

O t á z k y O t á z k urnalistiky žurnalistik

MEDIA SCIENCE
MS
9, 811 02 Bratislava

PROBLEMS OF JOURNALISM
PROBLÈMES DU JOURNALISME
PROBLEME DER JOURNALISTIK

2008/3 – 4

Štúdiá, články, polemiky, diskusie, recenzie, bibliografia k otázkam novinárskej teórie a praxe, historického, právneho, politického, ekonomického, jazykovedného, sociologického a psychologického výskumu tlače, rozhlasu, televízie a ostatných masových médií.

Studies, articles, discussion, reviews and bibliography dealing with questions of journalistic theory and practice, and with historical, legal, political, economic, linguistic, sociological, and psychological research on the press, radio, television and other mass media.

Études, articles, polémiques, comptes-rendus, bibliographie concernant les questions de la théorie et de la pratique du journalisme, les recherches historiques, juridiques, politiques, économiques, linguistiques, sociologiques et psychologiques de la presse, de la radio, de la télévision, ainsi que d'autres mass media.

Studien, Artikel, Polemiken, Diskussionen, Rezensionen, Bibliographie zu den Fragen der journalistischen Theorie und Praxis, der historischen, rechtlichen, politischen, ökonomischen, linguistischen, soziologischen, psychologischen Forschung der Presse, des Rundfunks, des Fernsehens und der anderen Massenmedien.

VYDÁVA ZDRUŽENIE MASS-MEDIA-SCIENCE
VO VYDAVATELSTVE SAP – SLOVAK ACADEMIC PRESS
Internet: www.otazkyzurnalistiky.sk

Index 49 447

LI/2008/3 – 4

Časopis pre teóriu,
výskum a prax
masmediálnej
komunikácie

Magazine for Theori
Research and Prac
of Mass Media
Communication

Ročník 51. Volume

Editoriál	1	Editorial
Štúdiá a články	2	Studies and Articles
Mediálny výskum	113	Media Research
Recenzie	122	Reviews
Rigorózna práca	140	Rigorous Thesis
Interview	153	Interview
Galéria fotografie	164	Photo Gallery
Mediálne systémy	168	Media Systems
Reminiscencie	173	Reminiscences
Mediálny heslár	185	Media Entries
Dokumenty	197	Documents
Kronika	207	Chronicle

OTÁZKY ŽURNALISTIKY

Časopis pre teóriu, výskum a prax masmediálnej komunikácie

/ Magazine for Theory, Research and Practice of Mass Media Communication

Registrované v / Registered by
C.E.E.O.L.

Vedecké kolégium / Scientific Advisory Board

Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Duchkowsch, Universität Wien

Prof. Owen Johnson, Indiana University Bloomington

Prof. PhDr. Andrej Tušer, PhD., Bratislavská vysoká škola práva

Doc. PhDr. Danuša Serafinová, PhD., Univerzita Komenského Bratislava

Prof. PhDr. Juraj Vojtek, PhD., Univerzita sv. Cyrila a Metoda Trnava

Prof. Dr hab. Tadeuzs Zasepa, Katolícka univerzita Ružomberok

Redakčná rada / Editorial Board

Doc. PhDr. Samuel Brečka, PhD., Univerzita Komenského Bratislava

PhDr. Zuzana Krútková, Slovenský syndikát novinárov

PhDr. Miloš Nemeček, Združenie vydavateľov periodickej tlače

Doc. ThDr. Peter Olekšák, PhD., Katolícka univerzita Ružomberok

Doc. PhDr. Jozef Vatrál, PhD., Univerzita Komenského Bratislava

Doc. PhDr. Ivan Žary, PhD., Vysoká škola manažmentu/City University of Seattle, Bratislava

Šéfredaktor / Editor in chief

Doc. PhDr. Jozef Vatrál, PhD.

Vydavateľ a redakcia / Publisher and Editorship

Združenie Mass-Media-Science, Štúrova 9, 818 01 Bratislava,

tel.: +421-2-59339701, fax: +421-2-59339715, e-mail: vatrál@fphil.uniba.sk

Internet / Internet: www.otazkyzurnalistiky.sk

Vychádza štvrťročne / Quarterly

Redakčná uzávierka / Editorial deadline

31. 10. 2008

Vydavateľstvo / Publishing House

SAP – Slovak Academic Press, spol. s r. o., P. O. Box 57, Nám. Slobody 6, 810 05 Bratislava 15

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma / Distribution, Orders and Subscription Received by

SAP, spol. s r. o.

Tlač / Print: FABER Bratislava

Cena jedného čísla 40 Sk, dvojčíslo 80 Sk, ročné predplatné 160 Sk

/ Price of a Single Issue 40 SKK, Double Issue 80 SKK, Annual Subscription 160 SKK

Časopis je registrovaný Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky pod registračným číslom
/ Magazine is Registered by the Ministry of Culture of the Slovak Republic under the number

Reg. č. 6/41

Index 49 447

ISSN 0322-7049

Nastal čas na zmenu The Time for Change Has Come

JOZEF VATRÁL



Foto: Petra Fioová

Toto dvojčíslo Otázok žurnalistiky zhodou priaznivých okolností „okupuje“ predovšetkým novinárska fotografia. Viac svetla do jej minulosti, prítomnosti i budúcnosti vnáša Samuel Brečka v rubrike Mediálny heslár. Aktuálnosť, dokumentárnosť, objektivnosť a naratívnosť ako konštitučné prvky klasickej fotožurnalistiky sú v digitálnej ére vystavené tlaku i pokúšaniam s týmito hodnotami manipulovať. Áno, manipulačné praktiky boli aj v minulosti, ale digitálna revolúcia, čo presvedčivo ukazuje štúdiá Aleny Lábovej, otriasa našou vierou vo fotografiu ako reflexiu reality a „znamená ohrozenie jej historicky, technicky a kultúrne konštruovaného statusu objektívneho a pravdivého zobrazovacieho média“. Možnosti počítačového generovania obrazu, simulovania reality, vkladania, mazania a nahradzovania núl a jednotiek na digitálnej mape posúvajú realistický obraz k diskontinuite s referentom (Roland Barthes), ba až k jeho strate, vzniká *simulacrum* (Jean Baudrillard) a hyperrealita smerujúca k čistej virtualite. Stieranie hraníc medzi obrazovým svedectvom a obrazovou predstavou otvára v žurnalistike otázku vierohodnosti digitálnej fotografie (Fred Ritchin). Do triády textov o fotografii patrí aj medailón Jána Sanda Svetlo a stotiny času... Ladislava Bielika predstavuje ako tvorcu, pre ktorého bol fotoaparát *šiestym zmyslom* (Eugen Gindl). Bielikova snímka Muž s odhalenou hruďou pred okupačným tankom, koncentrovane svedectvo drámy horúcich augustových dní roku 1968, patrí medzi 100 najznámejších fotografií 20. storočia. Á propo, tiež sa s ňou manipulovalo – v rovine upierania a poškodzovania autorských práv. Manipulátorov usvedčil predložený negatív... Je dobré, že pravosť súčasných fotografií môže potvrdiť alebo vyvrátiť vysoko sofistikovaná forenzná analýza digitálnych dát.

Toto dvojčíslo objavuje nových autorov a nové témy. Ludmila Trunečková píše o zmenách v agentúrnej produkcii ČTK vyvolaných digitalizáciou a internetizáciou. Terézia Rončáková v rámci výskumu kontaktu publicistickeho a náboženského štýlu venuje osobitnú pozornosť žánrovej analýze dvoch hlavných náboženských týždenníkov na Slovensku so zameraním na publicistiku. Peťer Mikuláš predstavuje model žánrovej kategorizácie televíznych programov, ktorý je v podmienkach pokračujúcej žánrovej hybridizácie a mutácie veľmi aktuálny. Lucia Muthová uvažuje o efektívnosti internej firemnej komunikácie, jej nástrojoch a problémoch. Eva Vopáľenská sa venuje „dostupným formám reklamného textu/sloganu ako prostriedku reklamnej persuázie, mediálnej prezentácie, kreatívnemu rozvíjaniu jazyka na úrovni produkcie, aj na úrovni komunikácie“. V rubrike Mediálny výskum Stanislava Berlanová a Elena Hradiská objasňujú motiváciu k tvorbe blogov a stratégie sebaaprezentácie blogerov.

Toto dvojčíslo (rozsahom takmer „trojčíslo“) je po ostatných siedmich rokoch znamenajúcich udržanie Otázok žurnalistiky pri živote na pôde Združenia Mass-Media-Science posledným, v ktorom píšem editoriál vo veľmi čestnej, zodpovednej, záslužnej, ale inak nehonorovanej funkcii šéfredaktora. Nastal čas na úprimné poďakovanie mojim rovnako obetavým najbližším spolupracovníkom a všetkým domácim i zahraničným autorom. Klaniam sa novému šéfredaktorovi či šéfredaktorke! ■



Face of Tomorrow. Projekt fotografa Mike Mikeho, v němž pomocí překrývací metody hledá odpověď na otázku, jak bude vypadat globální člověk budoucnosti.

dáma Husseina, velení americké armády vydalo pět digitálně vytvořených variací na portrét dřívějšího iráckého diktátora, aby ilustrovaly možné způsoby, jak může změnit svoji identitu, aby se vyhnul zatčení.

Závěrem

V souvislosti s nástupem počítačových technologií se objevil nový obor, věnující se hlubkovému průzkumu oblasti informačních technologií – forenzní analýza digitálních dat (angl. digital forensics), něco jako digitální kriminalistika, která se zabývá odhalování údajů, stop, pohybu po počítačových sítích, atd. Svým záběrem se může pohybovat od záchranu ztracených dat na poškozeném pevném disku až po vysledování sítě šifritelů pedofilní pomografie. Výsledků forenzních analýz využívají především bezpečnostní složky, soudy a média.

Pionýrským pracovištěm je obrazová vědecká laboratoř *Image Science Laboratory* na univerzitě v Dartmouthu. Zde již přes šest let probíhá pod vedením profesora Hany Farida výzkum v oblasti digitálního obrazu. Laboratoř vyvinula rozličné softwarové nástroje a postupy pro odhalování manipulace obrazu, a přestože je forenzní analýza digitálních obrazových dat velmi mladým oborem, nicméně i za tak krátkou dobu se díky ní podařilo dosáhnout velmi důležitých výsledků. Ukazuje se, že i přesto, že se velká část lidské kultury dematerializuje, možnosti odhalování nepravosti v datovém světě nikterak nezaostávají za pachatelů těchto digitálních podvodů.

Jak jsme si ukázali v našem textu, počítačově upravované fotografie se staly běžnou součástí mediální reality dneška. Čtenáři jsou konfrontováni s faktem, že nadále nebudou moci spoléhat na to, co vidí. Podle Mitchella (1992) naše schopnost rozeznat vizuální fakt od podvodu bude záležet na naší schopnosti přezkoumat vizuální důkaz a konfrontovat jej s našimi znalostmi a názory³⁸. To znamená konec doby, kdy „vidět znamenalo věřit“, a začátek éry, kdy „nelze věřit všemu, co vidíme“. ■

Kontakt: PhDr. ALENA LÁBOVÁ, e-mail: labova@fsv.cuni.cz
Katedra žurnalistiky IKSŽ, Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy

³⁸ MITCHELL, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1992.

Model žánrovej kategorizácie TV programov A Model of Genre Categorization in TV Programmes

PETER MIKULÁŠ



Kľúčové slová: Televízny žáner, hybridizácia, mutácia, kategorizácia, reality TV, faktálne žáner, fikcionálne žáner

Abstrakt: Autor v príspevku navrhuje model žánrovej kategorizácie televíznych programov, pričom vychádza z dvoch konceptov renomovaných autorov – Nicka Laceyho a Iba Bondebjerga. Potreba prehodnotenia ich konceptov vychádza zo súčasnej situácie gradujúcej žánrovej hybridizácie a mutácie, ktoré sa plne odzrkadľujú na žánrovej skupine reality TV, stojacej na hranici medzi faktálnymi a fikcionálnymi televíznymi žánrami.

Key words: Television genre, hybridization, mutation, categorization, reality TV, factual genres, fictional genres

Abstract: Author of this paper makes a proposal of television genres categorization model, following concepts of two reputable theorists – Nick Lacey and Ib Bondebjerg. Necessity of reevaluation of their concepts is based on the contemporary reinforcement of genre hybridization and mutation, fully reflected in the reality TV genre group, which is located on the border between factual and fictional television genres.

Žánrová kategorizácia televíznych programov je pomerne zložitý projekt, keďže v priebehu vývoja televíznych žánrov dochádza k ich hybridizáciám a mutáciám, ktoré v posledných rokoch – predovšetkým v súvislosti s konvergenciou televízie a nových médií – permanentne gradujú. Čisté, pôvodné žánre ustupujú hybridným formám, originálne texty nahradili intertextuálne obsahy, žánre mutujú do nových foriem, snažiac sa prispôbiť vkusu a očakávaniam recipientov. Ak teda chceme prikrčiť k statickej kategorizácii televíznych žánrov, musíme postupovať od najvšeobecnejších žánrových určení ku konkrétnejším, od širokej explikácie problému k stanoveniu všeobecne platných kritérií, na základe ktorých bude možné žánrovo kategorizovať akýkoľvek televízny komunikát.

Na najvšeobecnejšej rovine môžeme televízne žánre rozdeliť do dvoch skupín: prvé vychádzajú z „faktov“ mimomediálneho sveta (faktálna žánrová skupina), druhé sú založené na „fikcii“, teda na imaginácii autora (fikcionálna žánrová skupina). Do faktálnej žánrovej skupiny patrí napríklad spravodajstvo, športové prenosy, súťažné vedomostné relácie, dokumentárny film, bulvárne magazíny a pod. Do fikcionálnej skupiny patria žánre ako hraný film, telenovela, soap-opera, situačná komédia a pod.

Tieto dve žánrové skupiny doposiaľ predstavovali opozitné bipolarity a slúžili ako oporné stĺpy akejkoľvek žánrovej kategorizácie. Dištinkcia medzi žánrami založenými na fakte a na fikcii a priori viedla k diváckej identifikácii sledovaného programu s určitým žánrom. V posledných rokoch sa však situácia značne zmenila a vytvorilo sa množstvo televíznych formátov (predovšetkým reality TV, ako napr. Big Brother) balancujúcich medzi faktúálnou a fikcionálnou žánrovou skupinou. Niektoré formálne prvky týchto formátov patria do faktúálneho spektra (účinkujú skutoční ľudia, reakcie sú autentické a pod.), iné možno zaradiť do spektra fikcionálneho (naratívna štruktúra z telenoviel, seriálovosť, charakterová stereotypizácia a iné). V tejto novej situácii sú pôvodné kategorizačné kritériá účinné len čiastočne – postihujú jednu stránku problému, ale druhej sa nevenujú. V nasledujúcom texte vytvárame návrh pre kategorizáciu práve týchto interdimenzionálnych televíznych formátov. Vychádzajme z dvoch kategorizačných systémov relevantných autorov: kategorizácie fikcionálnych televíznych programov Nicka Laceyho a kategorizácie dokumentárnych programov Iba Bondebjerga. Z oboch modelov sa pokúsime vyabstrahovať tie kritériá, ktorými by sme dokázali vytvoriť konzistentný systém kategorizácie interdimenzionálnych televíznych programov, predovšetkým reality TV, a následne prikočíme k ich formálnej explikácii.

Laceyho schéma žánrov

Nick Lacey navrhuje statickú organizáciu, prostredníctvom ktorej bude na základe zvolených kritérií možné identifikovať podstatné znaky televíznych žánrov. Použitím týchto kritérií je podľa neho možné žánrovo lokalizovať každý televízny program. Kritériá, ktoré Lacey navrhuje, sú tieto: charakter, nastavenie scény, ikonografia, narácia a štýl. Pomocou týchto kritérií vytvára (podľa jeho vlastných slov) základnú schému žánrov:

Žáner	Charaktery	Scéna	Ikonografia	Narácia	Štýl
Krimi seriály					
Film noir					
Sci-fi					
Melodramy					

Prevzaté z Lacey (2002), s. 137

Charaktermi Lacey rozumie jednotlivých účinkujúcich, ich vlastnosti a predovšetkým to, do akej miery zosobňujú stereotypy. Tieto aspekty môžu v určitých prípadoch reprezentovať jedno zo základných žánrových kritérií. Nastavenie scény predstavuje konkrétnu lokalizáciu komunikátu v čase a priestore. Pod ikonografiu možno zaradiť tie objekty (vizuálne alebo audiálne) využívané v rámci, ktoré majú tendenciu referovať k žánru. Pod naráciou rozumieme dejovosť, teda spôsob vedenia a rozvíjania deja, ktorý je značne obmedzený dodržiavaním existujúcich (a v konečnom dôsledku stále sa len obmieňajúcich) naratívnych štruktúr. A napokon podľa Laceyho, každý žáner má svoj osobitý štýl, teda spôsob technického, ale aj semiotického či umeleckého uchopenia. Lacey má na mysli najmä spôsob editácie (strih), ale aj použitie kamerových techník (ako napr. „fly-on-the-wall“).

Systém, ktorý navrhuje Lacey, sa dá vhodne aplikovať predovšetkým na vývojovo ustálené žánre založené na fikcionálnej báze, zložitejšie už na dynamické hybridné žánre faktúálneho alebo interdimenzionálneho charakteru. To napokon nepriamo pripúšťa aj sám Lacey, keď v prípadových štúdiách uvádza napríklad film noir, western, science fiction, ale len okrajovo žánre založené na nižšej miere narácie. Lacey však ponúka aspoň návod na uchopenie jedného zo základných faktúálnych žánrov – kvíz-show¹.

¹ V angličtine sa stretáme s názvom „Quiz Show“, ale častejšie „Game Show“.

Žáner	Charaktery	Scéna	Ikonografia	Narácia	Štýl
Kvíz Show	Obecenstvo, súťažiaci (obyčajní ľudia), moderátor.	Televízne štúdio.	Trblietajúce sa artefakty, hi-tech charakter.	Kladené otázky a úlohy, ktoré musia súťažiaci zvládnuť, ak chcú zvíťaziť.	Charakter priameho prenosu „live“, detaily na moderátora, reakcie publika a súťažiakov.

Prevzaté z Lacey, 2002, s. 206

Narácia, štýl a ikonografia sú v tomto prípade tzv. slabó definované kritériá². Prítom však možno nájsť faktúálne žánre, pri ktorých by boli definované dokonca ešte slabšie – napr. slabá, ak vôbec nejaká narácia v prípade talk-show, spravodajstva, bulvárných magazínov, náboženských programov; (ne)existujúci rozdiel v štýle niektorých žánrov, napr. medzi kvíz-show a talk-show; veľké rozdiely v štýle hudobných videoklípov a pod. Narácia a štýl – kritériá vhodne vystihujúce fikcionálne žánre, sa teda v prípade niektorých faktúálnych žánrov zdajú byť nie celkom vhodné a relevantné. Na druhej strane sa však domnievame, že ich možno využiť pre kategorizáciu „reality“ programov, pri hodnotení ktorých môžu priniesť relevantné žánrové hodnotenia. Skúsme do Laceyho tabuľky dosadiť premenné napr. z Big Brother:

Žáner	Charaktery	Scéna	Ikonografia	Narácia	Štýl
Reality Game Show	Súťažiaci (obyčajní ľudia, z ktorých mnohí zastupujú stereotypy), moderátor, Veľký Brat.	Obývaný dom (exteriér a interiér) s namontovanými skrytými kamerami.	Luxusne zariadené izby, predmety dennej spotreby, autentické ruchy.	Vzniká na pozadí konfliktov rozličných osobností, ktoré sa cieľene zvyrazňujú. Kladú sa úlohy (preto game show).	Charakter „reality“, dohľad Veľkého Brata nad všetkým, čo sa deje, neustále snímajúce kamery (dokonca aj v úplnej tme).

Prevzaté z Lacey, 2000, s. 206

Ako sme ukázali, Laceyho model, ktorý bol pôvodne navrhnutý pre fikcionálne televízne žánre, možno do určitej miery aplikovať aj v prípade faktúálnych žánrov. Kritériá, ktoré stanovuje, síce vypovedajú o niektorých vlastnostiach faktúálnych žánrov, ale nekladú najzákladnejšiu otázku, ktorá nás v tejto súvislosti zaujíma: problém referencie reality.

Bondebjergova schéma žánrov

Bondebjerg sa na rozdiel od Laceyho zaoberá už konkrétne faktúálnymi, predovšetkým dokumentárnymi žánrami. Fikcionálne žánre stoja mimo jeho záujmu a teda v kritériách, ktoré stanovuje, sa premietajú len okrajovo. Bondebjerg na základe dlhoročných výskumov a rozsiahlej teoretickej práce navrhuje analyzovať dokumentárne televízne žánre na základe týchto kritérií: referencia reality, tematické univerzum, štruktúra, estetika a štýl, hlas, zdroj a dokumentácia, cieľ a napokon efekt. V nasledujúcej tabuľke sú tieto kritériá aplikované na štyri základné dokumentárne žánre.

² Za nevhodne vyselektované kritériá kritizuje Nicka Laceyho aj Steven Neale, pozri: Creeber, 2001, s. 3.

	Dramatizovaný dokument	Autoritaívny dokument	Poeticko-reflexívny dokument	Observačný dokument
Referencia reality	Faktuálna referencia nepnama, hypotetická a konštruovaná.	Silne faktuálne ukotvenie, realita ako prípad alebo problém, ktorý sa vyšetruje, vysvetľuje, kritizuje.	Esteticky mediovaná faktuálna referencia, diskutabilná realita.	Silne faktuálne ukotvenie; realita ako každodenný život; životná skúsenosť.
Tematické univerzum	Široké tematické zameranie. Témy verejného záujmu, ale často tiež sporné, kontroverzné alebo senzáčné témy.	Prípady veľkého verejného záujmu, často spojené s politickými, ekonomickými a sociálnymi problémami.	Široké tematické možnosti, ale často silne subjektívne formy sociálnej kritiky a kritiky médií.	Portréty každodenného života, rozličné sociálne skupiny a životné štýly.
Štruktúra	Dramaticko-naratívna štruktúra. Simulácia reportáže. Štruktúrne skoky medzi faktom a fikciou.	Lineárna, rétorická a/alebo dramaticko-naratívna štruktúra. Argumenty kombinované s naráciou a dôkazmi.	Slabá dramatická narácia a rétorická štruktúra, hlboká zakotvené v silnej poetickej a reflexívnej štruktúre.	Časová štruktúra každodenného života, mozaiková štruktúra, fragmentárna a výrezová štruktúra zo života s určitou naratívnu štruktúrou.
Estetika a štýl	Observačné, autonatívne a rétorické elementy zmiešané s dramaticko-naratívny. Satira, excesívny štýl a často reflexívne kontrastovanie foriem.	Žurnalistická rétorika s vizuálnou dokumentáciou, ale veľmi častá je dramatická štruktúra a dramatické alebo symbolické využitie vizuálov a zvukov.	Estetické elementy odkazujú na realitu a realita je zapustená do symbolickej meta-textuálnej dimenzie.	Často relatívne neutrálna reprezentácia reality, ale aj použítie naratívnych, symbolických a metaforických elementov cez akcentovanie a framovanie.
Narátor	Žurnalistický voice-over v mnohých formách, ale tiež rozličné hlasy kombinované s reflexívnym meta-efektom.	Jasne dominantný žurnalistický narátor a voice-over; jasná hierarchia rozličných hlasov.	Subjektívny, personálny, ironický hlas, resp. hlas sociálnej kritiky a meta-kritiky.	Voice-over nie je častý, dominujú hlasy z reality, ale sú tu prítomné subjektívne a hrané tendencie.
Zdroje a dokumentácia	Interview, dokumenty, experti, historické zdroje, dramatické príbehy.	Interview, texty a vizuálna dokumentácia, silné využitie svedkov a expertov.	Fragmenty reality s poetickými konotáciami, framovanie reality cez personálne a estetické.	Sledovaná realita ako zdroj a dokumentácia, životné príbehy a skúsenosti ako evidencia.
Cieľ	Odkrytie sociálnych a psychologických mechanizmov, dramatisácia faktuálnych vedomostí a historických udalostí.	Odhaliť, kritizovať, nastoliť verejnú debatu.	Vytvorenie nového uvedomenia si reality a kritické porozumenie faktuálnych žánrov.	Ukázať realitu a umožniť jej lepšie pochopenie. Byť tolerantný.
Efekt	Verejná debata, testovanie kontroverzných problémov, zvýšené uvedomenie si zmiešavania faktu a fikcie.	Verejná debata. Zmena a reforma.	Zvýšenie esteticko-metatextuálneho povedomia, nové uhly pohľadu na realitu.	Verejná debata. Lepšie sociálne porozumenie a dekonštrukcia kultúrnych a sociálnych stereotypov.

Prevzaté z Bondebjerg, 2008 (v tlači)

Stanovenie kritérií pre žánrovú kategorizáciu reality TV žánrov

Orientácia oboch autorov, ktorých žánrové schémy prezentujeme, je pomerne špecificky zameraná na jednu z kategórií televíznych programov (Lacey – fiktívne žánre, Bondebjerg – faktuálne žánre). Druhú kategóriu si obaja autori všimajú len okrajovo, čím limitujú využitie navrhovaných žánrových schém. Dôležitosť integrálneho pohľadu vychádza predovšetkým z uvedomenia si gradujucej medzi žánrovej hybridizácie, ktorá sa častokrát neobmedzuje len na určitú žánrovú kategóriu, ale prechádza celým spektrom televíznych žánrov. Z tohto pohľadu sa žánrová skupina reality TV nachádza na priesečníku medzi faktuálnymi a fiktivnými žánrami. Pre vytvorenie univerzálnej schémy žánrov preto musíme vychádzať zo systematického spojenia oboch modelov. Majúc na zreteli budúcu aplikáciu nami vytvoreného modelu, zároveň sa pokúsime o upresnenie navrhovaných kritérií a taktiež o redukciu nadbytočných kritérií.

Charaktery. Kritérium, ktoré Lacey označuje ako charaktery, predstavuje jednu zo základných dištinkcií medzi faktuálnou a fiktivnou žánrovou skupinou. Vo fiktivných žánroch účinkujú herci, ktorí reprezentujú niekoho iného, či už ide o vymyslenú alebo skutočnú postavu. Naproti tomu základnou požiadavkou faktuálnych žánrov je, aby účinkujúci nehrali úlohu, ale aby zastupovali samých seba, v ideálnom prípade, aby boli sami sebou. Tieto napohľad jednoznačné požiadavky nachádzajú v praxi rôzne odliene, ako napríklad v prípade talk-show, kde sú na prvý pohľad exponovaní skutoční ľudia, ale v skutočnosti sa častokrát jedná o profesionálnych hercov zastupujúcich určité stereotypy, ktoré sa programovej produkcii nepodarilo nájsť v skutočnom svete.³ Na druhej strane sa napríklad v hraných filmoch niekedy môžu objaviť známe osobnosti „hrajúce“ samé seba.⁴

V rámci faktuálnych žánrov sa v princípe môžeme stretnúť so štyrmi druhmi účinkujúcich:

- protagonistí
- moderátori
- experti
- laici

Základnou požiadavkou faktuálnych žánrov je prítomnosť charakterov zastupujúcich samých seba, teda nie hercov, ale protagonistov. Tí môžu účinkovať vo svojom prirodzenom prostredí (napr. observačný dokument, reality-magazín, športový prenos a i.) alebo vo vopred danom „umelom“ mediálnom prostredí (napr. talk-show, kvíz-show, reality-show a i.). V prvom prípade hovoríme o tzv. neinváznych žánroch, v druhom o inváznych. Ďalším charakterom prítomným vo faktuálnych žánroch je osobnosť moderátora. Ten môže byť exponovaný buď explicitne (je viditeľný priamo v komunikáte), alebo implicitne (nevstupuje do mediálneho priestoru, ale jeho prítomnosť cítiť za jeho hranicou). Primárna funkcia moderátora je naratívna a explikačná, teda usmerňuje a vysvetľuje udalosti, radi ich do logického sledu, čím framuje alebo dokonca vytvára jednu či viaceré naratívne línie. Tretím druhom charakterov vo faktuálnych žánroch sú tzv. experti. Expertov je z tohto hľadiska potrebné chápať veľmi široko: sú to všetci tí, ktorí sa vyjadrujú k udalostiam v rámci faktuálneho programu z pozície autority a zároveň sú exponovaní v rámci tohto programu alebo jeho subformátov. Do pozície experta sa v tomto zmysle štylizuje napr. futbalový tréner spolukomentujúci športový prenos, mediálny analytik vyjadrujúci sa k mediálnym problémom v spravodajstve, psychológ vysvetľujúci dianie v reality-show a pod. A napokon štvrtou kategóriou účinkujúcich vo faktuálnych programoch sú laici, ktorí zosobňujú postoje a názory masového publika a pôsobia ako homogenizačný prvok, ktorý auto-explanuje dôležitosť a funkciu programu z meta-úrovne celkového komunikačného procesu.

Vzťah k realite. Kritérium, ktoré môžeme nazvať „vzťah k realite“ referuje o ontologickom vzťahu televízneho programu so skutočnosťou. V princípe je tento vzťah dvojako charakteru: buď televízny

³ Ako sa to stalo napríklad v Pošte pre teba alebo už spomínanej reality-show Space Cadets.

⁴ Ako napríklad Karel Gott vo filme Kurvahošigentag, Whitney Houston vo filme Osobný strážca [The Bodyguard] a i.

text priamo spracúva vonkajšiu realitu alebo má fiktívny charakter, inými slovami, buď referuje o skutočnom svete, alebo o možnom svete, ktorý existuje len vo forme určitej podobnosti – korešpondencie – so skutočnosťou.

Ak text priamo spracúva vonkajšiu realitu znamená to, že existuje priamy vzťah medzi mediovanou a reálne sa „dejúcou“ skutočnosťou. Televízny text má v takomto prípade charakter autentického stopáže, ktorá je v závislosti od konkrétneho žánru a formátu doplnaná o ďalší audiovizuálny materiál. O priamom vzťahu s realitou hovoríme v súvislosti so žánrami faktúálneho charakteru, ako napr. dokumentárny film, spravodajstvo, športový prenos a s niektorými inými, podobnými žánrami.⁵ Druhá skupina televíznych žánrov rieši otázku vzťahu televízneho textu k realite zásadne odlišným spôsobom. V tomto prípade neexistuje priame spojenie medzi tým, čo sa skutočne „deje“ v realite s tým, čo je zobrazované ako „deje sa“ v mediálnom priestore. Napriek tomu je však stále prítomné prinajmenšom implicitné prepojenie textu s vonkajšou realitou. Žiaden text totiž nerefereuje o niečom, čo je potencionálne nepredstaviteľné, ale už svojou existenciou je začlenený do kognitívneho reťazca našej znalosti o skutočnosti. Inými slovami: hoci text nerefereuje priamo o niečom, čo sa reálne udialo, referuje o tom, čo sa môže alebo mohlo udiať – jeho spojenie s realitou je teda sekundárne alebo nepriame. Do tejto kategórie radíme televízne žánre fikcionálneho charakteru, ako napr. sit-com, soap-opera, inscenácia, hraný film a pod.

John Hartley v tejto súvislosti nachádza dva základné prístupy k vzťahu televízneho textu so skutočnosťou v dvoch druhoch realizmu: dramatickom a dokumentárnom (Fiske, 2001, s. 21 – 47). Podobnú dištinkciu priniesol Bill Nichols, ktorý však dramatický realizmus špecifikuje užšie, a to ako realizmus vo fikcii (Nichols, 1991, s. 165).

Dokumentárnemu realizmu by sme z hľadiska nášho konceptu priradili vlastnosť priameho vzťahu k realite. Z formálneho hľadiska sú televízne texty, ktoré vznikajú v rámci dokumentárneho realizmu zamerané na skutočnú udalosť alebo dej a nesnažia sa maskovať technické nedokonalosti priamej stopáže. Dramatický realizmus (aj napriek tomu, že je „realizmus“) naproti tomu slúži na to, aby zrealizoval fiktívny svet tak, že ho konštruuje na ľudský spôsob videnia, čím sa nám mimomediálne neexistujúca zobrazovaná realita javí ako skutočnosť. Dramatický realizmus nezobrazuje realitu priamo, jeho vzťah k realite je výlučne sekundárny. Namiesto priamej stopáže využíva výkony hercov, špeciálne vizuálne a audiálne efekty, dramatickú naratívnu štruktúru a pod. – všetko v záujme vtiahnutia diváka do deja. Dramatický realizmus je založený na neustálom presvedčaní zmyslov recipientov, že to, čo sa na obrazovke deje, je skutočné a pravdivé, aspoň do okamihu záverečných titulok.

Dištinkcia medzi tým, čomu z hľadiska televíznych textov možno priradiť priamy a čomu nepriamy vzťah s realitou však nie je taká samozrejmá, akoby sa mohlo javiť. Hraný film, napríklad, môže z hľadiska obsahu do určitej miery kopírovať skutočnosť (film podľa skutočnosti), spravodajstvo môže do určitej miery fabrikovať udalosti (predovšetkým v zmysle ich interpretovania prostredníctvom vykonštruovaných framov alebo dokonca s použitím manipulatívnych techník), dokonca mock-document – jeden z dokumentárnych žánrov formálne využívajúci autentickú stopáž, je založený na čirej fikcii. K vyriešeniu týchto relatívnych problémov nám môže pomôcť analýza programov ich „rozštiepením“ na formu a obsah. O filme nakrútenom podľa skutočnej udalosti potom môžeme povedať, že hoci z obsahového hľadiska má k realite priamy vzťah, z formálneho hľadiska ho musíme zaradiť do druhej triedy žánrov s nepriamym vzťahom k skutočnosti. A vice versa – neobjektívne spravodajstvo, drama-doc (pozor: nie docu-drama) alebo mock-document by sa sice svojou formou radili k žánrom s priamym vzťahom k realite, ale ich obsahová stránka ich z tejto kategórie vylučuje. Zmyslupnosť kritéria vzťahu žánru k realite je teda potrebné vidieť vo svetle jeho súčasnej platnosti tak z hľadiska obsahu, ako aj z hľadiska formy.

⁵ Treba však uviesť, že faktúálne žánre sú z tohto dôvodu veľmi zraniteľné a často sa zneužívajú na manipulatívne a propagandistické ciele.

Tematické univerzum. Bondebjerg špecifikuje toto kritérium ako „univerzum“, čím sa dištancuje od jeho limitácie konkrétnymi témami a naznačuje jeho meta-charakter. Variabilnosť faktúálnych televíznych žánrov umožňuje rôznorodé spracovania relevantných tematických blokov, ktoré spesťujú zaužívané formálne pravidlá a zabezpečujú divácky záujem. Tematicky jednotváme nebyvajú ani nižšie žánrové kategórie ako formát, niekedy dokonca dochádza k tematickému rozštepovaniu aj na úrovni rozličných adaptácií konkrétnych formátov. Meta-pochopenie tohto kritéria nám dáva pomerne široký manévrovací priestor pre zachytenie tej tematickej úrovne, ktorá sice pomerne všeobecným, ale napriek tomu dostatočne špecifickým spôsobom vypovedá o charaktere tematického zamerania analyzovaného žánru. Dôraz sa teda nekladie na zachytenie konkrétnych tém, ale na vyčlenenie množiny všetkých možných tematických zameraní, pri ktorých sa ešte stále nachádzame v rámci určitého žánru.

Naratívna štruktúra. Laceyho kritérium narácia môžeme identifikovať a zlúčiť s Bondebjergovými kritériami štruktúra a narátor. Ako naznačujeme vyššie, prítomnosť narácie nie je dominantne charakteristická pre faktúálne žánre. Proces hybridizácie reality TV v súvislosti s vmiešavaním sa fikcionálnych prvkov do kvázi faktúálnych korpusov však vedie k akcentujúcej úlohe narácie v tejto žánrovej skupine. Možno povedať, že úloha narácie je v prípade reality TV rovnako dôležitá ako v prípade televíznej fikcie, napríklad hraného filmu. Tvorcovia reality TV formátov preto vytvorili množstvo nástrojov na kreáciu divácky atraktívnej narácie.⁶

Absencia zaujímavej narácie (v súčasnosti s inými faktormi) úzko súvisí s negatívnou diváckou reakciou na určité programy. Tento problém sa plne odzrkadlil v slovenskej verzii Big Brother, ktorý napriek veľkým očakávaniam TV Markiza skončil komerčným neúspechom. V programe chýbali dominantné témy, o ktoré by sa potenciálne naratívne línie mohli oprieť. Zúfalá snaha o navodenie týchto tém, ktorá fungovala v prípade Mojsějovcov, však v prípade Big Brother vyvolala presne opačný efekt – znechutenie publika nad plytkosťou a prvoplánovosťou deja, ale aj nad jeho gradujúcou obscénnosťou prekračujúcou nielen etické, ale aj legislatívne medze.

Osobitným faktorom narácie je prítomnosť narátora, resp. narátorov. Narátor je činiteľ (osoba, ale častejšie tím osôb), ktorý vytvára, špecifikuje a zoraduje jednotlivé ikonické fragmenty (zábery, scény a pod.) do udalostí a následne do zmysluplného celku – dejovej alebo naratívnej línie. Na pozadí logiky tejto línie sa odohrávajú rôzne súboje: zlé a dobré, sympatické a nesympatické, správne a nesprávne a pod. Narátormi v užšom zmysle sú účastníci programu sami, v širšom zmysle sú to moderátori a komentátori (jednak z prostredia vysielajúceho média, a jednak z iných – spravidla bulvárných – médií). V užšom zmysle dochádza k narácii pomocou dialógov medzi účastníkmi, hlasných vnútorných monológov, ktoré vedú, prostredníctvom vzájomných konfrontácií, gest, mimiky, postojov a pod. V širšom zmysle dochádza akoby k narácii „zvrchu“, z vopred vymedzenej meta-úrovne mediálneho framu, ktorý uvádza dej do hlbšieho kontextu a vzájomných súvislostí. Sila hlasu „zvrchu“ (v angličtine „voice-over“) je v porovnaní s užšími naratívnyimi úrovňami spravidla dominantná, hoci ojedinelé nie sú ani prípady niekoľkých koexistujúcich voice-overov pluralitného charakteru.

Hraničným prípadom voice-overu, ktorý môže ale nemusí televízny program obsahovať, sa označuje ako „Voice-of-God“ (Boží hlas) a vychádza z potreby dramatizácie dokumentárnych žánrov a ich hybridných foriem. Tento termín referuje k voice-overu s charakterom vševedúcnosti, nadhľadu, dokonalej znalosti problematiky, ale aj k súdom, ktoré majú absolútnu platnosť a nepripúšťajú žiadnu alternatívu.⁷ Voice-of-God je charakteristický pre autoritatívny dokument (resp. expository document),

⁶ Ako napríklad selekcia konfliktných osobností v reality show, konfrontácia rozličných sociálnych, rasových, národnostných, genderových a i. rozdielov v reality-experimente (reality-série), vyhľadávanie tých najšokujúcejších prípadov v reality-magazine zaobalených do akčného deja a pod.

⁷ „Voice-of-God“ je prístup veľmi obľúbený u filmových tvorcov zaoberajúcich sa alternatívnymi prístupmi ku kontroverzným témam (vojny, sprisahania, terorizmus a pod.). V USA napr. Michael Moore (SICKO, Fahrenheit 9/11), v UK napr. Adam Curtis (The Power of Nightmares).

v prípade observačného dokumentu – žánru, z ktorého emerguje väčšina reality TV hybridov – absente a nahrádzajú ho pluralitnejšie voice-overs. Charakter voice-overu v súvislosti s reality TV žánrami možno využiť ako dôležitý zdroj mapovania ich dokumentaristických východísk.

Naratívna štruktúra faktúálneho programu môže mať v najširšej rovine dve podoby: lineárnu alebo mozaikovú. Lineárna podoba má charakter dominantnej dejovej línie, ktorá je dopĺňaná vedľajšími líniami. Vedľajšie dejové línie majú charakter neautonómnosti a podriadenosti hlavnej línie, spravidla sa exponujú len preto, aby niečím prispeli k naratívnej výstavbe hlavnej dejovej línie. V prostredí faktúálnych žánrov takáto štruktúra nachádza uplatnenie v žánroch autoritatívneho charakteru (napríklad spomínaný autoritatívny dokument), v prostredí fikcionálnych napríklad v hollywoodskom filme alebo sit-com. Lineárna narácia súvisí so zosilneným framovaním reality na spôsob média, čo síce na jednej strane limituje snahu o čo možno najvernejšiu reprezentáciu reality, na strane druhej však umožňuje zreteľnejšiu explikáciu zobrazovaných faktov. Relatíva je nahradená absolútnymi pravdami, nič neostáva nevysvetlené alebo otvorené (ak áno tak vo forme rečnickej otázky), a v konečnom dôsledku sa skutočnosť podvoľuje dominancii interpretačného rámca média.

Mozaiková naratívna štruktúra prístupuje k výstavbe textu podstatne pluralitnejšie, neobmedzuje sa na jediný dejový cieľ, ale umožňuje dosiahnutie viacerých cieľov, ktorých koexistencia modeluje finálny efekt komunikácie s divákom. V prostredí faktúálnych žánrov sa takáto štruktúra uplatňuje napríklad v observačných dokumentoch, kvíz-show, televíznych správach, bulvárnych magazínoch a pod., v prostredí fikcionálnych žánrov je mozaiková štruktúra signifikantná napríklad pre mexické telenovely, soap-opery a pod. Mozaiková naratívna štruktúra je podobnejšia skutočnému životu, ktorý sa skôr podobá koexistujúcim čiastkovým udalostiam spojeným do množstva paralelných dejových štruktúr, ako jednej dejovej línie s viac-menej preddefinovanou (scenárom určenou) štruktúrou.

S naratívnu štruktúrou súvisí aj sub-kritérium „rýchlosť deja“ (vzhľadom k skutočnosti). Televízia, rovnako ako iné médiá s vysielaným signálom, je vertikálne limitovaná skutočným, lineárnym časom: do jedného vysielacieho kanála sa „zmestí“ nanajvýš 24 hodín vysielania denne. Veľmi všeobecne povedané, televízia si s touto situáciou poradila transformáciou filmovej „skratky“⁸ do svojho prostredia. Táto invencia umožnila do jediného kanálu vtesnať veľké množstvo komunikačného materiálu, a toto množstvo sa ďalej multiplikuje obrovským množstvom koexistujúcich kanálov. Televízia teda vyvinula techniky, ktorými mení časový charakter udalostí, vyberá z nich len dôležité fakty a prevažná väčšina zaznamenaného materiálu sa vôbec nedostane do mediálneho priestoru.⁹ Otvára sa otázka, do akej miery takýto prístup zodpovedá nášmu videniu vonkajšieho sveta,¹⁰ v ktorom sa všetko vyvíja podstatne pomalšie ako v mediálnom prostredí, a ktorý je podstatne chudobnejší na mimoriadne alebo nevšedné udalosti. Niektorí filmoví a televízni tvorcovia, ktorí si za prioritu stanovili snahu o čo najvernejšie zobrazenie reality, sa zamerali práve na deštrukciu filmovej skratky a čas prezentovaný vo svojich filmoch sa pokúsili identifikovať s reálnym časom. Spolu s požiadavkou autentického správania sa hercov má takáto požiadavka za následok veľmi pomalý, fádny, prvoplánovo nezaujímavý dej, ktorého správne dekódovanie si vyžaduje trpezlivého diváka. Zmysel takéhoto textu sa skrýva za zdanlivou banalitou deja a až pri pozornom sledovaní odkrýva na prvý pohľad neviditeľné psychologické a sociálne súvislosti, ktoré spravidla ležia za prahom citlivosti filmových techník založených na deštrukcii ucha pohľadu „obyčajného“ človeka pohybujúceho sa „každodennom“ svete.

⁸ Filmová skratka je do určitej miery transformáciou divadelnej skratky vynájdenej o mnoho tisícročí skôr.

⁹ Špecifickú kategóriu tvoria priame prenosy, ktoré sa vysielajú v reálnom čase. Aj v týchto prípadoch sa však uplatňujú určité skratky (napríklad „skrátene“ prestávky pri športovom prenose reklamou, dopĺňanie komentára v nezaujímavých pasážach a pod.).

¹⁰ Napríklad problematika efektu bulvárneho spravodajstva (niekoľko minútová exponácia vraždami, autonehodami a pod.), kedy sa mnoho negatívnych faktov spojí do homogénneho komunikačného toku. V publiku to potom môže vzbudiť pocit, že vonkajší svet je stále horší a horší, hoci takáto mediálna reprezentácia vôbec nemusí zodpovedať skutočnosti.

(Informačné) zdroje a dokumentácia. Kritérium informačné zdroje a dokumentácia nadväzuje na charakter použitia faktúálnych programových subforiem spoluvytvárajúcich výsledný korpus televízneho komunikátu. Tieto programové subformy (interview, prítomnosť expertov na riešenú problematiku, svedkovia, rekonštrukcie, rôzne druhy dôkazov a pod.) do určitej úrovne dotvárajú naratívnu štruktúru a zároveň naznačujú kvalitu vzťahu programu s mimomediálnou skutočnosťou. Mnohé informačné zdroje a dokumentácie využívané vo faktúálnych televíznych žánroch nie sú pôvodné, ale vznikli transformáciou tradičných žurnalistických prístupov k reprezentácii 5 W.

Kvalita informačných zdrojov sa skloňuje predovšetkým v súvislosti so žánrami vychádzajúcimi z tzv. seriózneho spravodajstva [hard-news], ktoré fundamentálne vychádzajú z presnosti, kvality a aktuálnosti informácií. Zodpovedný prístup k povinnosti objektívneho a vyváženého informovania si vyžaduje prezentáciu viacerých informačných zdrojov tak, aby mohla byť dosiahnutá pluralita názorov. V ideálnom prípade by to mal byť predovšetkým divák, ktorý na základe dôkazov a rôznych myšlienkových konotácií zaujíma stanovisko voči prezentovanému problému, a to slobodne a bez nátlaku komentátora.

Štýl. Lacey pod štýlom televízneho žánru rozumie spôsob spracovania celku (napríklad „live“ charakter) a zároveň jednotlivých súčastí (napríklad veľké detaily, zábery na publikum) televízneho komunikátu. Výsledná štýlová štruktúra môže slúžiť ako významný identifikačný znak žánru, hoci v niektorých prípadoch môže byť štýl definovaný striktnejšie (napríklad kvíz-show, talk-show) a v iných voľnejšie (napríklad videoklip, reklama). V prvom prípade nám teda kritérium štýlu poskytuje jednoznačný návod na identifikáciu televízneho žánru, v druhom prípade ide o relatívne žánrové určenie sekundárneho charakteru, ktoré musí byť doplnené iným, jednoznačnejším kritériom.

O niečo inak chápe toto kritérium Bondebjerg. Obmedzujúc toto kritérium na faktúálne žánre, štýl preňho predstavuje súbor techník, ktoré existujú v rámci daného žánru a slúžia na reprezentáciu vonkajšej reality. Proces formovania štýlu je v rámci tohto chápania limitovaný semiotickým potenciálom žánrov a paradigmatickými požiadavkami, ktoré sú na formy žánrov a priori kladené (kričať, zosmiešňiť, zaujať prostredníctvom symbolov a pod.).

Komunikačný cieľ. Kritérium „cieľ“ referuje k otázke „čo? – čo chcem (ako komunikátor) povedať?“, ktorú si na najvšeobecnejšej rovine musí položiť tvorca akéhokoľvek komunikátu. Meta-úroveň tejto otázky je snaha o čo najväčší záujem o komunikát zo strany publika. Druhý krok vedie k stanoveniu recipročného vzťahu medzi záujmami vysielateľa a recipienta, ktorý za svoj záujem očakáva naplnenie svojich konkrétnych komunikačných potrieb. Obsah a predovšetkým forma komunikátov, ktoré sa napokon dostanú až k recipientom, majú preto vysoko štandardizovaný charakter konvencie existujúcej vo vzťahu vysielateľ – recipient.

Každý potenciálny cieľ mediálnej komunikácie je primárne determinovaný schopnosťou mediálneho systému produkovať dôveryhodnú formu mediálnej reality. Televízia, umožňujúca simultánny prenos obrazu aj zvuku, je z tohto hľadiska médiom poskytujúcim pomere široký manévrovací priestor „zahrávania“ sa so skutočnosťou. Zložitý vzťah medzi skutočnosťou a jej televíznou reprezentáciou ponúka tvorcom televíznych komunikátov široký kreatívny priestor autorskej tvorby, a zároveň vzbudzuje oprávnenú obavu verejnosti pred jeho zneužitím na manipulatívne ciele. Tieto skutočnosti si televízni vysielatelia plne uvedomujú a v praxi im venujú vysokú pozornosť. Ako vyššie naznačuje Bondebjerg, ciele, ktoré si jednotlivé televízne žánre stanovujú, sa len v prípade dokumentárnych žánrov môžu podstatne líšiť. Komunikačný cieľ je z takéhoto hľadiska kritériom, ktoré v určitých hlavných rysoch dotvára a profiluje žánre. Pluralita cieľov televíznej mediálnej komunikácie (jeden komunikačný systém a množstvo koexistujúcich cieľov) zasa naznačuje prakticky nekonečný vývojový potenciál televíznych žánrov v tomto smere.

Dominantný efekt. Toto kritérium, ktoré navrhuje Bondebjerg, stojí a priori na domnienke, že každý faktúálny televízny žánre vytvára akúsi nárazovú vlnu, na ktorú zákonite nadväzuje reakcia publika.

Funkcia tohto kritéria úzko súvisí s predstavou o všeobecnom prenosovom komunikačnom modeli, v zmysle ktorého posledným stupňom každej formy komunikácie je vyvolanie efektu, ktorý je aspoň v najhrubších rysoch predikovateľný a explikovateľný na základe lineárnej orientácie informačného prenosu. Prenosový model umožňuje hrubú generalizáciu, keď ponúka teoretický aparát, v rámci ktorého je možné individuum nahradiť masovým divákom. Špecifickou črtou masy divákov je neschopnosť spoločnej, cieľavedomej reakcie. Komunikačný efekt by bol z tohto pohľadu skôr identickým individuálnym efektom atomizovaných jednotlivcov na rovnaké podnety vo forme mediálnych komunikátov.

V skutočnosti je štruktúra reakcii, ktoré médiá v spoločnosti vyvolávajú, oveľa zložitejšia. Neexistuje však žiadna matematická konštanta, žiaden vzorec, ktorý by vzťah medzi médiami a komunikačným efektom mohol exaktne vyjadriť. Bondebjerg sa v hodnotení efektov dokumentárnych žánrov dopracúva skôr k náčrtu možných reakcií mediálneho publika (dokonca celej spoločnosti), ako k ich vyčerpávajúcemu vymenovaniu. Užitočnosť tohto kritéria sa tak ukazuje práve na takto dostatočne širokej úrovni.

Komunikačný efekt je v prípade reality TV potrebné chápať z pohľadu akumulácie množstva prvkov nahromadených počas historického vývoja mnohých televíznych žánrov, predovšetkým dokumentárneho filmu, bulvárneho magazínu, soap-opery, kvíz-show a talk-show. Tento vývoj viedol k vytvoreniu niekoľkých funkcií, ktoré priamo odzrkadľujú úlohu televízneho média ako takého vo vzťahu k spoločnosti. Žánrová skupina reality TV však reagovala len na niektoré z ponúkaných možností naplnenia funkcií vzhľadom k recipientovi. Vyprofilovala sa dominantná funkcia zabávať, ktorá zatienila všetky ostatné funkcie a na horizontálnej rovine zároveň zúžila témy diskurzu. Množstvo rozličných efektov, ktoré so sebou môžu žánre reality TV priniesť, však nie je nijak limitované a zohľadňuje špecifická konkrétnych formátov a ich jedinečných spracovaní. Ak však chceme dosiahnuť, aby bol výsledný efekt komunikátu relevantným kritériom, musíme určite individuálne špecifiká zovšeobecniť. Metódou generalizácie dospejeme k stanoveniu niekoľkých základných efektov, ktoré môžu reality TV žánre u divákov vyvolávať. Tieto efekty môžeme potom označiť ako dominantné.

Záver

Navrhnutý model žánrovej kategorizácie možno využiť na kvalitatívnu, ale aj kvantitatívnu formálnu analýzu konkrétnych televíznych programov.¹¹ Na jej základe možno bližšie porozumieť analyzovaným programom z hľadiska ich hybridizácie a táto metóda navyše umožňuje porozumieť aj rozličným mutačným tendenciám v rámci príbuzných žánrov. Model žánrovej kategorizácie v konečnom dôsledku prispieva k porozumeniu vývojových tendencií televízie ako takej a umožňuje aj projekciu budúceho vývoja jej žánrových foriem. ■

Kontakt: Mgr. PETER MIKULÁŠ, e-mail: pemik80@gmail.com, interný doktorand,
Katedra masmediálnej komunikácie a reklamy FF UKF v Nitre

Bibliografia

- BONDEBJERG, I. *Virkelighedens fortællinger. Den danske tv-dokumentarismes historie. ("Narratives of reality. History of the Danish TV-documentary")*. Frederiksberg : Samfundslitteratur, 2008 (v tlači).
 FREEBER, G. (ed.) *The Television Genre Book*. London : British Film Institute, 2001. 163 s. ISBN 0-85170-849-8.
 FISKE, J. *Television Culture*. London : Routledge, 2001. 368 s. ISBN-10: 0415039347.
 LACEY, N. *Narrative and Genre : Key Concepts in Media Studies*. New York : Palgrave Macmillan, 2000. 278 s. ISBN-10: 0312230133.

¹¹ Pozri analýzu štyroch reality TV programov zastupujúcich hlavné reality TV žánre: reality-magazín, docu-soap, reality-game show a reality-sériu – Mikuláš, P. *Žánrový výskum vybraných reality TV programov na Slovensku*. In *Médiá, spoločnosť, mediálna fikcia*. Zborník z vedeckej konferencie s medzinárodnou účasťou. 2007 (v tlači).

Tlačové konferencie a hovorcovia Press-conferences and Spokespersons

SVETLANA HLAVČÁKOVÁ



Kľúčové slová: *public relations, media/press relations, tlačová/spravodajská konferencia, tlačová beseda, briefing, pressfoyer, rozhovor pre tlač, fotografovanie pre tlač, exkurzie/návštevy inštitúcií, tlačová správa, vyhlásenie, PR články, novinárske/informačné balíčky*

Abstrakt: (Spolu)práca s masovými médiami tvorí jadro budovania vzťahov s verejnosťou. Bez funkčného vzťahu medzi PR oddeleniami a médiami by sa nedalo hovoriť o potrebnej informovanosti verejnosti. Kým inštitúcie a rozličné subjekty nie sú bez médií schopné doručovať svoje posolstvá, médiami by bez informácií z dielne PR chýbal celý segment informačného spektra pochádzajúci *de facto* zo zdrojov *media/press relations*. Vzťahy medzi poskytovateľmi informácií (inštitúciou, PR oddelením) a masovými médiami sú založené na partnerstve a spolupráci. Akákoľvek organizácia je suverénny subjekt, musí však na druhej strane rešpektovať nezávislosť – suverenitu – masových médií. Tie v inštitucionalizovaných informačných tokoch plnia predovšetkým sprostredkovateľskú funkciu.

Key words: *public relations, media/press relations, press/news conference, talkshow, briefing, pressfoyer, interview, photo opportunity, excursions/trips to institutions, press/news release, statement, PR articles, press kits*

Abstract: For different kinds of institutions co-operation with mass media is essential in building their relations with the public. Without functional relationship between PR and media we could not speak about required foreknowledge of public. Any institution or subject is not able to deliver its information to public without help of mass media. On the other hand, mass media would suffer from lacking a huge segment of information which comes from press relations. The relations (media relations) between institution or PR and mass media is based on partnership and co-operation. Any organisation is a sovereign subject, but the independence of the mass media should be also respected. The role of mass media in institutional communication process is mediatory.

Základom fungovania demokratickeho štátu je dôvera medzi jeho volenými predstaviteľmi a verejnosťou. Jej predpokladom je kontinuálna a všestranná informovanosť občanov. Informovanosť sa dosahuje vzájomné porozumenie a dobré vzťahy. Orgány štátnej a verejnej správy, podnikateľský sektor i ďalšie subjekty zabezpečujú informovanie mediálnym aj prostredníctvom *public relations* (angl., vzťahy s verejnosťou). *Public relations (PR)*, vytvárajú a sprostredkujú subjekty, ktoré pravidelne a cieľavedome pôsobia na verejnosť prostredníctvom komunikácie s cieľom ovplyvňovať jej názory, postoje, verejnú mienku. V praxi sa tieto útvary často nazývajú **PR oddelenia, oddelenia vzťahov s verejnosťou, tlačové odbory**,