### DO OKA

Jak praktická je teorie a kdo je vlastně cizinec?  
Rozhovor nejen o fenomenologii s Iljou Šrubařem

**Ján Blažovský**

Sociálne funkcie fotografie v internetových komunitných portáloch  
so zameraním na Facebook

#### RECENZE

**Radka Dudová**

Jak se rodí v organizaci

**Petra Ezzeddine Lukšíková**

Keď ženy prichádzajú ako prvé

Kontaktní adresa: Zdeněk Konopásek (redakce Biografu),  
CTS, Jiřská 1, 110 00 Praha 1; [redakce@biograf.org](mailto:redakce@biograf.org)