

Televizní zpráva jako narativ

Anne Dunnová

Mám za to, že při televizním zpracování jakékoli události se uplatňuje stále týž proces... Opakovaně čerpáme z inventáře diskurzů, které vznikly v průběhu času. Tím po mém soudu způsobujeme, že naše vnímání rozdílů mezi narativy o skutečnosti a narativy o fikci je velice zjednodušené a zavádějící.¹

Identifikace textu jako útvaru příslušejícího k určitému žánru může čtenáři (případně posluchači nebo divákovi) napomoci při usuzování ohledně vztahu daného textu ke skutečnosti, především pak při rozhodování, zda se jedná o fikci, či nikoli. Zprávu řadíme ke zřetelně nefikčním žánrům. Že zpráva nemá charakter fikce, však neznamená, že neuzivá narativu, byť si narativ (vyprávění příběhu) často spojujeme s něčím vymyšleným, s čímsi, co vzniklo jako produkt naší představivosti. Televizní zprávy jsou oblíbeným zdrojem informací a zároveň se těší značné důvěře. Průzkumy veřejného mínění ukazují, že od devadesátých let 20. století je televizní zpravodajství v zemích jako Spojené státy americké, Velká Británie či Austrálie většinou diváků pokládáno za hlavní a zároveň nejdůvěryhodnější zdroj nových informací.

Tento stav reflektuje jev, kterého si povšimli Ellis² a Williams³ a který zmiňujeme v kapitole 10, totiž že záběry vysílané televizí budí dojem děje, který se „skutečně odehrává“ v přítomnosti. Charakteristické obrazové a zvukové kódy a narativní struktury v televizní zprávě spolupůsobí, aby bylo dosaženo pravdivosti a vyváženosti a jiných hodnot a aby zpráva působila autoritativně a bezprostředně. Je třeba si uvědomit, že zpravodajství zahrnuje soubor formálních konvencí pro zastupování a vyprávění, které společně formují podobu „skutečnosti“, a že televizní zpráva patří mezi mediální formáty, které jsou nejvýrazněji přizpůsobeny konvencím (proto je také tak snadno rozpoznatelná). Můžeme to formulovat jinak, vyjádřit se prostřednictvím sémiotické terminologie a říci, že televizní zpráva užívá „omezeného repertoáru“ kódů.⁴ Televizní zpravodajství má také výsadní postavení díky tomu, jaký pohled na skutečnosti nabízí, a to právě proto, že je, historicky vzato i z hlediska jeho formy, tak výrazně spojováno se sdělováním pravdy. Výsledkem toho je, jak již bylo řečeno, že „podobu zpravodajství nelze oddělit od způsobů, jak lidé chápou společenskou realitu“.⁵

Zpráva však není nezprostředkovanou skutečností (ačkoli se skutečnosti týká), je totiž vytvářena, a sice prostřednictvím procesů redakční selekce a rovněž pomocí vlastních vizuálních a akustických složek. To neznamená, že jde o výmysl, zkreslenou informaci či klam; lze spíše říci, že televizní zpráva utváří a normalizuje nějakou konkrétní skutečnost, ovlivněnou kulturními, dějinnými a ekonomickými faktory. Během tohoto procesu nevyhnutelně dochází ke zpracování a šíření jisté ideologie. Ideologií zde rozumíme soubor názorů na svět specifický pro určitou kulturu, názorů, které nebudí pozornost a jsou vnímány jako cosi samozřejmého. Obecně rozšířené přijímání televizního zpravodajství jako média, které nabízí jedinou skutečnost, však prochází krizí. Díky satelitům, multiplexům (*mul*

tiple channels) a internetu už divácké skupiny nejsou odkázány na místní televizní zpravodajství; mohou si vybrat z řady zpravodajských servisů, z nichž některé mohou být primárně určeny zcela jinému publiku, které vyznává výrazně odlišnou ideologii. Střet ideologií má nebo může mít za následek, že obsah jisté zprávy je nahlížen z různých perspektiv. To se zřetelně ukázalo během „války proti terorismu“, kterou Spojené státy se svými spojenci vedou od 11. září 2001. Západní diváci, a samozřejmě také novináři, si nemohli nepovšimnout, že domácí média referují o ofenzivách v Afghánistánu a následně v Iráku zcela jinak než arabská televizní stanice AlDžazíra.

V této kapitole prozkoumáme způsoby, jimiž televizní zpráva utváří narativ o skutečnosti. Neděje se tak jen prostřednictvím textu, ale také skrze cosi, co nazýváme „zpravodajskými hodnotami“, tedy skrze soubor profesních hodnot, které žurnalisté zachovávají při sběru, třídění, sepisování a prezentaci zpráv. Aby nějaká událost mohla být hodnocena jako hodná zpravodajského zaznamenání, musí splňovat řadu žurnalistických kritérií, mezi něž patří například aktuálnost (je „nová“) či rozšířenost (už se objevila ve zprávách). Musí být vnímána jako cosi, co má dopad na lidi a jejich životy, jako něco, co je ovlivňuje. Čím bezprostředněji se událost týká zamýšleného publika, tím pravděpodobnější je, že bude shledána hodnou zpravodajského zpracování. Špatné zprávy (konflikty, tragédie, přírodní katastrofy) jsou ze zpravodajského hlediska vždycky „dobré“, zvláště pokud k nim dojde nečekaně, nebo mají ironické vyznění. Jistí lidé jsou vždy vděčným předmětem zpráv, protože mají velkou moc (např. prezidenti či předsedové vlád) či vliv („kapitáni průmyslu“), nebo prostě proto, že jsou slavní. Události bývají konečně pokládány za dostatečně zajímavé pro zpravodajství také tehdy, týkají se záležitostí, které „zajímají lidi“. Tento typ zpráv většinou referuje o konkrétních jednotlivcích, rodinách, nebo skupinách lidí, které spíše než mezi „Známé“, dominující přehledu zpráv ve většině zpravodajství, řadíme k „Neznámým“.⁶ Rozdíl je v tom, že Známí tvoří zprávu prostě tím, že jsou tím, kým jsou, a že dělají to, co dělají, zatímco Neznámí se stávají předmětem zprávy, pokud vykonají (nebo pokud se jim přihodí) něco neobyčejného.

Zpravodajské hodnoty vznikly dřív než televize, mají původ ve zpravodajství novínovém, ale televizní žurnalistiku ovlivňují také. Na podobě televizních zpráv se rovněž zvláštním způsobem odráží industriální a ekonomická organizace televizního průmyslu. Televize je odvětví průmyslu, ve kterém vládne konkurence, a velké vysílací společnosti a produkční společnosti dokáží přežít, jen pokud se jim podaří získat a udržet si diváky a zadavatele reklamy (ani velké, státem financované televize, jako Australská či Britská vysílací společnost, ABC či BBC, se neobejdou bez jisté míry sledovanosti, aby prokázaly, že peníze daňových poplatníků nejsou utráceny zbytečně). Televizi krom toho, jak jsme poznamenali už v předchozí kapitole, diváci sledují v soukromém, domácím prostředí, kde jsou pravidelně vyrušováni.

Současné působení zmíněných důležitých faktorů zapříčinilo, že se z televize stalo převážně zábavní médium. Zvláštní místo v denním vysílacím programu také zprávy, které vycházejí vstříc sledovacím zvyklostem diváků; teoreticky se předpokládá, že pokud nějaký kanál má velkou sledovanost odpoledního zpravodajského přehledu, většina nebo velké množství diváků odpoledních zpráv bude na stejném kanálu sledovat také později vysílané pořady (v dnešní době, kdy běžně užíváme dálkové ovládání a můžeme volit z mnoha programů, to však už není tak jisté jako dřív). To, že je televize médiem sloužícím k zábavě a odpočinku, ovlivňuje charakter televizních zpráv; literatura uvádí, že na rozdíl od zpráv v novinách, jako jsou *Australian* nebo *Washington Post*, se televizní zpravodajství snaží vycházet vstříc divákům.⁷

Jedním z účinných způsobů, jak udržet pozornost diváků, je využití narativních postupů, vyprávění zajímavého příběhu. Stejně jako si ve čtyřicátých letech 20. století filmové žurnály vypůjčovaly vizuální kódy z filmů, které doprovázely, od šedesátých let televizní zpravodajství především na komerčních stanicích využívá narativní struktury zábavných programů vysílaných v hlavním vysílacím čase. V posledních desetiletích 20. století se společnost i kultura měnily a změny se nutně odrazily také na podobě televizního zpravodajství. Nejdůležitější zvrát, jímž bylo zvýšení důrazu kladeného na vizuální kódy televize coby média, nastal v sedmdesátých letech. Docenění vizuálnosti televize s sebou přineslo také docenění narativu a „vyprávěcí práce, kterou odvádějí žurnalisté“.⁸

Princip obrácené pyramidy a nárůst objektivit ve zpravodajské žurnalistice

V počátcích vysílání (rozhlasového) se zpravodajství opíralo o novinovou žurnalistiku, využívalo novin jako zdroje a přejímalo metody strukturace zpráv. Obširněji o tom pojednáváme v kapitole 15, která se zabývá především rozhlasovými zprávami. Veřejnoprávní rozhlasové stanice v Austrálii a ve Spojeném království a velké celonárodní rozhlasové sítě v USA po vzoru novin požadovaly, aby zprávy byly objektivní a nestranné. Dodržování těchto profesních zásad bylo také do jisté míry vynuceno omezeními, protože v některých zemích platí předpisy, podle nichž odvysílané zprávy musejí být „vyvážené“ a „objektivní“.

Má se za to, že dodržování zásad nestrannosti a objektivit je důležité zejména u tzv. závažných zpráv. Závažné zprávy se týkají politiky, hospodářství, jednání mocných a záležitostí mezinárodního významu, tedy těch aspektů veřejného života jistého národa, které nejvýrazněji ovlivňují život občanů. Protipól závažných zpráv tvoří zprávy nezávažné, pojednávající o věcech, které „zajímají lidi“ – o slavných lidech, zločinech, regionálních novinkách a kuriozitách. Lehké zprávy se tradičně píšou stylem, který používá narativní prostředky, zatímco u závažné zprávy se už v její psané, novinové podobě vytvořila struktura, již nazýváme obrácenou pyramidou (*inverted pyramid*). Termín odkazuje k uspořádání označovanému rovněž jako „perex a vlastní text“ (*lead-and-body*), v němž je nejdůležitější sdělení zprávy shrnuto do „perexu“ (*lead*). Běžnou praxí je, že první věta obsahuje odpověď alespoň na tři nebo čtyři z pěti základních zpravodajských otázek: *kdo, co, kdy, kde a proč*. Zbytek informací je obsažen ve „vlastním textu“ zprávy, přičemž míra závažnosti sdělení postupně klesá. Kritéria, podle nichž se rozhoduje, co je ve zprávě „nejdůležitější“, odrážejí výše zmíněné novinářské hodnoty, jako včasnost, důležitost, závažnost, bezprostřednost, kontroverze aj., u nichž se předpokládá, že je čtenáři sdílejí s novináři, a které jsou proto pokládány za hlavní rysy závažné informace.

Tato struktura se vytvořila v 19. století v amerických novinách a studenti žurnalistiky se o ní učí dodnes. Pro její vývoj byla podána řada vysvětlení. Výhodou takto uspořádané zprávy je, že ji lze rychle a snadno od konce zkrátit, což usnadní redaktorovi práci, pokud na stránce není dost místa nebo pokud v přehledu nezbude čas na to, aby příběh zazněl v úplnosti. Pöttker⁹ uvádí patero vysvětlení vzniku a vytrvalého užívání principu obrácené pyramidy. První teorie souvisí s technologií přenášení zpráv – struktura obrácené pyramidy prý vznikla v počátcích telegrafie, kdy přístroje nebyly spolehlivé a uspořádání zprávy zaručovalo, že bude přepravena alespoň její nejdůležitější část. Podle druhé, politické teorie, se obrácená pyramida vyvinula na počátku šedesátých let 19. století, během občanské války, a měla dodat prohlášením vlády USA zřetelně objektivní podobu. Vláda si tím, že nejdůležitější sdělení kladla do úvodní věty, zajišťovala, že veřejnost je bude číst jako první a bude je pokládat za nejpodstatnější. I dnes se novináři velice spoléhají na vládní zdroje a významné je i to, že do podoby obrácené pyramidy formulují svá prohlášení pro média mluvčí nejrůznějších organizací. Politické důvody pro užívání této struktury tedy možná trvají i dnes.

Podle třetí teorie se pyramidová struktura rozšířila v USA koncem 19. století, a sice díky expanzi vzdělanosti a úbytku negramotnosti. Nástup vzdělanosti si údajně vynutil vznik stručnějšího a srozumitelnějšího stylu, který jak na novináře, tak na čtenáře kladl jiné požadavky. Čtvrté vysvětlení je ekonomické. Šíření levných listů (tzv. *penny press*) s sebou neslo komercializaci výroby novin a nárůst konkurence. Zhuštěnost zpráv uspořádaných do obrácené pyramidy značně zlevnila přepravu informací (přenos elektrickým telegrafem byl účtován podle počtu slov) a vedla ke vzniku zpravodajských agentur, k nimž patřila např. Associated Press, založená roku 1848. Snaha oslovit co nejširší čtenářskou obec a dosáhnout tak co největších zisků také způsobila, že zpravodajské agentury referovaly o událostech záměrně „objektivně“, aby jednostranným politickým zaměřením neodradily nějakou skupinu čtenářů. Pöttker sám má za to, že životaschopnost pyramidové výstavby zprávy vyplývá z její komunikační úspěšnosti, tedy skutečnosti, že díky pyramidovému uspořádání jsou čtenáři schopni snadněji a rychleji pochopit, co se jim sděluje. To může být pravda, jdeli o zprávu novinovou, televize je ale zcela odlišné médium, pro které to platit nemusí.

Na svébytný charakter televize coby média poukazuje ve své studii další teoretik zpravodajství, norský vědec Espen Ytreberg,¹⁰ který srovnává, jak je v televizním zpravo-

dajství užíván princip obrácené pyramidy a narativní struktury. Činí tak v kontextu polemiky, kterou vyvolala skutečnost, že zpravodajská redakce norské veřejnoprávní televize NRK začala ve zvýšené míře užívat narativních postupů. Popisuje proces, který proběhl v závěru osmdesátých a na počátku devadesátých let 20. století v důsledku zavedení nových technologií a formátů ve vysílání televize NRK. Reportéři začali uplatňovat přístup, který upřednostňoval obrazovou součást zprávy na úkor mluveného komentáře. Ytreberg označuje tradiční a nové pojetí zpravodajství jako „informativní přístup“, respektive „komunikativní přístup“.¹¹

„Informativní přístup“ upřednostňuje uspořádání zprávy do podoby obrácené pyramidy, klade důraz na přesnost informací a analýzu vycházející z faktů. Hlavním cílem agresivního „komunikativního přístupu“ je získávání divácké pozornosti a obecná přístupnost, je u něj patrná „snaha sdělovat zprávy poutavě a srozumitelně“.¹² Odlišnost obou pojetí vyústila ve zpravodajské redakci NRK v otevřenou roztržku mezi stoupenci tradičního a nového přístupu a oba tábory se vzájemně obviňovaly z porušování novinářské etiky. Stará garda nařkla přívržence obrazových zpráv, že „sabotují žurnalistickou integritu a důvěryhodnost“, příznivci nového přístupu zase obviňovali „školu mluveného slova“ z „komisnosti a veskrze zpátečnických postojů“. Ytreberg je přesvědčen o tom, že jádrem sporu byla snaha nahradit tradiční novinářské ideály „poctivosti a důvěryhodnosti“ „angažovaným pojetím žurnalistiky“. Reportér má být nově především vypravěčem, byť nevypráví smyšlené příběhy, a jeho angažovanost se má projevovat v postoji k divákům, a to způsobem, který mění vztah mezi zprávou a jejími vnímateli.

Změna vyvolala takové znepokojení především proto, že zavedení obrácené pyramidy ve zprávách si spojujeme se vzestupem objektivitu coby hlavní žurnalistické zásady, který provázel nástup profesionalizace novinářství v posledních desetiletích 19. století (první novinářská příručka, vydaná ve Spojených státech amerických roku 1894, zmiňuje strukturu obrácené pyramidy jako příklad náležitého přístupu k žurnalistickému zpracování události). Televizní zpravodajství v USA ale začalo preferovat narativní přístup už v šedesátých letech 20. století, neli dříve, a nespátřovalo v něm nic, co by mělo ohrozit novinářský kodex. Reuven Frank, někdejší člen vedení televize NBC, v roce 1963 v poznámce určené štábu uvádí: „Každá událost líčená zprávou by měla vykazovat znaky fikce či dramatu, aniž by reportér rezignoval na poctivost a zodpovědnost. Měla by mít strukturu a konflikt, měla by obsahovat problém i jeho rozuzlení, zrychlení i zvolnění děje, začátek, střední část i závěr. To nepatří jen k základům dramatu, ale každého narativu.“¹³

Příběh zprávy a teorie vyprávění

„Příběhem“ se v novinářském jazyce míní vylíčení skutečné události nebo přednesení zprávy. Je zřejmé, že „příběh“ v žurnalistickém smyslu je něco zcela jiného než příběh ve svých významech fikčních. „Skutečné příběhy“ zpráv nejsou vyprávěními v klasickém smyslu. Klasické či „hollywoodské“ vyprávění, s nímž se setkáváme ve filmu a v televizi, charakterizuje řada rysů, které v příbězích zpráv, tradičně uspořádaných do struktury obrácené pyramidy, zjevně chybí. Konkrétně jde o tyto vlastnosti:

- postupný vývoj v sekvencích
- příčinně-následkové vztahy
- dvojí chronologie času vyprávění a času vyprávěného
- rozřešení
- závěr

Narativ, abychom ho jako takový mohli definovat, musí přinejmenším vykazovat něco, co Ytreberg¹⁴ nazývá „cíleným řetězcem“ či nepřetržitou sekvencí událostí, které jsou navzájem propojeny „procesem transformace“.¹⁵

Langer¹⁶ dokládá, že jisté příběhy obsažené v televizních zprávách již dlouho obsahují přinejmenším některé prvky klasických narativních modelů, které definovali Propp a Todorov a které shrnuje Lacey,¹⁷ a sice jako cyklický proces střídání fází příběhu:

- od rovnováhy
- k nerovnováze

- dále k opozici
- přes hledání řešení či pokus o nápravu rozkolu (tato část ve zprávě chybí nejčastěji)
- konečně k dosažení nové rovnováhy či k závěru

Langer se konkrétně zaměřuje na příběhy lehčích zpráv s obsahem, který zajímá lidi, tedy na tzv. méně závažné zprávy. Užití narativních struktur a prostředků u tohoto typu zpráv je vnímáno jako přijatelné déle, než je tomu v případě tzv. závažných zpráv, tedy politických a ekonomických událostí, jimiž zpravodajský přehled obvykle začíná. Uspořádání do „binárních opozic“, které LéviStrauss identifikoval jako paradigma narativu, je dobře patrné i v příbězích televizních a rozhlasových zpráv, a to nejen těch, které spadají do Langerovy kategorie „ostatních“ či lehčích zpráv. Binární opozice lze vysledovat v rutinním užití konfliktu jako rámce příběhu a jako součást tendence k personalizaci otázek, skupin a událostí, k jejich obsazování do role kladných či záporných hrdinů. Takové narativní opozice jako levice versus pravice nebo Východ proti Západu se nepřestávají objevovat ve zpravodajských příbězích všech médií.

Zejména z úst kritiků užívání narativního modelu v příbězích tzv. závažných zpráv zaznívají námitky, že narativní přístup vede k personalizaci a depolitizaci sdělovaných událostí. O problémech a procesech se hovoří méně nebo vůbec, jako vykonavatelé či příjemci určitého dění jsou uváděni jednotlivci. To, pokračují kritici, může vést až k procesu, který je nazýván „bulvarizací“ zpravodajství.¹⁸ Narativní model také reportérovi umožňuje výrazněji vyjádřit „osobní stanovisko“, zakódovat do narativní struktury subjektivní hodnocení jistého jednání a vlastní závěry. Užití narativního modelu tedy v jistých případech může mít za následek kontrastní užití informačního modelu coby modelu objektivního a neutrálního. Novinářství vytvářející „závažné zprávy“ jako informační model by se nemělo zabývat vynášením mravních soudů a nemělo by se starat, jak zpráva zapůsobí na city diváků či čtenářů a jak její příběh končí.

V 10. kapitole se zmiňujeme o Ellisově studii,¹⁹ v níž autor vyslovil názor, že televize si vytvořila svébytný narativní modus. Ellis jej nazývá otevřeným formátem (*openended format*). Připomeňme si Ellisovo tvrzení, že televizní fikční formy přejímají svou narativní strukturu od forem nefikčních; televizní přehled zpráv je uváděn jako příklad „prvního skutečného užití otevřeného seriálového formátu [...], který neustále přináší nové informace o událostech, aniž by je jakkoli shrnoval“.²⁰ Podle této definice televizní zpravodajství jako program vždy užívalo otevřenou narativní formu. Ellis, jak si možná čtenář vybaví, rovněž připomíná epizodický charakter televizního narativu, jeho rozčleněnost na segmenty. Každý příběh, který je zařazen do televizního zpravodajství, lze považovat za segment, každý obvykle vykazuje vnitřní ucelenost, ale nemusí vůbec souviset se segmentem následujícím. Jakmile však vytvoříme spojnici mezi jednotlivými příběhy, zpráva získá charakter prostého narativu, který Branigan nazývá „cíleným řetězcem“ (*focused chain*). Aby tomu tak bylo, musí navozené spojení obsahovat úvahu o motivech a záměrech. Zprávy nemusí být ani explicitně propojeny – pouhý jejich sled v rámci jednoho vydání televizního zpravodajství implikuje jejich spojitost a určuje způsob, jakým diváci jednotlivé zpravodajské vstupy interpretují.

Televize jako médium disponující obrazy i zvukem potenciálně obsahuje jak vizuální, tak i akustickou narativní strukturu. Různé televizní žánry mohou klást větší důraz na tu či onu složku. Kupříkladu v té části televizního zpravodajství, kdy moderátor hovoří na kameru, je příběh tlumočen zvukem, zatímco obraz snímá „mluvící hlavu“. Vizuální složka je ale v televizi natolik dominantní, že situace, kdy hlavním nositelem významu je hlas, se ve vysílání vyskytuje zřídka a obvykle trvá jen krátce. Samotné zpravodajské příspěvky, které moderátor uvádí, naproti tomu obsahují propracované vizuální narativy, ale jen minimum narativů akustických. Dokonce i při přenosu diskusního programu ze studia je značná pozornost věnována vizuálnímu uspořádání snímaného prostoru, režisér často střídá záběry, aby zachytil měnící se výrazy účastníků debaty a oživil tak vizuální strukturu programu.

Od počátků filmových zpravodajských žurnálů mají obrazové zprávy společný jeden výrazný rys, a sice vypravěče čtoucího doprovodný komentář. Extradiegetický vypravěč televizních či rozhlasových zpráv – tj. moderátor či reportér, který není součástí příběhu – může být označen za „dramatizovaného vypravěče“ v tom smyslu, že tato osoba je „postavou, skrze niž vyprávění prochází“.²¹ Aby však zpráva mohla být označena za pravdivou

a objektivní, musí moderátor být spolehlivým vypravěčem. To je důležité zejména v televizi, protože „spojení mezi obrazy a doprovodným komentářem v televizní zprávě je tradičně většinou dosti volné, založené na asociacích“. ²² Reportér zpravodajského vstupu je dosud vnímán jako autoritativní a spolehlivý vypravěč. Reportér je zároveň dramatizovaným vypravěčem, který, na rozdíl od moderátora, může být pokládán za vypravěče diegetického (tedy za součást vyprávěného příběhu). Stává se to sice častěji než v minulosti, ale stále dosti zřídka (např. při živých vstupech z bojišť nebo z míst, kde probíhají politické demonstrace). Nicméně v případech, kdy se tak děje, ztrácí příběh objektivitu obrácené pyramidy a přesouvá se do světa narativu.

Ytreberg pojednává specificky o televizi, ale v době poznamenané deregulací a vystřelením konkurenčního boje o přízeň publika zaznamenáme tytéž změny ve všech masových médiích po celém světě. Jako příklad narativní a žánrové změny může posloužit stírání formálních a obsahových rozdílů mezi zprávou a nezprávou. V novinách se na první stránce, která tradičně patří příběhům „závažných zpráv“, ve větší míře objevují různé rubriky a články pojednávající o zajímavostech, přibývá příloh věnovaných „životnímu stylu“. ²³ Televizní zpravodajství si dosud většinou zachovává formu půlhodinového či hodinového večerního zpravodajského přehledu, ale jeho obsahová skladba se v některých případech změnila natolik, že události ve federální politice a národním hospodářství, které tradičně tvořily páteř pořadu, jsou zmiňovány jen letmo, a „zajímavé aspekty“ vládních rozhodnutí, které dříve pouze doplňovaly „přímou“ zpravodajskou prezentaci události, se prostřednictvím personalizace dostávají do popředí. Novináři, a nejen oni, vyjadřují obavy ze změn, které postihují charakter zpravodajství, a často hovoří o „bulvarizaci“ či „primitivizaci“ (*dumbing down*) zpráv. Podle jejich názoru s sebou změny nesou snížení kvality zpravodajství, neboť vedou k opomíjení základních „novinářských hodnot“, hodnot, které, jak tvrdí, přispívají k udržování zdravé veřejné sféry. ²⁴ Někteří odborníci na média tento názor odmítají a argumentují podobně jako stoupenci „obrazové školy“ z redakce televize NRK. Někteří, jako například Lumby a O’Neil, tvrdí, že „tyto vývojové změny jsou součástí zániku normativní a ustrnulé kulturněspolečenské hierarchie“ mediálních hodnot. ²⁵

Analýza narativních postupů v televizním zpravodajství

Pro formu televizního zpravodajství jsou charakteristické konvenční postupy, které navozují dojem bezprostřednosti, reálnosti (ve smyslu „takhle se opravdu věci mají“) a objektivnosti zpráv. Tyto postupy můžeme sledovat a analyzovat už od úvodní sekvence zpravodajského přehledu. Ve většině vyspělých zemí je začátek pravidelného večerního zpravodajství velice snadno rozpoznatelný. Úvodní sekvence má přitáhnout pozornost diváků a zároveň přerušit „tok“ zábavných pořadů. Obvykle ji tvoří titulky v jasných barvách provázené počítačovou animací a „prudce stoupající“, fanfárovitá znělka (pro niž je „typický“ zvuk trumpet). ²⁶ Hudba i barvy slouží k evokaci naléhavosti a bezprostřednosti, které se podílí na autoritativnosti zpráv. V úvodních sekvencích jsou rovněž užity vizuální symboly, které lokalizují zprávy v prostoru a čase. Symboly jako otáčející se zeměkoule či tikající hodiny signalizují komplexnost a bezprostřednost zpravodajství. Na začátku zpráv vysílaných v šest hodin večer na australské stanici Channel 9 kamera přejíždí po mapě světa a zastaví se nad Austrálií, na jejímž pozadí se jasně rýsuje snadno rozpoznatelné městské panorama, takže připomene svět, zemi, jíž jsou zprávy určeny, a město Sydney. Zvolené záběry mohou evokovat moc bezprostředněji, jako je tomu v případě úvodní znělky britských *News at Ten*, kde se zároveň s titulky objeví záběr na Big Ben, symbol britského parlamentu. Tyto ikonické obrazy někdy zůstanou na obrazovce jako pozadí a závěrečné tóny fanfáry přejdou v titulkovitý výčet hlavních zpráv. Jednotlivé položky přehledu, často formulované tak, aby diváka navnadily a zároveň neprozradily pointu zprávy, jsou vždy předneseny s náležitou naléhavostí. Úvodní sekvence typicky končí v profesionálně vyhlížejícím prostoru vysílacího studia, plném „tvrdých, lesklých ploch“ navozujících dojem „efektivity a nestrannosti“. ²⁷

Ve studiu najdeme jednoho nebo více formálně oblečených moderátorů, kteří obvykle sedí za deskou pracovního stolu se zřetelně seriózním, ale nikoli nepřátelským výrazem v tváři. Přítomnost dvou moderátorů umožňuje režii snadněji měnit náladu nebo přecházet od závažnějšího tématu k lehčímu či naopak, protože moderátoři si vzájemně mohou předávat slovo. V západních zemích tvoří dvojici zpravodajských moderátorů ob-

vykle starší běloch (tedy muž) a mladší (nikoli však příliš mladá) atraktivní žena; spolu působí na diváky dostatečně autoritativně a důvěryhodně (díky svému střízlivému vzhledu, vystupování a mluvenému projevu) a zároveň přitažlivě. Při předvádění, že zprávy divákům přinášejí, co se dnes „skutečně stalo“, sehrává důležitou úlohu forma moderátorova projevu. Moderátoři volí mezi projevem zaměřeným na kameru a dialogem, přičemž řeč na kameru působí dojmem, jako by promlouvali osobně ke každému divákovi, což se u zpráv, které nejsou založeny na faktech, děje jen zřídka. Příímý projev navozuje iluzi dialogu mezi moderátorem a divákem a může být zahájen osobní formou oslovení, jako „dobrý večer“. Má posílit dojem bezprostředního kontaktu mezi moderátory a diváky a vytvořit jakési „fiktivní my“.²⁸

Vztah v tomto fiktivním dialogu nemusí být nutně rovnocenný, protože zpravodajský moderátor (či moderátoři) jsou prezentováni jako někdo, kdo má informace, jimiž my diváci nedisponujeme, ale o které bychom měli stát, protože jsou důležité. To naznačuje profesionální vystupování a vyjadřování moderátorů; ti jen zřídka mluví v první osobě, jsou školeni k neutrálnímu mluvnímu projevu a vyhýbají se gestům, která člověk užívá při rozhovoru se sobě rovnou osobou. Způsob projevu spolu s iluzí dialogu posilují dojem diváků, že se vysílání účastní. V důsledku toho může moderátor hovořit k nám a pro nás a implikovat tak, že „my“ spoluvytváříme jakýsi konsensus (a současně že tu jsou i nějací „oni“, kteří jsou z konsensu vyloučeni). Někdy hlasový komentář uvede jméno moderátora při znělce, ale ať už je moderátor představen jakkoli, diváci vědí, o koho se jedná, a televizní stanice v reklamních upoutávkách může zvyšovat autoritativnost a důvěryhodnost svého zpravodajství právě poukazem na zavedeného moderátora. V závěru devadesátých let 20. století užívala australská komerční televizní stanice Channel 9 jako upoutávku na večerní zpravodajský žurnál slogan „Jak mi řekl Brian“ (*Brian told me*), protože večerní zprávy dlouhá léta uváděl moderátorský veterán Brian Henderson. Stručně řečeno, televizní zprávy jsou strukturovány a vystavěny tak, aby diváky podněcovaly ke sdílení novinářských hodnot zpravodajství. Nejprve je v titulcích užita strategie vizualizace scénáře, aby se divák mohl „přesvědčit na vlastní oči“, událostem je dodán jejich „očividný“ význam a divákovi je nabídnut jejich zřetelně jediný možný výklad. To je příklad, vyjádřeno sémiotickou terminologií, ikony jako indexové pravdy.

Po úvodní sekvenci ve zpravodajském pořadu obvykle následuje řada zpravodajských příběhů, které mohou mít celou řadu podob. Nejjednodušší je prostá čtená zpráva (v anglickém zpravodajském slangu nazývaná „*reader*“), při níž moderátor hovoří přímo na kameru a v horním rohu obrazu je promítán doprovodný záběr. Mnohem běžnější je forma vstupu používaná zejména menšími zpravodajstvími, která nedisponují množstvím spolupracovníků v terénu a musí se spoléhat na agenturní stopaž. Jde o živý hlasový komentář (anglicky *live voiceover* neboli *LVO*). Taková zpráva sestává z předtočeného a sestříhaného zpravodajského vstupu doprovázeného komentářem, který čte moderátor (ten může, ale také nemusí být autorem komentáře). Nejpropracovanější formou zpravodajského příběhu, a rovněž formou nejpokročilejší co do užití narativní formy, je tzv. balíček (*package*). Balíčky jsou zpravodajské příběhy uvedené moderátorem a poté přednesené reportérem. Děje se tak především prostřednictvím doprovodného hlasového komentáře. V záběru se objeví vizuální materiál vybraný tak, aby významově korespondoval s mluveným komentářem, který přednese hlas moderátora. Za povšimnutí stojí, že význam vstupu má vyplynout z kombinace mluveného slova a obrazového materiálu – nejde tedy o to sladit slova dokonale s obrazy, či naopak. V televizních zprávách se tak často objevují záběry z televizního archivu, které mají jen symbolizovat, o čem se hovoří, a ne obrazový materiál pořízený přímo v souvislosti s danou událostí. Jedním z důsledků takového výběru obrazového materiálu může být stereotypnost. Průzkumy užívání archivních záběrů v australských televizích například ukázaly, že se na obrazovkách opakovaně objevují stále tytéž záběry Aboriginců, na nichž původní obyvatelé Austrálie něco popíjejí pod stromy nebo na chodníku.²⁹

Balíčky také obvykle obsahují aktuální nebo zvukové vstupy, během nichž promlouvá některý z významných aktérů zpravodajského příběhu, a projevy reportérů v anglické terminologii označované jako *standup* či *piece to camera*, během nichž reportér hovoří přímo na kameru a tedy k divákovi. Jestliže je taková řeč na kameru poslední složkou reportáže, a bývá tomu tak často, novinář se buď „odhlásí“ (pro ABC News Peter Cave), nebo předá slovo moderátorovi prostřednictvím fráze jako „A ted' předávám slovo opět Jimovi“, přičemž komunikuje spíše s moderátorem než s diváky a spojí svou přítomnost s kolegou či

kolegy ve studiu. Předání slova kolegům bývá obvyklejší, byť ne nutně, v případech živých vstupů reportérů z místa události; živý vstup je další z forem tlumočení zpravodajského příběhu. Přímé vstupy, jejichž užití bylo dříve omezeno na reportování skutečně průlomových a významných událostí, se dnes objevují ve zprávách daleko častěji a mnohdy bez skutečného důvodu, protože satelitní spojení, vozidla přepravující techniku pro navázání komunikace přes satelit a přenosná vybava pro vysílání jsou v současnosti mnohem dostupnější a levnější, než tomu bylo dříve. Živé vstupy totiž zprávám výrazně přidávají na bezprostřednosti, realitě a autoritativnosti, což jsou z novinářského hlediska zcela klíčové vlastnosti.

Baym³⁰ poukazuje na význam, který má balíček v televizním zpravodajství, a zřetelně rozlišuje mezi mimetickými a diegetickými obrazy (Baymem zavedená terminologie) v televizních zprávách. Mimetické příběhy „se jeví jako nezprostředkované, zcela zjevné“, zatímco diegetické příběhy „jsou zjevně zprostředkované, sestavené tak, aby zapůsobily na diváky“.³¹ Výzkum provedený Baymem naznačuje, že od sedmdesátých či osmdesátých let 20. století u obrazů užívaných ve zprávách soustavně ubývá mimetického a přibývá diegetického materiálu. Baym zkoumal, jak zpravodajské pořady s celostátní sledovaností zaznamenávaly průběh krize Nixonova prezidentství v letech 1973–1974, kterou vyvolala aféra Watergate, a obvinění prezidenta Billa Clintona v roce 1998. Zjistil, že od poloviny sedmdesátých let do konce let devadesátých došlo ve skladbě zpravodajských balíčků k zásadním změnám. Zatímco průměrná délka balíčků se téměř nezměnila, počet vizuálních obrazů v balíčcích se téměř zdvojnásobil a délka obrazových vstupů se zkrátila na polovinu. To ukazuje, že novější zpravodajství nebralo oproti starší verzi výrazně rychlejší tempo. Z toho také vyplývá, že jednotlivé záběry oddělují mnohem rychlejší střihy. Televizní zpracování novější události má celkově vzato filmovější a méně tradičně novinářský ráz. Je zde tedy patrný posun od lineárního a chronologického uspořádání slova a obrazu směrem k symboličtějšímu užívání obrazů za účelem vytvoření narativního významu.

Baymova zjištění ohledně frekvence užití obrazových záznamů obou prezidentů zřetelně ukazují, o jaký posun se jedná. Ve zpravodajství o aféře Watergate bylo užito relativně málo pohyblivých záběrů zachycujících prezidenta Nixona (Nixon se objevuje jen na 9 z celkového počtu 513 obrazových šotů). Během Clintonovy aféry byl do zpravodajství zařazen pětinasobný počet pohyblivých obrazových vstupů, na nichž se objevuje prezident osobně. Nixon byl navíc na všech šotech zabírán z velké nebo střední vzdálenosti, nikdy v detailu. Clinton byl oproti tomu zabírán v detailu (tak, že jeho hlava naplňovala rámec záběru) nebo ve velkém detailu (od linie vlasů po spodní linii brady) v 17 procentech případů, kdy se objevuje v šotu. V této skutečnosti se odrážejí kulturní změny, posun hranice mezi soukromým a veřejným prostorem a zánik konvence, která zakazovala novinářům ukazovat čelní veřejné představitele „zblízka a neoficiálně“, tedy necitlivě či dokonce agresivně odhalovat jejich soukromí. Dalším z dopadů zmíněné změny je to, že Clinton působí ve zpravodajských vstupech na pohled mnohem neklidněji, mnohem méně netečně než Nixon.

Baym odhalil i další rozdíly – například v užití pohybu kamery nebo ve stylu střihu –, které ukazují, že koncem devadesátých let 20. století užívalo televizní zpravodajství spíše diegetické narativní postupy a symbolické vyjadřování, zatímco o dvě desetiletí dříve převládaly postupy mimetické a vyjadřování indexové. Pojmy *indexové* a *symbolické* jsou převzaty z díla Charlese Peirce, zakladatele moderní sémiotiky, který rozlišovat tři typy znaků podle jejich vztahu k signifikátu: ikon, vykazující velkou míru aproximace k označovanému objektu (jako je tomu v případě fotografie), index, neboli metonymickou reprezentaci signifikátu (jako roztržité sklo na vozovce, které signalizuje, že tu došlo k dopravní nehodě), a symbol, u něž je spojení se signifikátem libovolné nebo konvenční (jako v případě jazykového znaku).

„Obrazy skutečnosti“ vytvořené mimetickým způsobem vizuální reprezentace, v nichž stopáž zprávy jakoby odráží skutečnost a které nám otvírají „okno do světa“, mají ikonický či indexový charakter. Skýtají přímé důkazy (předložené formou ikonických znaků) o tom, co se ve světě skutečně odehrává, a zároveň fungují jako metonymie, jako vybrané jednotlivosti zastupující celek. Oproti tomu symbolické obrazy, s nimiž pracují diegetické příběhy, nejsou ukotveny ve skutečnosti, ale vytvářejí významy prostřednictvím kontextů, v nichž jsou spatřovány, a prostřednictvím jejich juxtapozic. Baym tu uvádí jako příklad jeden zpravodajský šot zachycující Clintona, který začíná detailním záběrem na portrét Ge-

orge Washingtona, amerického prezidenta, jemuž je připisován výrok „Nejsem s to lhát.“ Kamera se posléze vzdálí a zabere prezidenta Clintona, jehož neschopnost přiznat pravdu tvoří hlavní téma zpravodajského příspěvku, a ukáže ho, jak hovoří z pódia.³² Sdělení takového obrazového vstupu je nabíledni, ale je také zřejmé, že jde o konstrukt – to není ono „nic než fakta“, na které přísahalo tradiční novinářství. Novější zpravodajství také funguje jako skutečně televizní.

Podobným procesem procházejí způsoby, jimiž jsou ve zpravodajství užívány aktuality nebo zvukové vstupy. Obě označení jsou vnímána jako synonyma, ale jejich forma naznačuje rozdíly mezi metodami užívanými v televizním zpravodajství na počátku sedmdesátých let 20. století a metodami dnešními. Výraz „aktualita“ napovídá, že diváci vidí a slyší něco „aktuálního“, něco, co se skutečně stalo. Výraz „zvukový vstup“ naproti tomu neevokuje představu celé skutečnosti, ale její sestříhané části. Baym zjistil, že zvukové vstupy byly v seriálu zpráv o aféře Watergate delší, a na materiálu prokázal, že se postupně zkracovaly. Objevil také, že pro užití zvukových vstupů v kauze Clinton je charakteristické redakční spojování či řetězení několika velmi krátkých úryvků zvukového záznamu. Stejně jako užití metody montáže má za následek, že čas ztrácí význam (obrazy mohou být natočeny v nestejném čase a uspořádány nelineárně), i montáž zvukových záznamů „odhaluje posun [...] od ideálu stenografického záznamu ke složitějším narativním postupům“, protože vytrhuje kousky „skutečnosti z celku a znovu je skládá v rámci narativ“.³³

Závěr

Televize užívá konvenční narativní a znázorňovací postupy a přetváří tak skutečnost. Tyto konvenční postupy odrážejí povahu televize jako audiovizuálního média, charakter televize coby instituce a hodnoty připisované novinářství. Od „typografického paradigmatu“³⁴ novinového žurnalistiky, který kladl důraz na uspořádání zpráv do struktury obrácené pyramidy a užíval jazyk k přinášení důkazů, přešlo současné televizní zpravodajství k „televizní“ struktuře, která klade důraz na vizuální složku zpravodajského vstupu a užívá montáž obrazů a zvuků. Autorizace zpráv a jejich příběhů je prováděna pomocí jiných postupů a kódů, než tomu bylo v minulosti – prostřednictvím vystupování a vzhledu moderátorů a způsobu, jímž se obracejí k divákům, i skrze profesionálně působící vzhled zpravodajského studia. Televizní paradigma by mohlo ohrozit důvěryhodnost a autoritativnost zpráv, protože nahrazuje indexová znázornění symbolickými, přechází „od toho, co je, k tomu, co by mohlo být“.³⁵

Zatímco většina žurnalistů nadále vyznává „model novinářství, který [...] novináři přiděluje poměrně pasivní roli spočívající v předávání informací veřejnosti,³⁶ fakt, že televize coby médium má stále filmovější charakter, znamená pro televizní zpravodajství komplikaci, protože zpochybňuje jeho pravdivost. Vrstující obliba pořadů ve stylu „reality show“ a užívání zpravodajských a dokumentárních postupů v takových programech navíc způsobuje, že forma televizní zprávy postupně pozbývá výlučnosti a v důsledku toho i autoritativnosti. V této kapitole jsme ukázali, že narativ může působit různými způsoby a nabývat různých forem. V případě televizního zpravodajství změna narativní formy možná v současnosti působí jako faktor zpochybňující roli zpráv, která spočívá v informování lidí o světě a v tlumočení vlastních verzí skutečnosti.

Přeložil Josef Línek.

Tato studie je překladem kapitoly „Television News as Narrative“ z knihy autorského kolektivu Helen Fulton, Rosemary Husman, Juliana Murphet a Ann Dunn Narrative and Media (New York, Cambridge University Press 2005).

Aluze děkuje nakladatelství Cambridge University Press a Ann Dunnové za svolení k otištění překladu.

The publisher wishes to thank Cambridge University Press and professor Dunn for their permission to publish this translation.

Poznámky:

- 1 Stuart Hall a kol., *Policing the Crisis: Mugging, the State and Law and Order*, Basingstoke, Macmillan 1978.
- 2 John Ellis, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, London – New York, Routledge 1992.
- 3 Raymond Williams, *Television, Technology and Cultural Form*, London – Routledge 1990.
- 4 Jonathan Bignell, *Media Semiotics: An Introduction*, Manchester, Manchester University Press 1997, s. 110.
- 5 G. Baym, „Packaging Reality: Structures of Form in US Network News Coverage of Watergate and the Clinton Impeachment“, *Journalism: Theory, Practice and Criticism* 5, 2004, č. 3, s. 280.
- 6 H. Gans, *Deciding What's News*, New York, Panteon 1979.
- 7 D. Hallin, *We Keep America on Top of the World: Television Journalism and the Public Sphere*, London – New York, Routledge 1993, s. 91.
- 8 G. Baym, „Packaging Reality“, s. 284.
- 9 H. Pöttker, „News and Its Communicative Quality: The Inverted Pyramid – When and Why Did It Appear?“ *Journalism Series* 4, 2003, č. 4, s. 501–511.
- 10 Espen Ytreberg, „Moving Out of the Inverted Pyramid: Narratives and Descriptions in Television News“, *Journalism Studies* 2, 2001, č. 3, s. 357–371.
- 11 Tamtéž, s. 362–3.
- 12 Tamtéž, s. 363.
- 13 Citováno v E. J. Epstein, *News from Nowhere: Television and the News*, New York, Random House 2000, s. 4–5.
- 14 A před ním též Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London, Routledge 1992.
- 15 Espen Ytreberg, „Moving Out of the Inverted Pyramid“, s. 360.
- 16 John Langer, *Tabloid Television: Popular Journalism and the 'Other News'*, London – New York, Routledge 1998.
- 17 Lacey 2000, s. 48.
- 18 John Langer, *Tabloid Television*.
- 19 John Ellis, *Visible Fictions*.
- 20 Tamtéž, s. 145.
- 21 Nick Lacey, *Image and Representation: Key Concepts in Media Studies*, London – New York, Routledge 2000, s. 109.
- 22 Espen Ytreberg, „Moving Out of the Inverted Pyramid“, s. 360.
- 23 Diskuzi na téma přechodu od „objektivního k interpretačnímu zpravodajství“ v listu Sydney Morning Herald viz David McKnight, „Facts versus Stories: From Objective to Interpretive Reporting“, *Media International Australia* 99, 2001, s. 49–58.
- 24 John Langer *Tabloid Television*; R. Baker, „Will the Media Be the End of Us?“, *Harvard International Journal of Press/Politics* 4, 1999, č. 3, 98–105.
- 25 Catherine Lumby – J. O'Neil, „Tabloid Television“, in: J. Schulz (ed.), *Not Just Another Business*, Sydney, Pluto Press 1994, s. 154.
- 26 S. Allen, *News Culture*, Buckingham, Open University Press 1999, s. 99.
- 27 Tamtéž, s. 99.
- 28 Tamtéž, s. 100.
- 29 P. Putnis, *Displaced, Recut and Recycled: File-tape in Television News*, Centre for Journalism Research and Education, Bond University 1994.
- 30 G. Baum „Packaging Reality“.
- 31 Tamtéž, s. 286.
- 32 Tamtéž, s. 291.
- 33 Tamtéž, s. 290.
- 34 Tamtéž, s. 285.
- 35 Tamtéž, s. 296.
- 36 D. Hallin, *We Keep America on Top of the World*, s. 47.