

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav informačních studií a knihovnictví

Studijní program: informační studia a knihovnictví

Studijní obor: studia nových médií

Diplomová práce

Bc. Marcela Jirsáková

**Jak se změnila role redaktora televizního zpravodajství přechodem
na bezpáskovou výrobu**

**How the role of Television News journalist is changed with the
transition to the tape-less production**

Vedoucí diplomové práce: Ing. Bohuš Získal

Oponent diplomové práce:

Datum obhajoby:

Hodnocení:

Zadání diplomové práce

Poděkování

Touto cestou bych chtěla velice poděkovat Ing. Bohuši Získalovi, vedoucímu mé práce, za odborné vedení, ochotu a trpělivost, se kterou se ujal vedení při vypracování této diplomové práce, a poskytnutí užitečných informací. Poděkování mu patří rovněž za to, že mi umožnil vstoupit do České televize a nahlédnout do tajů zpracování televizního zpravodajství. I když jsem většinu odborných informací čerpala z knižních a internetových zdrojů, neobešla jsem se i bez praktických informací a ukázek, které mi poskytli právě pracovníci České televize, ať už to byli redaktoři, kameramani, zvukaři, asistenti či IT zaměstnanci. Svou práci jsem také konzultovala s jedním z nejvýznamnějších redaktorů České televize panem Zdeňkem Velíškem a s redaktory Ivanem Lukášem a Zuzanou Tvarůžkovou, jimž děkuji za čas, který mi věnovali. Poděkování rovněž patří Petrovi Matášejemu, jenž úspěšně a velmi rychle zlikvidoval zrádný virus, který mi napadl těsně před dokončením diplomové práce počítač. Nakonec bych chtěla také poděkovat svému dlouholetému partnerovi Karlovi Jelínkovi za podporu, pochopení, dlouhodobou trpělivost při psaní této práce a poskytnutí prostoru k jejímu dokončení.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité informační zdroje.

V Praze, 20. července 2009

.....

podpis diplomanta

Identifikační záznam

JIRSÁKOVÁ, Marcela. *Jak se změnila role redaktora televizního zpravodajství přechodem na bezpáskovou výrobu* [How the role of Television News journalist is changed with the transition to the tape-less production]. Praha, 2009. 84 s., 19 s. příl. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav informačních studií a knihovnictví 2009. Vedoucí diplomové práce Ing. Bohuš Získal.

Abstrakt

Tématem diplomové práce je popis a zhodnocení změny role redaktora televizního zpravodajství přechodem na technologii bezpáskové výroby. Práce se dále zaměřuje na případné přínosy a rizika nových postupů jak pro redaktora, tak pro uživatele a analýzu nových možností spojených s použitím serverových a síťových technologií. V závěru práce jsou uvedeny některé možné předpoklady vývoje výroby televizního zpravodajství.

Abstract

The topic of this graduation thesis is a description and evaluation of the role change of a Television News journalist with the transition to the tape-less technology production. This work further focuses on eventual benefits and diversification of new journalistic techniques for both a journalist and a user, and analyses new possibilities connected with server and network technology usage. At the end of this graduation thesis there are mentioned some possible expectations in trends of Television News production.

Klíčová slova

televizní zpravodajství, zpravodaj, redaktor, audiovizuální sdělení, redakční a produkční systém, lineární a nelineární střih, výrobní postup televizního zpravodajství, analogové a digitální záznamové formáty, pásková a bezpásková technologie, proměna role televizního redaktora, elektronické, satelitní a digitální televizní zpravodajství, online žurnalistika, mobilní technologie, digitalizované archivnictví, vývoj televizního zpravodajství

OBSAH

PŘEDMLUVA

<u>0 ÚVOD.....</u>	<u>9</u>
<u>1 TELEVIZNÍ ZPRAVODAJSTVÍ.....</u>	<u>10</u>
<u>1.1 Definice televizního zpravodajství.....</u>	<u>10</u>
<u>1.2 Role při výrobě televizního zpravodajství.....</u>	<u>13</u>
<u>1.3 Zpráva v televizním zpravodajství.....</u>	<u>16</u>
<u>1.4 Výroba a prezentace audiovizuálního sdělení.....</u>	<u>19</u>
<u>1.5 Výrobní postupy televizního zpravodajství.....</u>	<u>20</u>
<u>1.6 Technologie při přípravě televizního zpravodajství.....</u>	<u>25</u>
<u>2 Porovnání výrobních postupů s použitím páskové a bezpáskové technologie..</u>	<u>28</u>
<u>3.1 Analogové záznamové formáty.....</u>	<u>29</u>
<u>3.2 Digitální záznamové formáty.....</u>	<u>30</u>
<u>3.3 Role redaktora při použití páskové a bezpáskové technologie dříve a nyní.....</u>	<u>32</u>
<u>3 Nové možnosti spojené se zavedením serverových technologií a technologií</u>	
<u> vzdáleného přístupu.....</u>	<u>36</u>
<u>3.1 Elektronické, satelitní a digitální televizní zpravodajství.....</u>	<u>37</u>
<u>3.2 Internetová (online) žurnalistika.....</u>	<u>39</u>
<u>3.3 Zpracování videa na internetu.....</u>	<u>44</u>
<u>3.4 Výroba televizní grafiky na internetu.....</u>	<u>45</u>
<u>3.5 Mobilní technologie.....</u>	<u>46</u>
<u>3.6 Digitalizované archivnictví.....</u>	<u>48</u>
<u>4 PŘÍNOSY A RIZIKA PŘECHODU NA BEZPÁSKOVOU VÝROBU PRO</u>	
<u> REDAKTORA I UŽIVATELE.....</u>	<u>51</u>
<u>4.1 Přínosy a rizika přechodu na bezpáskovou výrobu pro redaktora.....</u>	<u>52</u>
<u>4.1.1 otázka času: odsunutí fyzické přítomnosti tady a teď.....</u>	<u>52</u>
<u>4.1.2 otázka času: rychlá výroba reportáže = rychlé myšlení.....</u>	<u>53</u>
<u>4.1.3 otázka kvality</u>	<u>54</u>
<u>4.1.4 zjednodušení práce při výrobě reportáže.....</u>	<u>55</u>
<u>4.2 Přínosy a rizika přechodu na bezpáskovou výrobu pro uživatele.....</u>	<u>58</u>
<u>5 Vývojová tendence televizního zpravodajství.....</u>	<u>60</u>
<u>5.1 Vývoj a budoucnost páskové a bezpáskové technologie výroby.....</u>	<u>63</u>
<u>6 závěr.....</u>	<u>66</u>
<u>SLOVNÍK POUŽITÝCH TERMÍNŮ A ZKRATEK.....</u>	<u>69</u>
<u>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....</u>	<u>72</u>
<u>Seznam použité knižní literatury.....</u>	<u>72</u>
<u>Seznam použité časopisecké literatury.....</u>	<u>76</u>
<u>Seznam použité internetové literatury.....</u>	<u>77</u>
<u>Seznam ostatních použitých zdrojů.....</u>	<u>80</u>
<u>SEZNAM PŘÍLOH.....</u>	<u>81</u>

<u>SEZNAM VYOBRAZENÍ.....</u>	<u>82</u>
<u>Seznam vyobrazení v textu.....</u>	<u>82</u>
<u>Seznam vyobrazení v příloze.....</u>	<u>83</u>
<u>PŘÍLOHA A:.....</u>	<u>84</u>
<u>PŘÍLOHA B:.....</u>	<u>93</u>
<u>Evidence výpůjček.....</u>	<u>103</u>

PŘEDMLUVA

Téma „*Jak se změnila role redaktora televizního zpravodajství přechodem na bezpáskovou výrobu*“ jsem si zvolila proto, že mě zajímají elektronická média, konkrétně televizní zpravodajství, jeho výroba a postupný vývoj. S televizním zpravodajstvím jsem se setkala před půl rokem v České televizi, kde jsem vykonávala třítydenní praxi v rámci studijního oboru Studia nových médií a mé nadšení přetrvává i během této diplomové práce. Sama výroba televizního zpravodajství, ať už formou páskové či bezpáskové technologie, je velice pozoruhodná a zaslouží si pozornost.

Cílem této diplomové práce je popsat a zhodnotit změny role redaktora televizního zpravodajství přechodem na technologii bezpáskové výroby, zaměřit se na případný pozitivní a negativní vliv nových postupů ve výrobě televizní reportáže a analyzovat nové možnosti spojené s použitím serverových a síťových technologií.

Diplomová práce obsahuje pět kapitol a několik podkapitol, ve kterých hlouběji rozebírám podstatu páskové a bezpáskové výroby televizního zpravodajství. V první kapitole jsem televizní zpravodajství definovala, popsala jsem role při výrobě televizního zpravodajství, vysvětlila jsem rozdíly mezi televizním redaktorem a zpravodajem a nakonec jsem podrobně popsala jednotlivé kroky redaktora při vzniku televizní reportáže, které jsem

propojila s praktickými poznatky zaznamenanými při svém pobytu v ČT (tyto podrobnosti jsou umístěny v příloze). Druhá kapitola je zaměřena na vysvětlení páskové a bezpáskové technologie s použitím analogových a digitálních videoformátů - jejich podrobný popis je rovněž uveden v příloze. V této kapitole je také nastíněna změna role redaktora při výrobě televizní zpravodajské reportáže s použitím páskové či bezpáskové technologie. Třetí kapitola se zabývá možnostmi spojenými se zavedením serverových technologií a technologií vzdáleného přístupu. Čtvrtá kapitola pojednává o přínosech a možných rizicích, které bezpásková výroba televizní reportáže s sebou přináší. Poslední kapitolu jsem věnovala možnému dalšímu vývoji výroby televizního zpravodajství a jeho směřování do budoucna.

Diplomová práce celkem obsahuje 60 stran čistého textu a 19 stran přílohy. Bylo mou snahou shromáždit nejen poznatky o výrobě televizního zpravodajství, ale také o technologických změnách, které do něj zasahují.

0 ÚVOD

Diplomová práce se zabývá změnami role redaktora televizního zpravodajství vlivem postupného přechodu na technologii bezpáskové výroby zpravodajských příspěvků. Klade si za cíl tyto změny rolí popsat a zhodnotit, zaměřit se na případný pozitivní a negativní vliv nových postupů, a to nejen na samotného redaktora, který s technologií bezpáskové výroby pracuje, ale také na uživatele, recipienta, tedy diváka, jenž takto vyrobený mediální obsah přijímá a konzumuje. Dále analyzuje nové možnosti spojené s použitím serverových a síťových technologií a pokouší se vystihnout budoucí vývoj výroby televizního zpravodajství a technologie bezpáskové výroby vůbec.

Pro napsání této diplomové práce je čerpáno z celého spektra odborné literatury a zdrojů, z interních materiálů České televize, z rozhovorů a e-mailové korespondence s technickými pracovníky České televize i samotnými novináři, tedy uživateli páskové a bezpáskové technologie. Je to zapříčiněno tím, že technologií bezpáskové výroby v televizním zpravodajství se konkrétně zabývá velmi málo autorů, a proto bylo nutné vycházet i z příbuzných témat, mezi které lze zařadit žurnalistiku, média a zpravodajství obecně nebo digitální video, internet apod. Protože jsem většinou k napsání jednotlivých

kapitol používala zdroje od několika autorů, uvádím je všechny buď za každým odstavcem nebo za celou kapitolou. Zdroje jsou citovány v souladu s normami ISO 690 a ISO 690-2. Citace v textu jsou prováděné pomocí odkazů metodou jméno-datum. Čísla v horním indexu odkazují na poznámky pod čarou nebo na autora citátu.

Vzhledem k mládí popisovaného procesu přechodu, jsou v této práci používány ve velké koncentraci i zdroje elektronické. Velmi cennými zdroji informací o technologii bezpáskové výroby byly publikace vydané vysokoškolským pedagogem Martinem Lokšíkem, který se tímto tématem již několik let zabývá. Spolu s autorkou řady odborných knih o zpravodajství a žurnalistice Barborou Osvaldovou a autorem publikací o online žurnalistice a digitalizaci médií Milanem Šmídem patří k nejcitovanějším autorům v této práci.

Diplomová práce byla odborně konzultována nejen s vedoucím práce Ing. Bohušem Získalem, ale také s řadou externích konzultantů. Po obsahové stránce mi poskytli cenné rady redaktoři České televize Zdeněk Velíšek a Zuzana Tvarůžková a po stylistické a formální stránce Mgr. Roman Chýla.

1 TELEVIZNÍ ZPRAVODAJSTVÍ

1.1 *Definice televizního zpravodajství*

Obecně bývá **zpravodajstvím** označována jedna ze základních novinářských činností i produkt této činnosti. Zpravodajství je postaveno na informacích a faktech, které vyhledává, shromažďuje, třídí, selektuje, interpretuje a předává prostřednictvím médií různě diferenciovanému publiku, kterému tak zprostředkovává rozmanité a společensky podstatné informace odrážející myšlenkovou pluralitu společnosti. Protože slouží veřejnosti především k utváření vlastních názorů, má být pokud možno přesné, vyvážené, nepředpojaté a poctivé nejen při výběru, ale také při zpracování a následné prezentaci. Mezi jeho další vlastnosti se řadí nestrannost a díky technickým možnostem a novým objevům¹ i aktuálnost, tedy časová bezprostřednost, včasnost, jasnost, přehlednost a srozumitelnost. Dalším kritériem, které s novostí rozhoduje o zpravodajské hodnotě, je relevance zprávy, tzn. hodnota a použitelnost zprávy pro příjemce. Příjemce musí mít možnost se podle sdělení orientovat a rozhodovat.

¹ Bezdrátový mikrofon, satelitní přenosy, přenosná kamera atd. (Osvaldová – Lábová et al., 2001, s. 20).

Určování, co zpravodajskou hodnotu má, je závislé především na cílové skupině, na kterou je médium orientováno.

Zpravodajství na rozdíl od publicistiky nesmí obsahovat novinářův názor, jeho funkcí je pouhé tlumočení faktů, má tedy informační a definiční funkci, je přísně neosobní, avšak ověřené přinejmenším ze dvou na sobě nezávislých zdrojů (Osvaldová – Halada et al., 2007; Russ-Mohl – Bakičová, 2005; Mičienka – Jiráček et al., 2007; Vágner, 1997; Hvizďala, 2003). Takto ideálně by zpravodajství mělo obecně vypadat, avšak v mnohých případech to tak není. Je třeba si uvědomit, že každé zpravodajství je v dnešní globalizované době silně ovlivňováno **koncentrací vlastnictví médií**. Redaktor tak často musí mediální sdělení podřídit vlastnické organizaci, jíž zcela podléhá, tzn. připravit ho v souladu se zájmy, hodnotami a postoji té dané organizace a přizpůsobit ho kulturně rozmanitému publiku. Vytvořit takový jednoduchý a srozumitelný mediální produkt, který by oslovil většinu recipientů, aby mediální organizace dospěla ke svému hlavnímu cíli, kterým je komerční zisk. Primárně tedy nezáleží na pravdivosti a dodržování výše uvedených kritérií ve zpravodajství, ale pozornost se soustřeďuje především na to, jak vytvořit zprávu vyhovující masové populaci tak, aby organizace šla k maximalizaci svého zisku.

Mediální produkt se proto pod tímto vlivem stále více proměňuje v prodejný artefakt, který má za následek většinou výrobu sdělení, která pouze lákají a udržují pozornost recipientů. Je však nutné podotknout, že k tomuto případu nedochází vždy, ale vyskytují se i výjimky v podobě cílených mediálních sdělení, která mají za cíl informovat prostřednictvím mediálního světa dílčí část společnosti, kterou lze nazvat elitní, a to na základě kvalitativních (odborných) sdělení (Reifová et al., 2004; Jiráček – Kópplová, 2007).

Jedním z médií, kterým může být zpravodajství předkládáno publiku, je **televize**. Televizi lze chápat v několika významech: jako techniku, jako program a jako organizaci. Obecně se dá říci, že televize je elektronické médium, technický prostředek vysílající signál, který je přijímán díky příslušnému technickému vybavení konečným adresátem, tedy divákem. Televize proto slouží jako prostředek masové komunikace k hromadnému sdělování, zatím jednosměrnému, během něž dochází k prezentaci obrazu a zvuku, tedy audiovizuálního sdělení, který soustavně připravuje, vyrábí a vysílá organizačně výrobní jednotka určité televizní organizace.

V současné době televize ve světě médií zaujímá klíčové postavení především tím, že je neodmyslitelná od každodenního života lidí a její zpravodajské, publicistické a společenské působení je zcela mimořádné, neboť dalekosáhle ovlivňuje životy mnoha milionů lidí (Musil, 2003; Šmíd, 1989; Schellmann et al., 2004; Prokop, 1988).

Televizní zpravodajství je považováno za „*druh audiovizuální žurnalistické tvorby, jejímiž určujícími znaky jsou kontinuální periodicitu a vysoká operativnost při šíření informací v kombinaci pohyblivého obrazu a mluvené řeči (...)*“². Vzájemný vztah mezi těmito prvky je rozhodující jak pro způsob prezentace, tak pro správné pochopení sdělované informace.

Za základ televizního zpravodajství je považována **televizní zpráva**, jež má dominantní informativně poznávací funkci, neboť přesně, věcně, stručně a pohotově sumarizuje a konstatuje fakta o nové společensky důležité, významné nebo zajímavé události nebo skutečnosti, která se stala, nebo která se stane. Nekomentuje, neanalyzuje a nehledá příčiny a důsledky. Televizní zpráva by měla dodržovat jednotu místa, času a děje.

Televizní zpráva se vyskytuje ve třech hlavních podobách:

- 1) **čtená zpráva** (verbální),
- 2) **obrazová zpráva** (audiovizuální, tzv. šot) – základní a časově nejkratší žánr audiovizuální tvorby,
- 3) **kombinovaná zpráva**.

Podle druhu žánru se televizní zpráva může rozlišit na:

- 1) **flešovou zprávu**,
- 2) **komentovanou zprávu**,
- 3) **reportážní zprávu**.

Každá zpráva podléhá přísnému kompozičnímu „stavebnímu plánu“, a to buď chronologickému, logickému nebo akcentujícímu (dynamickému) postupu. Jazykově by televizní zprávy měly být krátké, jasné a bez komentářů. Z obsahového hlediska musí být nejdříve zodpovězeno sedm základních otázek: Kdo? Co? Kdy? Kde? Jak? Proč? a Odkud?. Stavbu zpráv lze připodobnit k pyramidě, na jejímž vrcholu stojí to nejdůležitější. Poté se

² Osvaldová – Halada et al., 2007, s. 242.

zpráva probírá podrobněji od důležitých detailů až po dodatečné informace. V praxi to vypadá následovně: nejprve záběr na místo či hlavní osobu, objasnění děje reportérem, předložení faktů a nakonec shrnutí (Russ-Mohl – Bakičová, 2005; Osvaldová – Lábová et al., 2001; Vágner, 1997; Prokop, 1988).

Televizní zprávy bývají prezentovány především prostřednictvím nejrozšířenějšího programového typu – hlavní **zpravodajskou relaci**³, označovanou také jako hlavní nebo nosná relace. Zprávy se však vysílají i mimo tuto hlavní relaci, mají pevně stanovený časový rozsah a stabilní zařazení ve vysílacím schématu televizní stanice.

Zpravodajské relace se skládají ze vstupů moderátorů a redaktorů, obrazových sdělení, reportáží, poznámek, agenturních příspěvků, unilaterálů⁴ a telefonátů nejen zahraničních zpravodajů, případně přímých zpravodajských vstupů. Každá relace je akusticky v kombinaci s vizuální složkou oddělena znělkami a jednotlivé reportáže předěly, které upozorňují publikum, přitahují jeho pozornost, naznačují obsah a umožňují lepší orientaci ve zpravodajských blocích.

Přímý přenos s živým vstupem redaktora do zpravodajské relace je specifickým žánrem televizního zpravodajství, neboť se jedná o simultánně zaznamenávanou událost v jejím bezprostředním průběhu (Osvaldová – Lábová et al., 2001; Šmíd, 1995).

1.2 Role při výrobě televizního zpravodajství

I přestože je výroba televizního zpravodajství povětšinou chápána jako kolektivní práce, v níž má každý účastník pevně stanovenou roli, je možné, že vzájemným propojením těchto rolí jednotlivcem lze prostřednictvím širokých možností technologie vytvořit stejně kvalitní zpravodajské sdělení, jako kdyby na něm pracoval několikačlenný tým složený z kameramana, střihače, zvukaře, režiséra, scénáristy, zpravodaje, redaktora, moderátora, osvětlovače, kostyméra nebo maskéra. Role, které zde tedy popíši, může obsáhnout i jediný člověk.

Kameraman je považován za autora obrazové složky audiovizuálního sdělení. Jeho práce spočívá ve snímání akce podle pokynů režiséra nebo redaktora po kratších nebo delších záběrech. Ale kdyby nebylo scénáristy, nevěděl by, které sekvence má vlastně natočit.

³ Synonymní ekvivalent k pojmu pořad (Osvaldová – Halada et al., 2007, s. 173).

⁴ **Unilaterál** – samostatně předávané zahraniční aktuální zprávy tvořené z obrazu a zvuku (Blažek et al., 1992b, s. 82).

Scénárista vychází z konkrétního záměru a vlastní představy, kterou realizuje slovesnými a výrazovými prostředky. Proto musí být schopen vidět a rozkrývat skutečnosti v obrazech a obrazových souvislostech a zároveň musí být vybaven obrazovou fantazií, která mu umožňuje vidět, nebo alespoň předvídat, audiovizuální tvar slovesného vyjádření moderátora, redaktora nebo zpravodaje.

Zvukař je považován za autora zvukové složky audiovizuálního sdělení a v zásadě se tvůrčím způsobem podílí na všech operacích, nutných k realizaci kompletní zvukové složky díla. Především však kontroluje, aby k natáčení zvuku vůbec docházelo ať už z mikrofonu umístěném přímo na kameře nebo ze samostatného mikrofonu, případně mikroportu⁵. Zvukař v těsné spolupráci se střihačem obrazu provádí zejména regulaci dynamiky hlasitosti zvukových signálů, korekci jejich kvality po technické i výrazové stránce (například u výrazných sykavek) a vlastní mixáž jednotlivých složek zvukového signálu ve výslednou zvukovou složku.

Střihač se zabývá zpracováním audiovizuálního materiálu metodou montáže, provádí primární režijní zpracování – stříh. Cílem této činnosti je výběr nejvhodnějších záběrů a jejich vzájemné režijní navázání v delší programové úseky – sekvence. Při nedodržení pravidel střižové skladby může snadno ovlivnit obsah zprávy, což může vést k dezinformaci diváka (Blažek, 1992b).

Protože se v dalších kapitolách budeme zabývat rolí redaktora televizního zpravodajství, považuji za důležité vysvětlit na první pohled nepatrný rozdíl v chápání dvou podobných novinářských profesí – **zpravodaje a redaktora**.

Zpravodaj je novinář, kterého zaměstnává redakce, ale jeho náplní práce je sběr informací, dat a faktů v místě události. To znamená, že se převážně pohybuje v terénu a redakci zásobuje nezaujatými zprávami z určitého resortu, regionu nebo teritoria, například z parlamentu či nějaké obce. Podle místa působení je z tohoto důvodu rozlišován:

- a) domácí zpravodaj,
- b) zahraniční zpravodaj.

⁵ **Mikroport** – zařízení, umožňující bezdrátové spojení mezi mikrofonem a záznamovou zvukovou aparaturou (Hladký et al., 1986, s. 145).

Ke své práci v terénu musí zvládnout dva velmi důležité nástroje, které ho jistým způsobem odlišují od redaktora:

1) **Audiovizuální jazyk**, tj. práce s výrazovými a vyjadřovacími prostředky obsahující zvukovou a obrazovou složku. Zvuková složka zahrnuje převážně čtený text ve formě komentáře, synchronní výpověď, „stand-up“⁶, asynchronní promluvy a reálné zvuky a ruchy prostředí, včetně hudby nebo ticha. Obrazovou složku tvoří film, fotografie, video, přímý přenos, trikové efekty, animace, virtuální realita, dekorace a psaný text v nejrůznějších podobách.

Pro namluvení televizních komentářů se redaktor televizního zpravodajství řídí zásadami spisovného hovorového stylu a používá jazykové prostředky mluveného projevu.

Text musí mít jednoduchou a jasnou větnou stavbu, složenou z krátkých vět, aby byl na první poslech dobře srozumitelný a zapamatovatelný, čemuž velmi napomáhá kadence, tempo a rytmus řeči. Je nutné, aby se slovo věcně vázalo k obrazu a konstatovalo ta nejdůležitější fakta, která obraz konkretizují a lokalizují.

2) **Paralingvistické prostředky**, tj. práce s nonverbálními prvky, které redaktor uplatňuje při interpretaci televizního zpravodajského sdělení. Patří k nim důraz, dynamika a tón mluvy, pauzy, mimika a výrazy obličeje, gesta, pohledy očí, proxemika⁷ a také zvolené oblečení. To vše silně ovlivňuje emocionální stav sdělovatele i příjemce a vyvolává buď stavy plné napětí nebo uvolnění. Takový stav se odborně nazývá telegenní a z pohledu příjemce představuje jisté uspokojení, sympatické vztahy k člověku vystupujícímu na obrazovce, a vytváří vhodné podmínky pro přijetí sdělení.

Oproti zpravodaji, respektive reportérovi, spočívá práce **redaktora** ve zvládnutí dvou základních operací odehrávajících se především v zázemí televizní redakce:

1) **Redigování**, tj. úprava psaných textů, v nichž redaktor koriguje faktické i pravopisné chyby a formální nedostatky, krátí a doplňuje texty, přepisuje je,

⁶ „Stand-up“ – synchronní výpověď redaktora na kameru, používá se při svědecké výpovědi redaktora z místa události a doplňuje zpravodajský materiál o nové důležité údaje. Dnes většinou slouží k odhlášení redaktora na konci zpravodajského příspěvku (Osvaldová – Lábová et al., 2001, s. 77).

⁷ **Proxemika** - držení a pohyby těla.

vynechává redundantní pasáže nebo slova, hledá synonyma při opakování výrazů, snaží se o zachování logické stavby a dynamiky příspěvku, tvoří titulky, mezititulky a popisky. Při psaní textů v televizi přitom platí, že je zapotřebí dbát mnohem více na srozumitelnost než v tisku a v rozhlase. Psát jednoduše, jasně a krátce, aniž by se vytratil původní smysl zprávy. Řádně kontrolovat obsah, jazyk, formálnost, tzn. zda je dodržen žánr a samozřejmě etičnost a právní zákonitosti. V každém případě by se redigovaný text měl co nejvíce podobat textu originálnímu.

- 2) **Rešerše**, tj. vyhledávání, shromažďování a ověřování údajů, faktů a informací, neboť je zapotřebí získat kvalitní obrazový a ilustrační materiál a především informátory, tzn. hledat nové kontakty nebo využívat těch, které už existují.

Rešerše zahrnuje také kritický odstup, úplnost a kontrolu vzájemných souvislostí, k čemuž hojně pomáhají knihovny, archivy⁸, lexikony, databáze vydavatelství, tiskové konference a stále více i internet, díky kterému lze získávat informace přímo u zdroje a bez ztráty času doslova z celého světa. Nejdůležitějšími prostředky rešerše jsou telefon, e-mail a fax. Příklady nejdůležitějších informačních zdrojů na internetu jsou uvedeny v příloze [Příloha A1](#).

Zpravodaj se tedy pohybuje převážně v terénu a redaktor naopak hlavně v redakci. Oba jsou přitom odpovědní za zpracování informací. V praxi jsem se však setkala s mutací **zpravodaje-redaktora**, neboť redaktor zaměstnaný v televizní zpravodajské redakci musí splňovat všechny výše zmíněné požadavky. Musí být schopen nejen získat všechny potřebné informace k tématu a v terénu je natočit, ale také je následně zpracovat ve studiu a připravit k odvysílání. Jeho náplní je tedy jak práce zpravodajská, tak i redaktorská (Osvaldová – Halada et al., 2007; Prokop, 1988).

1.3 Zpráva v televizním zpravodajství

Abychom se později mohli zabývat výrobou televizního zpravodajství, je zapotřebí zde uvést některá velmi zajímavá pravidla, která vycházejí z novinářského pohledu, podle kterých se informace do zpravodajství dostávají směrem od producentů k příjemcům. Na

⁸ Vynikajícím archivem v ČR disponuje Česká tisková kancelář (Russ-Mohl – Bakičová, 2005, s. 110).

těchto pravidlech se víceméně shodují teoretikové komunikace jako jsou Michael Kunczik, Denis McQuail, Stan Hendrickx, Johan Galtung, Andrew Boyd a Winfried Schulz – jsou to zastánci tzv. sociálně-vědní teorie, tj. zabývají se povahou, fungováním a účinky masové komunikace na společnost.

Událost má podle jejich mínění větší šanci stát se součástí zpravodajství, pokud:

1. koresponduje s organizačními kritérii dané společnosti,
2. probíhá v aktuálním a krátkém časovém intervalu a kopíruje periodicitu médií,
3. je jasná a jednoznačná, tím pádem pro autora dobře uchopitelná a pro publikum na první kontakt srozumitelná,
4. je intenzivní, výjimečná, neobvyklá, neočekávaná, kuriózní nebo senzační; spočívá v překvapení a v dostatečné intenzitě (důležitost, význam, neotřelost a dynamika zprávy),
5. má kulturně, politicky i prostorově blízko k divákům, k prostředí, kde žijí, k hodnotám, které chápou a sami považují za základní a pro existenci společenství za důležité (blízkost zprávy),
6. odpovídá jejich očekávání nebo navazuje na fakta, která se už jednou ve zpravodajství objevila a publikum je přijalo za své; existuje možnost ztotožnění publika s událostí (identifikace) a vyvolání pocitů (bezprostřední dopad na publikum a lidský zájem),
7. je zpráva negativní - pozitivní zprávy se například do hlavních zpravodajských relací televizních stanic dostanou jen zřídka (valence zprávy),
8. ovlivňuje publikum známá osobnost (osobní vliv elitních osob a popularita).

To znamená, že taková ideální zpráva, která je pro diváka zajímavá, je ta, která informuje stručně a jasně o události, která se stala před relativně krátkou dobou, v blízkém okolí, týká se nějaké známé osoby a pokud je jejím obsahem navíc negativní jev. Příkladem takové zprávy mohou být přírodní katastrofy, atentáty ne veřejné činitele, zvýšení cen, společenské skandály, demonstrace, vojenské konflikty v bezprostřední blízkosti apod. (McQuail, 2007).

Jinou otázkou zůstává neutralita a objektivita zpravodajství, neboť již samotný výběr informací, které mají být sděleny publiku podle jeho potřeb a práva občana být informován, a přiřkládání váhy autorem je jakýmsi filtrem, úmyslnou manipulací a tudíž procesem neobjektivním. Je totiž ovlivněn mnoha faktory, mezi které patří redaktorovo vidění světa,

jeho vzdělání a dispozice a především kritéria, která musí z hlediska vlastnictví mediální organizace splňovat, tedy dodržovat tzv. politiku společnosti, její postoje, hodnoty a zájmy. Paradoxem tedy je, že absolutní objektivnosti a ani absolutní úplnosti vlastně ani dosáhnout nelze (Osvaldová – Lábová et al., 2001; Mičienka – Jirák et al., 2007; Bourdieu, 2002; Vágner, 1997; Hvížd'ala, 2003; Reifová et al., 2004; Jirák – Kópplová, 2007).

1.4 Výroba a prezentace audiovizuálního sdělení

Abychom byli schopni televizní zprávu vyrobit a následně ji prezentovat ve zpravodajské relaci, musíme si uvědomit, že se jedná o proces, který zahrnuje několik dílčích hledisek. Z celkového pohledu, je důležitou kulturní, žurnalistickou, zábavnou, výchovnou a tím i společensko-politickou činností, bez níž se moderní společnost nemůže obejít. Z hlediska umělecko-tvůrčí činnosti je to složitý proces zajišťovaný skupinou programových, technických a organizačních pracovníků, tzv. výrobním štábem nebo v současné době i jednotlivcem, disponujícím značnými tvůrčími, technickými a technologickými prostředky a organizačními a řídicími pravomocemi. Z hlediska technologické činnosti je výroba a prezentace audiovizuálního sdělení náročný proces s obecným technologickým schématem od přípravy realizace, přes fázi natáčení a jeho zpracování až po samotnou prezentaci v audiovizuálním médiu. Z pohledu vlastní realizační činnosti pak procesem kolektivním, ale i prací jednotlivce, u něhož dochází ke spojení tvorby, technologie a organizace s jediným cílem, a to vyrobit a předat hotové umělecké dílo požadované kulturní a společenské hodnoty. Abychom této hodnoty dosáhli, je nutné brát v potaz, že vztah obrazu a zvuku má v televizním zpravodajství mimořádný význam a není vůbec jednoduché tuto složitou kompozici zvládnout (Blažek et al., 1992b). „*Obraz a mluvené slovo by měly společně s reálnými ruchy⁹ prostředí vytvářet rovnocenný funkční celek*“¹⁰. Musíme brát v potaz také délku zpravodajského příspěvku, která se pohybuje kolem dvou minut včetně studiového úvodu¹¹. To znamená, že do vyráběné televizní reportáže musíme zahrnout všechny její požadavky, kterými jsou především stručnost, věcnost, hutnost, jasnost a přesnost. Divákovi totiž nenabízíme svět, jaký skutečně je, ale jen jeho technický obraz, obraz reality. „*Vyváženost obrazu a slova je proto důležitým faktorem, který ovlivňuje srozumitelnost, kompaktnost a myšlenkový spád sdělení, i jeho správné a jednoznačné pochopení divákem*“¹². Nazývá se obrazová skladba a řídí se zákonitostmi lidského vnímání, to znamená, že umožňuje vytvářet ze záběrů souvislý, nepřetržitý a plynulý vjem.

⁹ **Ruchy** – část zvukového signálu, která dotváří akustickou atmosféru snímaného prostředí (Šmíd, 1995, s. 41).

¹⁰ Osvaldová – Lábová et al., 2001, s. 76.

¹¹ Průměrná stopáž je však 1 minuta 10 sekund, ale řada příspěvků má pouhých 20-30 sekund jako např. v Tv Prima (Osvaldová – Lábová et al., 2001, s. 76; Vágner, 1997, s. 34).

¹² Osvaldová – Lábová et al., 2001, s. 76.

1.5 Výrobní postupy televizního zpravodajství

Výroba zpravodajských pořadů je od samého vzniku televizní žurnalistiky považována za specifický samostatný tvůrčí a technologický proces.

„Specifičnost výroby zpravodajských pořadů spočívá především v nutnosti příjmu velkého množství nejrůznějších politických, hospodářských, kulturních, sportovních a dalších informací, v potřebě jejich rychlého zpracování a v možnosti jejich pohotového odvysílání“¹³.

Jejich realizační doba se pohybuje v rozmezí několika hodin a v případě nutnosti i desítek minut. Výroba se však liší především žánrovými druhy pořadů, tzn. že výrobní postup je odlišný například u reportáže nebo agenturního příspěvku. V zásadě se rozlišují tyto krátké zpravodajské příspěvky, které jsou obsahem zpravodajských relací:

- 1) **reportáže** – jeden z nejčastějších typů zpravodajského pořadu, obvykle se jedná o krátké, jednominutové a monotematické příspěvky, natáčené ve většině případů mimo objekt televizního studia. K jejich výrobě se používá jednak filmový pás nebo také magnetický pás, který v současnosti převažuje;
- 2) **poznámky** – monotematické příspěvky o délce 2-6 minut, které bývají zařazovány jako samostatné příspěvky do denních zpravodajských relací. Převážně se natáčejí ve zpravodajských studiích¹⁴. Podobný charakter mají i **komentáře**, ty se však většinou natáčejí živě;
- 3) **agenturní příspěvky** – krátké třicetivteřinové až tříminutové příspěvky přebírané ve formě obrazového a zvukového signálu od zpravodajských agentur¹⁵. Příspěvky se nevyrobí, pouze se zpracovávají stříhem a ozvučením;
- 4) **šoty** – mají podobu velmi krátkého reportážního nebo agenturního příspěvku;

¹³ Blažek et al., 1992b, s. 80.

¹⁴ **Studio** – umělecká pracovna, ateliér, uzavřená místnost s technickým zařízením, které umožňuje snímání, záznam nebo vysílání audiovizuálního díla (Šmíd, 1995, s. 46).

¹⁵ **Zpravodajská agentura** – organizace, která se zabývá shromažďováním, tříděním, zpracováním a následnou distribucí zpravodajských informací (Šmíd, 1995, s. 56).

- 5) **unilaterály** – samostatně předávané zahraniční aktuální zprávy tvořené z obrazu a zvuku;
- 6) **telefonáty** – krátká sdělení, která jsou po obrazové stránce při následném zpracování doplňována pouze jednoduchým obrazovým materiálem, jako je fotografie zpravodaje nebo záběr dominanty města, z něhož je zpráva podávána;
- 7) **přímé přenosy** – přenosy z politických, kulturních, společenských a sportovních událostí, které jsou přímo vysílány divákovi. Jejich délka se pohybuje od několika minut až do několika hodin, záleží na události samotné.

I přestože se zpracování výše zmíněných příspěvků liší a výroba zpravodajské reportáže je z hlediska technologické činnosti poměrně náročný proces procházející několika technickými a provozními pracovišti, jež každá televizní stanice provádí jiným způsobem, sestavila jsem fáze výrobního postupu a tvůrčího procesu zpravodajské reportáže nejen obecně, ale také konkrétně na základě vlastních zkušeností, které jsem zařadila do diplomové práce jako samostatnou případovou studii [Příloha A2](#).

Každá výroba audiovizuálního sdělení zahrnuje vedle vlastních technologických postupů i související technické, tvůrčí a organizační aspekty, což se neobejde bez použití vhodného metodického postupu, který by obecně mohl vypadat následovně:

I. primární výroba – příprava realizace:

1. **Redakční příprava** – primárním úkolem každého redaktora je stanovení základního záměru, tzn. směru a cíle autora, ke kterému bude daný tvůrčí proces směřovat. Proto je nutné **zvolit si téma**, které bude zpracovávat. Téma bývá nejčastěji redaktorovi zpravodajství předloženo na ranní poradě, která se týká nejen programové nabídky zpravodajské relace, ale také zásadních událostí, které se mají v ten den konat. Plánují se témata a rozdělují úkoly. Cílem je koordinace práce, především proto, aby se zabránilo zdvojenému zpracování témat.

O nastávajících událostech informují jiná média, korespondenti, spolupracovníci, informační sítě zpravodajských agentur¹⁶ (např. ČTK, Reuters), které

¹⁶ Základní zpravodajská služba agentury zasílá denně kolem osmi set zpráv, včetně redakčních upozornění, přehledů či denních plánů; to vše je nové a každý den aktuální (Russ-Mohl – Bakičová, 2005, s. 98).

jsou nejdůležitějším zdrojem zpráv a tvoří základ zpravodajství, dále ekonomické sítě (např. Bloomberg), televizní sítě (např. NBC či CNN) a nakonec i datové sítě, buď s přísnými pravidly (např. CompuServe) nebo tzv. neformální (např. Internet). Dobře vedená redakce čerpá nejméně ze dvou takových na sobě nezávislých agentur (Russ-Mohl – Bakičová, 2005).

K určenému tématu zpravodajského příspěvku je nutné **nashromáždit** potřebné **materiály**, se kterými bude redaktor dále pracovat. Toto je stěžejní fáze pro informační přípravu každého novináře. Samozřejmě by mělo platit, že každý novinář ví, kde jednotlivé informace může zjistit [Příloha A1](#), přičemž záleží na tématu, které zpracovává.

2. **Technická příprava** – tzv. redaktorské podklady jsou velmi důležité nejen pro přípravu scénáře, tedy výchozího materiálu, ale také pro sestavení výrobního štábu, který bude s tímto scénářem tvůrčím způsobem dále pracovat. Do výrobního (realizačního) štábu může být při výrobě náročnějších reportáží zařazen nejen redaktor, kameraman a zvukař, ale také režisér, osvětlovač a vedoucí výrobního štábu (produkční). Podle potřeby je možné do štábu přiřadit i maskérku nebo rekvizitáře. Dnes se už však vyskytují i jednočlenné štáby.
3. **Doprava štábu a techniky na místo natáčení** osobním vozem nebo mikrobusem, tzn. vozem přizpůsobeném velikosti výrobního štábu, převážněmu technickému zařízení a délce trasy. Řidiče obvykle tvoří někdo z výrobního štábu.

II. natáčecí fáze – samotná realizace:

4. **Období natáčení reportáže** - hlavní etapa práce, kdy dochází k výrobě pořadu natáčením, které se realizuje v televizních studiích, v reálných interiérech a v exteriérech mimo televizní středisko, přičemž jeho realizátor musí při natáčení jednotlivých prvků neustále vidět film v jeho celku, v syntéze. Při této fázi pracují všichni členové zpravodajského týmu. Zpracování natočeného materiálu pak většinou probíhá na pracovištích zpravodajského objektu.
5. **Etapa zpracování** – technologická etapa, zahrnující postprodukcii, tedy dokončovací práce a dodatečné ozvučení, tzv. postsynchrony. V této etapě se kontroluje a vybírá natočený materiál, který prochází režijním zpracováním, zkráceně označovaným jako

sestřih nebo montáž, jež vytvářejí konečnou skladbu snímku. Hrubě natočený snímek je tedy znovu rozkládán na jednotlivé prvky, z kterých je potom sestavován celek. Takto sestřižený film se opět rozkládá na menší části, pro které se vyhledává vhodný zvuk a skladba. „*Střihovou skladbu lze definovat jako cílevědomé řazení záběrů do delších dějových úseků – obrazových sekvencí (...) Je podmíněna hodnotami natočených záběrů a zahrnuje zpracování obrazu a zvuku*“¹⁷. Každý následující záběr musí logicky navazovat na předcházející a musí s ním tvořit nedílnou jednotu. Aby nedošlo k manipulaci nesprávným působením obrazů, existují závazná pravidla střihové skladby, která musí redaktor bezpodmínečně znát. Mezi ně patří pravidlo snímání jednoty, jednoty osvětlení, jednoty optického vyjádření, jednoty směru pohledů, jednoty osy, jednoty hlavního směru, zvukové jednoty a souvislosti pohybu. Zachování těchto pravidel je důležité, aby v každém záběru byl divák prostorově správně orientován, aby věděl, kde se nalézají jednotliví aktéři děje, hlavní objekty a předměty, a z kterého směru se na ně dívá. „*Každý záběr, který narušuje plynulost a přehlednost děje na obrazovce, i kdyby přinášel sebezajímavější záběr, je nefunkční. Logika skladby záběrů musí být tak důsledná, aby divák získal dojem, že jinak tomu nemohlo být!*“¹⁸

Při zpracování zpráv je nesmírně důležité si neustále klást otázky, zda všechno, o čem zpráva hovoří, je skutečně tak zřejmé a nepopíratelné. Proto je možné dát svůj text nejprve recenzovat odborníkům a tím se vyvarovat věcných chyb. Je možné tomu předejít vytištěním textu na papír a jeho důsledným čtením. „*Zkušenosti ukazují, že člověk přehlédne drobné chyby a jasněji pozná, jestli byla dodržena základní linie a „příběh je ukončen“ a vypořádán*“¹⁹.

Po celou dobu je důležité myslet především na diváka, aby ho televizní zpráva zaujala a udržela jeho pozornost, která je extrémně krátká, aby nepřepnul na jiný kanál, pokud reportáž bude pomalá nebo zbytečně komplikovaná.

6. **Technické zpracování** – redaktor v této fázi namluví komentáře k příspěvkům a podílí se na vytvoření zpravodajské grafiky, tzv. **infografiky**, kterou vytvoří prostřednictvím redakčního systému, ve kterém redaktor vyrobí titulky, mapy, plány, grafy, kurzy, diagramy, schémata, dopravní značení, ilustrace v manuálech aj.

¹⁷ Blažek et al., 1992a, s. 139.

¹⁸ Hladký et al., 1986, s. 165.

¹⁹ Russ-Mohl – Bakičová, 2005, s. 128.

potřebné grafické prvky doplňující televizní zpravodajskou reportáž o důležité informace prostřednictvím pevně stanovených šablon danou televizní institucí, které celkově televizní zpravodajství recipientovi zpřehledňují a umožňují mu snadnější porozumění a chápání předkládaného obsahu. Nejběžnějším druhem infografiky je **identifikační lišta**, která se prakticky vyskytuje v každém televizním zpravodajství. Používá se k označení osoby vystupující v záběru. Spolu s jejím jménem a profesí se objevuje na poloprůhledném nebo transparentním pruhu ve spodní části televizní obrazovky (Dufek, 2008).

III. závěrečné práce:

7. **Závěrečné operace** – probíhají závěrečné práce, tedy sestavování záběrů v celek, do jeho definitivní podoby.
8. **Kontrolní projekce a označení reportáže** – důkladný popis reportáže, který slouží pro lepší orientaci při vyhledávání a také při archivaci reportáže.
9. **Předání příspěvku k vysílání**
10. **Prezentace zpravodajské reportáže.**

Výsledek každé tvorby audiovizuálního sdělení, tedy zpravodajská reportáž, se neobjevuje naráz, ale jak je vidět z výše popsaných fází, vynořuje se postupně. Nejdříve jako psychický obsah s málo zformovanou strukturou, který se postupně zpřesňuje, vytváří si určité vztahy k jiným obsahům, až je schopen materiální realizace.

Je však důležité si uvědomit, že ne všechny fáze jsou pro výrobu televizního zpravodajství kladeny na stejnou roveň důležitosti. Například přípravná fáze nemusí být tak zdouhavá, nebo se přímo může z procesu vypustit, pokud se redaktor o problematiku zpracovávaného tématu dlouhodobě zajímá a prokazuje fundovaný přehled.

Jednotlivé výrobní postupy mohou být také pozměněny, pokud zpravodajskou reportáž vytváří pouze jednotlivec a nikoli celý štáb. Vliv štábu a jednotlivce se odráží i na obsahu a podobě reportáže, a to nejen subjektivním pohledem na věc, narozdíl od pohledu z více nezávislých stran, ale také v technologickém zpracování. To znamená, že jednotlivec je

schopen zvládnout hned několik rolí pracovníků štábu (Mičienka – Jiráček et al., 2007; Vágner, 1997; Blažek et al., 1992b; Šmíd, 1995; Vrabec, 1976; Prokop, 1988).

Nyní, když známe základní požadavky televizní reportáže a výrobní postup televizního zpravodajství, můžeme přejít k technologickým aspektům pro její výrobu.

1.6 Technologie při přípravě televizního zpravodajství

Aby vůbec bylo možné vyrobit zpravodajskou televizní reportáž, je zapotřebí určitých technologií, které práci redaktora především usnadní. Každá televizní stanice používá jiné, ale princip přípravy je za použití těchto technologií stejný. Zařadila jsem mezi ně **digitální produkční systém, redakční systém, natáčení obrazu, lineární střih a NLE**.

- 1) **Digitální produkční systém** je systém produkce televizního zpravodajství.

„Je založen na principu serverové technologie velkokapacitních terminálů, umožňujících transformaci veškerých operací spojených s výrobou televizního zpravodajství do algoritmu digitálních dat a jejich ukládání do videoservertů ve formě datových souborů“²⁰.

Jednodušeji řečeno je to prostor na serveru, kam se z natočených kazet nebo disků ukládají všechny natočené materiály. Jedná se o bezpáskový počítačový systém digitální zpravodajské výroby, kterým je možné zpracovat jednotlivé audiovizuální příspěvky nebo celé zpravodajské relace a také je odvysílat.

Digitální produkční systém zahrnuje editaci v low-res a high-res rozlišení, komunikaci s redakčním systémem, kontrolu a správu databází včetně automatického řízení odbavování audiovizuálních příspěvků a relací a dokonce i příjem kontribučních materiálů z krajských redakcí (Česká televize, 2005).

Editoři televizního zpravodajství mají v digitálním produkčním systému přehled nejen o celkovém počtu, stopáži a tématech relací, ale i o průběhu výroby jednotlivých zpravodajských příspěvků (Boubín, 2007).

²⁰ Osvaldová – Halada et al., 2007, s. 56.

- 2) **Televizní redakční systém** zajišťuje redaktorům správu příspěvků a umožňuje jim jejich rychlé zpracování, což je jedno z nejdůležitějších kritérií pro zpravodajskou výrobu. Každá televize má k dispozici jí nejlépe vyhovující redakční systém, pomocí něž lze zpravodajskou reportáž vyrobit od začátku až do konce, neboť nabízí sledování zpráv a čerpání potřebných informací ze zpravodajských agentur, fulltextové vyhledávání, práci s bodovým scénářem, stříh, přiřazení titulků a znělky k reportáži a dokonce i archivaci všech televizních příspěvků. Redaktor pracuje s určitou pevně nastavenou grafikou, kterou lze libovolně podle druhu redakčního systému měnit. Od předchozího systému se liší tím, že digitální produkční systém je vysílací systém a redakční systém je mu podřízen, neboť s ním komunikuje, aby reportáž vůbec mohl odvysílat. Televizní redakční systém je s digitálním produkčním systémem plně svázán. Důležitou součástí tohoto systému, který umožňuje redaktorovi operativně připravit celou reportáž, včetně doprovodných prvků kompletně nelineárním (počítačovým) způsobem, je i integrace archivního prostředí (Šubrtová - Suk, 2005; Lambert – Pop et al., 2006).
- 3) **Natáčení obrazu** – je třeba si uvědomit, že bez pořízení obrazu by vlastně ani nebylo co v redakčním systému zpracovávat a následně prostřednictvím digitálního produkčního systému vysílat, proto je důležité upozornit také na technologii, která umožňuje v televizním zpravodajství natáčení obrazu – videokameru. Je to stěžejní fáze při výrobě televizní reportáže, na které se podílí jednak kameraman a zvukař, ale také sám redaktor. Každá televizní společnost vybaví své kameramany pro ni dostupnými a kvalitativně vhodnými videokamerami, jedná se ale často o individuální výběr. Záleží také, zda-li televize používá páskové nebo už bezpáskové záznamové formáty. Redaktoři a kameramani České televize například používají videokamery značky Sony, do kterých vkládají většinou digitální páskové formáty.
- Při natáčení obrazu však nebývají natáčeny neustále nové záběry, řada televizních stanic hojně využívá například zpravodajskou agenturou již natočené obrazy.
- 4) **Lineární stříh** Příloha A3 – je metoda stříhu, pocházející z filmové tvorby, kde se pracovalo s běžným filmovým dvojpásem. Umožňuje totiž zpracovávat záznam o libovolné délce a dokonce i značně rozsáhlá díla. Této výhody samozřejmě využívalo řadu let i televizní zpravodajství, které si metodu osvojilo. Dnes už sice redaktoři

nedisponují jen tímto jediným druhem střihu, ale lineární střih používají nadále. Provádí se přímou kopií videa ze zdroje a zápisem na cílové médium (kazetu nebo disk) lineárním způsobem, to znamená, že se záběry za sebe skládají v určitém pořadí za sebou. To se opakuje s každým natočeným obrazem až do té doby, kdy je celá televizní reportáž obrazově kompletní. Není to však jednoduché, protože při vyhledávání požadovaného záběru se musí procházet celým médiem sem a tam. Navíc, pokud by redaktor chtěl již střihovaný materiál editovat, nelze se k němu vrátit. Není to však jediná nevýhoda, lineární střih jich má daleko více. Řadíme mezi ně například zdlouhavost práce, nepřesnost a ztrátu kvality při každém novém přepisu záznamu.

Práce s lineárním střihem je dost těžkopádná, nenabízí velké tvůrčí možnosti a tudíž není pro editaci videa nejvhodnější, z tohoto důvodu se také od něj v poslední době rychle ustupuje. Proto se redaktoři v televizním zpravodajství čím dál více přiklánějí k metodě nelineárního střihu - NLE (Novák, 2001; Holsinger, 1995; Zapletal, 1997; Video a jeho zpracování).

- 5) **NLE** je zkratka pro Non Linear Editing, tedy nelineární počítačový střih, který již od počátku 90. let označuje metody střihového zpracování audiovizuálního materiálu na počítači. Na rozdíl od lineárního střihu, který pracuje s analogovým signálem a s průběhovým uspořádáním informací na videopásce, je u NLE nejdříve veškerý audiovizuální materiál digitalizován a poté ve formě souborových dat ukládán, tzn. zachytáván na pevný disk počítače tak, že je možné k němu přistupovat libovolně, mimo jakékoliv pořadí, tedy nelineárně [Příloha A3](#).

Podstatou NLE je práce s digitální obrazovou, zvukovou nebo kombinovanou informací v některé z aplikací počítačového střihového programu, které umožňují operativní rozřídění hrubého materiálu do jednotlivých klipů dle stanovených kritérií a jejich umístění v obrazové knihovně projektu. Redaktorovi tak umožňuje vystřihovat a přilepovat digitální videozáznamy v jakémkoliv pořadí a vytvářet tolik verzí, kolik chce, i s případnými změnami.

Nelineární střih se pyšní obrovskými přednostmi. Jednou z nich je okamžitý přístup střihače k vybranému záznamu nebo zvolenému místu střihu na časové ose projektu, což může znamenat až o polovinu kratší dobu potřebnou pro práci se střihem. Nemusí nic přetáčet a vyhledávat, jednoduše skočí přímo na místo, kde je jeho začátek. Mezi další výhody lze zařadit mnohostranné použití trikových efektů,

titulků a dalších prostředků grafické úpravy obrazu. S NLE je možná libovolná stříhová úprava jako je zkrácení, prodloužení, vyjmutí, vložení nebo přemístění jednotlivého záběru nebo celé sekvence v kterémkoliv místě projektu, aniž by byla narušena celková kontinuita a také kvalita. Možnosti jeho dalšího zpracování jsou víceméně neomezené. I přesto tyto silné stránky NLE mohou vést k jeho slabostem, mezi které patří především poskytnutí manipulativního nástroje novinářům, neboť právě díky NLE je velmi jednoduché obrazy rychle sestříhat a vytvořit tak mediální sdělení plné dezinformací (Osvaldová – Halada et al., 2007; Novák, 2001; Holsinger, 1995; Jelínek, 2003).

2 POROVNÁNÍ VÝROBNÍCH POSTUPŮ S POUŽITÍM PÁSKOVÉ A BEZPÁSKOVÉ TECHNOLOGIE

Abychom vůbec mohli televizní zpravodajskou reportáž vyrobit, je nutné ji natočit na patřičné záznamové zařízení prostřednictvím určitého záznamového formátu, neboť záznam,

at' už obrazový nebo zvukový, uchovává zvukové a pohyblivé obrazové informace na nosiči takovým způsobem, kterým lze tyto informace později získat zpět a vnímat je lidskými smysly. Nejprve je však nutné vysvětlit důležitý pojem, který je pevně s výrobními postupy spjat. Termín **formát** lze chápat v několika rovinách, pro účely této diplomové práce se budeme zabývat dvěma z nich. Tou první je formát v podobě **záznamového zařízení**, tedy typu nosiče, tzv. paměťového média, na které je záznam pořizován. Druhou pak bývá **záznamový formát**, tzv. formát souboru, tj. způsob fyzické organizace dat uložených na paměťovém médiu, tzn. jakým způsobem je na něj záznam pořízen. Záznamová zařízení je možné rozlišit na **pásková** a **bezpásková**, a to s použitím dvou druhů záznamových formátů: **analogového** a **digitálního**.

Za **páskovou technologii** lze považovat výrobu televizní zpravodajské reportáže s použitím páskových kazet nebo kotoučů, na který je možný záznam obrazu i zvuku buď analogovým nebo digitálním způsobem. **Bezpáskovou technologií** je možné nazvat disky a paměťové karty vycházející pouze z digitálního principu. Abychom mohli následně porovnat výrobní postupy redaktora televizního zpravodajství, považuji za nutné vysvětlit, jaké rozdíly existují mezi analogovými a digitálními záznamovými formáty. Oba druhy záznamových formátů se vyrábějí jak pro **profesionální použití**, tak pro **komerční**. Z hlediska této práce budeme vycházet z těch profesionálních, tzv. akvizičních záznamových formátů, které se používají při výrobě televizního zpravodajství. Od komerčních – amatérských formátů se mimo jiné liší i stupněm komprese²¹, tedy počítačovým způsobem úpravy dat – stlačením, zmenšováním objemu dat, který podstatně snižuje prostor, jaký zabírají na nosiči až o 1/3, a kvalitou zaznamenaného obrazu i zvuku (Osvaldová – Halada et al., 2007; Blažek et al., 1992a; Tauš, 1989; Novák, 2001; Slovník cizích slov, 1996).

3.1 Analogové záznamové formáty

Analogový²² záznamový formát funguje na principu analogového (tj. spojitého) záznamu obrazového a zvukového videosignálu na magnetický nosič, zpravidla videopásek. Videopásky se vyrábějí v těchto formátech: do šíře pásu 1 palec (25,4 mm), ¾ palce

²¹ **Komprese dat** – používá se při nedostatečné kapacitě pro zpracování existujícího objemu dat až o 1/3 se zachováním vysoké kvality videa. Pro komprimaci se používá anglická zkratka MPEG – Motion Picture Expert Group (Slovník cizích slov, 2005-2009; Jelínek, 2003, s. 118, 170; Blažek, 1995, s. 190).

²² **Analogový** - charakteristika elektronického procesu, který prezentuje informaci v průběžných souvislých vlnách, při analogovém přenosu dat tudíž změny a kolísání elektromagnetických vln odpovídají hodnotám kolísání původního signálu; protikladem k analogovému je **digitální** (Šmíd, 1995, s. 7).

(19,05 mm), ½ palce (12,65 mm) a 8 mm a jsou uchovávány v cívkách nebo v kompaktních kazetách.

Analogový magnetický záznam je náchylný ke snížení kvality signálu, pokud se několikrát po sobě materiál přepisuje, trpí relativně nízkou životností záznamu mechanickou opotřebeností nosiče nebo záznamového a reprodukčního zařízení. Odborně se opakované použití videopásky, tedy kopírování originálního videozáznamu, nazývá generace (generations), jejíž číslo udává, o kolikátý přepis se jedná. Materiál je první generace, stříh druhá, kopie třetí apod. Mezi druhy profesionálních analogových záznamových formátů řadíme tyto:

- a) **U-matic** (r. 1969),
- b) **Super-VHS**,
- c) **Hi-8** [Hi band 8] (r. 1989),
- d) **VHS-C, S-VHS-C** (r. 1975),
- e) **Betacam** (80. léta),
- f) **Betacam SP** (r. 1987) (Osvaldová – Halada et al., 2007; Tauš, 1989; Holsinger, 1995; Zapletal, 1997; Pešek, 1993).

Podrobný popis jednotlivých analogových formátů je uveden v příloze [Příloha B1](#).

3.2 Digitální záznamové formáty

Digitální²³ záznamový formát funguje na bázi digitálního, tedy číslicového principu záznamu videosignálu na různé druhy záznamových nosičů. Oproti analogovému záznamu je

²³ **Digitální** - charakteristika elektronického procesu, který zpracovává informaci v binárních pulsech – bitech (bit – binary digit), které jsou v podstatě číslicemi dvojkové soustavy; protikladem digitálního je **analogový** (Šmíd, 1995, s. 14).

digitální informace „jednoduchá“ a dá se s ní mnohem lépe a mnohotvárněji pracovat, její kvalita se při jejím zpracování či reprodukci nezhoršuje a počet kopií není limitován.

„Digitální záznam se díky převodu videosignálu do binárních čísel vyznačuje vyšší kvalitou, stabilitou a trvanlivostí obrazových a zvukových informací, možností jejich bezztrátového přepisu v teoreticky neomezeném počtu generací a v případě poškození i jejich zpětné rekonstrukce“²⁴.

Vůbec první digitální videozáznam byl předveden již kolem roku 1975, avšak práce na společném celosvětovém standardu digitálního záznamu započaly až v roce 1982 za výchozího předpokladu, že se jedná o záznam budoucnosti. Dá se říci, že technické parametry digitálního záznamu obrazu a zvuku již od roku 1995 stírají rozdíly mezi formáty, které jsou určeny buď pro amatérské nebo profesionální použití.

Digitální záznamové formáty se nejčastěji dělí podle záznamového média, tedy nosiče:

I. páskové:

- a) **D1 - D9** (r. 1986),
- b) **Digital Betacam** (r. 1993),
- c) **Digital Video** [DV, mini DV] (r. 1993),
- d) **D-VHS** (r. 1995),
- e) **Digital-S** (r. 1993),
- f) **DVCPRO, DVCAM** (2. polovina 90. let).

II. bezpáskové:

- a) **záznam na pevný disk – harddisk (HDD),**
- b) **záznam na optický disk,**
- c) **záznam na paměťovou kartu** (Blažek, 1992b; Zapletal, 1997; Pešek, 1993).

²⁴ Osvaldová – Halada et al., 2007, s. 53.

Podrobný popis jednotlivých digitálních záznamových formátů je rovněž uveden v příloze [Příloha B2](#).

Vývoj uvedených záznamových médií však není ukončen právě zápisem videa na paměťovou kartu, nýbrž se prudce rozvíjí, objevují se další nové formáty. Vysokoškolský pedagog učící na Fakultě sociálních věd audiovizuální žurnalistiku PhDr. Martin Lokšík v Praktické encyklopedii žurnalistiky a marketingové komunikace uvádí²⁵, že se dá jen stěží odhadnout, který z nich zvítězí, případně kterým směrem se bude dál vývoj digitálních záznamových videostandardů ubírat. Obecně lze konstatovat, že dochází k přechodu na bezpáskové záznamové systémy a k eliminaci všech pohyblivých rotačních prvků z procesu ukládání a zápisu audiovizuálních informací (Holsinger, 1995; Novák, 2001).

3.3 Role redaktora při použití páskové a bezpáskové technologie dříve a nyní

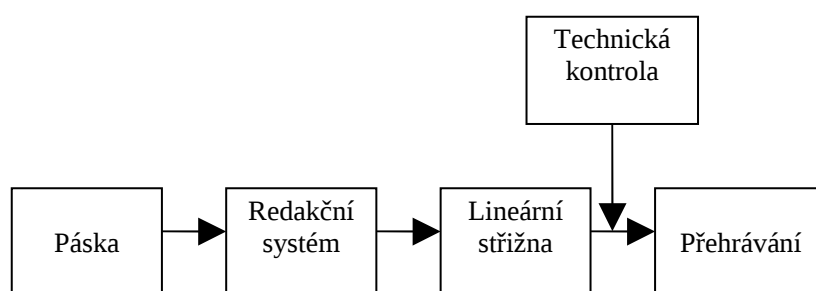
Při historickém vymezení rolí redaktora v televizním zpravodajství je zapotřebí vysvětlit, že nelze striktně ohraničit dobu, kterou bychom chápali jako dobu minulou týkající se páskové výroby televizního zpravodajství. Jak jsem již výše uvedla slovy Martina Lokšíka, v současnosti se výroba televizního zpravodajství více přiklání k bezpáskovým záznamovým nosičům, avšak pásková výroba zcela nezanikla, naopak se z ekonomických důvodů stále používá. Proto pro účely této diplomové práce rozliším dvě základní etapy, kterými redaktor při výrobě televizní reportáže za posledních několik desítek let prošel a popíši rozdíly při použití technologií v těchto etapách.

I. etapa – pásková výroba:

Výrobní postup redaktora televizního zpravodajství s použitím páskové technologie při výrobě televizní reportáže spočívá v natáčení audiovizuálního materiálu buď na analogové kazety nebo digitální pásky. Každá z nich však redaktorovi nabízí rozdílné možnosti práce, které mi podrobněji vysvětlila redaktorka České televize Zuzana Tvarůžková.

²⁵ Osvaldová – Halada et al., 2007, s. 55.

Použití analogových záznamových formátů pro natáčení zpravodajské reportáže znamená pro redaktora televizního zpravodajství proces (obr. 1), ve kterém páska putuje jako nosič obrazu a je svázána s natočeným materiálem. Na pásku se tedy nejprve záznam ukládá lineárním způsobem, tzn. v řadě za sebou, a proto s pořadím natočených záběrů nelze hýbat a ani je editovat, což může být poměrně obtížné, pokud se redaktor rozhodne záběr vyjmout a nahradit ho jiným. Dále si redaktor na pásce natočený materiál prohlíží, stříhá, kontroluje a nakonec se z ní i vysílá.



Obr. 1: Lineární systém výroby zpravodajské reportáže s použitím páskové technologie

Tento proces lineárního systému výroby zpravodajské reportáže znamená pro redaktora dlouhou proceduru počínající fyzickým vyzvednutím archivní analogové kazety z archivu na základě jeho personální karty a předem zjištěného čísla kazety. Po pořízení materiálu, si musí nejdříve přepsat text, vypsát si přímou řeč a stopáž, tzn. počátky a konce zaznamenaných záběrů ve formě adres a časového kódu, jako jsou hodiny, minuty, sekundy a snímky, a následně si fyzicky vyzvednout prázdnou analogovou kazetu, většinou se stopáží 6 až 36 minut. Poté se dostavit do lineární střížny (obr. 1), kde si na tuto prázdnou kazetu nechá od specializovaných pracovníků nastříhat požadované obrazy a zvuky rovnou do připravované reportáže, s nimiž se už nedá vůbec hýbat, a tím lze tuto kazetu považovat za finální produkt, pro tu danou chvíli tedy za nejvzácnější kazetu.

Při použití digitálních záznamových formátů je třeba si uvědomit, že se stále jedná o páskovou výrobu, avšak s digitálně zaznamenaným obrazem. Pořízený obrazový a zvukový záznam se od předchozího analogového vyznačuje vyšší stabilitou a trvanlivostí obrazových a zvukových informací. Většina redaktorů je také používá k natáčení dlouhých sekvencí, nebo jimi nahrazují záznamník. Obecně tyto digitální pásy umožňují přepis až dvaceti generací,

což je pro redaktora sice dostatečná hodnota, ale ne nijak výrazná. K výrazné změně pro redaktora dochází až při použití bezpáskové technologie (Pešek, 1993).

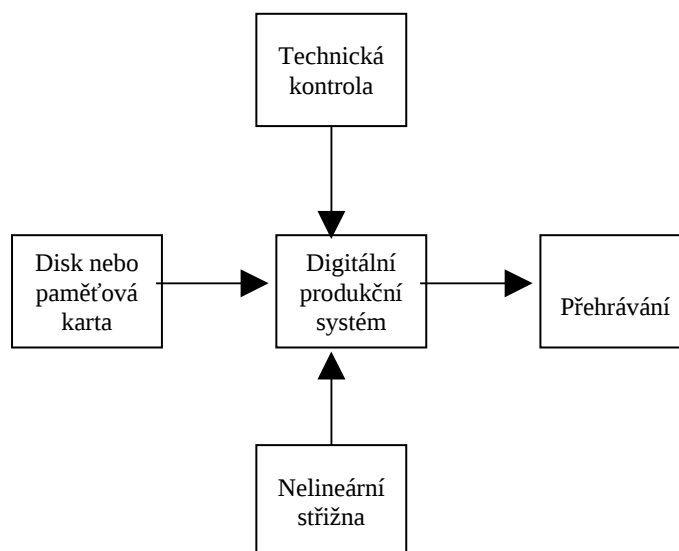
II. etapa – bezpásková výroba:

V obecné rovině lze technologii bezpáskové výroby zpravodajských reportáží formulovat takto:

„Veškeré operace spojené s produkcí audiovizuálních zpravodajských materiálů se nejdříve transformují do algoritmu digitálních dat a poté ukládají do paměti serverů velkokapacitních počítačů, čímž se zcela mění charakter redakční práce i způsob fungování celého redakčního systému. Veškerý pohyb zpravodajských materiálů i pomocných technologických operací probíhá výhradně prostřednictvím počítačové sítě a jejich editace, kontrola a odbavení se odehrává v podobě datových souborů na monitoru počítače“²⁶.

V oblasti bezpáskové technologie tedy redaktor už s žádnými páskovými kazetami nepracuje, a to mu otevírá mnoho nových možností. Důležitou předností, kterou se bezpáskové technologie vyznačují, je možnost ukládání záznamu na disk nebo paměťovou kartu nelineárním způsobem (obr. 2), což umožňuje, že si redaktor při střihu může skládat obrazy libovolně, jak uzná za vhodné a pokud se splete, není žádný problém je přehodit, vyměnit nebo zcela vypustit. Může za to digitální, tedy číslicový záznam obrazu, se kterým se pracuje o mnoho jednodušeji než s analogovým.

²⁶ Lokšík, 2004, s. 25.



Obr. 2: Nelineární systém výroby zpravodajské reportáže s použitím bezpáskové technologie

Pro redaktory televizního zpravodajství se jedná o unikátní technologii. Jejich práce spočívá nejprve v nabití disku do vysílacího systému na pracovišti nabíjení a zpracování natočeného materiálu prostřednictvím redakčního systému, nelineárního stříhu a digitálního produkčního systému. Po namluvení komentářů putuje zpracovaný zpravodajský příspěvek ze serveru rovnou do vysílání. Podrobněji jsem tento postup popsala v případové studii [Příloha A2](#).

Obecně je práce s digitálním záznamovým médiem daleko jednodušší než u analogových videoformátů, protože se pracuje po celou dobu s počítačovým systémem. Zpracování televizní reportáže je například po editorových opravách více pružnější, rychlejší a pohodlnější.

3 NOVÉ MOŽNOSTI SPOJENÉ SE ZAVEDENÍM SERVEROVÝCH TECHNOLOGIÍ A TECHNOLOGIÍ VZDÁLENÉHO PŘÍSTUPU

Jen málo objevů a vynálezů, kterými člověk posunul své možnosti a schopnosti, prošlo tak rychlým a intenzivním technickým rozvojem a dosáhlo tak masového uplatnění jako vývoj televizního zpravodajství, který je velmi úzce spjat s neustálými rychle probíhajícími technologickými změnami v oblasti snímací, záznamové a přenosové elektroniky a telekomunikací, jež vytvářejí nové možnosti týkající se celé sféry výroby, prezentace i příjmu audiovizuální informace. V současné době tyto změny vrcholí přechodem na plnou digitalizaci přenosu a zpracování obrazových a zvukových dat, tzn. že postupně dochází ke změnám v organizaci produkce mediálních obsahů (nové výrobní technologie), jejich distribuci (nové cesty a kanály šíření) i příjmu (nové prostředky a způsoby přístupu publika k mediálním obsahům). V televizním zpravodajství se digitální technologie nejprve projevila v oblasti výroby a tvorby, prostřednictvím digitálních kamer, digitálnímu stříhovému a režijnímu zpracování televizního signálu, počítačové grafice, virtuálním studiím apod. V oblasti šíření a příjmu televizního vysílání se digitalizace z důvodu hledání optimálního řešení pro její komplexní zavedení rozeběhla o něco později (Lokšík, 2004).

Aplikace nových technických principů záznamu a zpracování obrazového a zvukového signálu, které velmi rychle následovaly v posledních desetiletích za sebou, výrazně poznamenaly všechny tvůrčí a realizační fáze televizní zpravodajské produkce a zásadně ovlivnily tvůrčí metody vlastní žurnalistické práce. V současné době tak redaktor televizního zpravodajství má k dispozici celou řadu nových možností v podobě nových technologií, založených na principu digitálního zpracování dat, které mu značně usnadňují jeho práci. Do zavedení serverových technologií byl redaktor odkázán zcela na mechanickém způsobu záznamu informací počínaje tužkou a papírem a vysíláním pouze prostřednictvím televize. Během půl století se technologie proměnila tak rychlým tempem, že je zapotřebí ukázat, jaké netušené možnosti redaktorovi nabízí. Celkový rozmach a efektivnost pak záleží na tom, jak se možností, které nová technika nabízí, dokáží zmocnit tvůrci, tedy redaktoři, jak je dokáží rozvinout, umocnit a inspirovat tak další vývoj (Osvaldová – Lábová et al., 2001; Šmíd, 1989; Blažek et al., 1992a; Hladký et al., 1986).

Mým cílem není zabývat se složitou technickou stránkou následujících technologií, nýbrž zachycení toho, jakým způsobem a na jaké bázi tyto technologie fungují a jaké možnosti v sobě, pro redaktora televizního zpravodajství, ukrývají.

První etapou, která zahájila tento dynamický proces digitální technologie v televizním zpravodajství, byl elektronický žurnalismus, elektronické televizní zpravodajství, zavedení satelitního televizního a digitálního zpravodajství. Mezi další významné možnosti jsem zařadila online žurnalistiku, zpracování videa a výrobu televizní grafiky na internetu, použití mobilních technologií a digitalizované archivnictví.

3.1 Elektronické, satelitní a digitální televizní zpravodajství

Počátkem 70. let vznikla a nastoupila nová metoda práce televizního zpravodajství nazývaná **elektronický žurnalismus**, který využívá mobilní elektronickou videotechniku v terénu. Při vzniku této metody práce ji bylo zapotřebí odlišit od tradiční filmové technologie televizního zpravodajství, a tak ve druhé polovině 70. let vznikl **Electronic News Gathering (ENG)** a **Satellite News Gathering (SNG)**, jejichž vzniku předcházelo poměrně dlouhé vývojové období zdokonalování magnetického záznamu obrazu, lehkých mobilních kamer a přenosných záznamových zařízení. Oba druhy metod práce v televizním zpravodajství se dají přirovnat ke stejné revoluční změně, jako bylo zavedení barevného televizního obrazu na počátku 60. let.

ENG je elektronické televizní zpravodajství zahrnující jak metodu práce televizní žurnalistiky, tj. obrazový záznam událostí elektronickou kamerou, tak technické zařízení jako je televizní kamera s přenosným záznamovým zařízením použitelným pro televizní zpravodajství ve velmi vzdáleném terénu, který se dnes nazývá kamkordér, jež této metodě práce slouží. Do nástupu ENG byla výroba zpráv technologicky i časově dosti náročná, neboť se primárně používala 16 mm dvoupásková filmová technologie s odděleným obrazovým a zvukovým záznamem. Tento složitý proces byl tak nahrazen navzájem kabely propojeným elektronickým řetězcem složeným z barevné televizní kamery, reportážního cívkového či později kazetového videomagnetofonu a mikrofону. Vyústěním této technologie se staly operativní reportážní videokamery, tzv. kamkordéry, s vysokou citlivostí snímacích prvků, které pro redaktora televizního zpravodajství znamenají dosud nepoznané možnosti.

Tou nejzákladnější možností, kterou mu tato technologie přináší, je velmi snadná přenositelnost kamery, relativně rychlá výroba i distribuce zpravodajské reportáže kdekoli na světě, a to i ve ztížených podmínkách, a ve velmi vysoké kvalitě. Mezi další možnosti a výhody ENG patří minimální světelné nároky dovolující snímat v reálných interiérech bez lamp a také možnost okamžité kontroly a editace pořízeného záznamu bezprostředně po natáčení. Redaktor tak nemusí sedět přímo v redakci u svého počítače, ale dokáže rychle vyrobit zpravodajskou reportáž i na hotelovém pokoji a zaslat ji do studia nebo do televizního vysílání přímo z něj. Součástí elektronického zpravodajství totiž není jen záznam natáčení, ale i možnost přímého mikrovlnného spojení s domovským studiem, které umožňuje zapojení do vysílání formou přímého přenosu.

Pokud redaktor elektronického televizního zpravodajství využívá družicového spojení prostřednictvím mobilní telekomunikační družicové antény s budovou televize, pak se jedná o **SNG** (Satellite News Gathering), další vývojový technologický stupeň zpravodajské produkce, který v sobě skýtá pro redaktora televizního zpravodajství mnoho nových možností. SNG doslova znamená sběr zpráv prostřednictvím satelitu a jeho zavedení na přelomu 80. a 90. let umožnilo natáčení a přenos zpravodajských příspěvků prostřednictvím speciálních jednokamerových satelitních přenosových vozů a telekomunikačních družic z míst vzdálených i tisíce kilometrů od mateřského studia. Zkratkami ENG a SNG se tak proto nazývají nejen metody práce a technická zařízení televizního zpravodajství, ale také přenosové vozy pro natáčení v terénu. ENG a SNG jsou sice staršími metodami televizního zpravodajství, ale dosud stále používanými. Například SNG se pro svou naprostou nezávislost na místě, odkud má být přenos uskutečněn, a pro nulovou předchozí přípravu nejčastěji využívá pro potřeby aktuálního zpravodajství (Šmíd, 1995; Osvaldová – Halada et al., 2007; Osvaldová – Lábová et al., 2001; Pešek, 1993; Yoakam – Cremer, 1985; Stoličný, 2003).

Třetí etapou, která započala v 90. letech 20. století a dosud ještě probíhá, je postupný přechod televizního zpravodajství na úplnou digitalizaci obrazových a zvukových dat, tedy tzv. **DNG** – Digital News Gathering, tzv. digitální televizní zpravodajství (též videožurnalismus), jehož podstatou je plnoformátové zpracování, odbavování a přenos veškerých audiovizuálních zpravodajských materiálů na počítačové bázi pomocí vysílacích serverů počítačových komunikačních sítí.

Touto teprve nastupující moderní technologií započíná zcela nová éra totální proměny televizního zpravodajství, jeho žánrových druhů a tvůrčích metod žurnalistické práce, neboť s digitalizovanými archivními materiály je práce daleko časově efektivnější a dokonce obrazově i zvukově kvalitnější a redaktorovi tak umožňuje okamžité zpracování materiálů v jednom digitálním prostředí jednoho počítače vybaveného příslušným softwarem. Televizní redaktor tak už není součástí klasické pevné struktury v televizní redakci (Osvaldová – Lábová et al., 2001; Lokšík, 2004).

Obrovskou možností pro redaktora televizního zpravodajství znamenal technologický pokrok v oblasti počítačů a telekomunikace, tedy zavedení internetu, celková internetizace žurnalistiky, vývoj mobilních technologií a digitalizace dat.

3.2 Internetová (online) žurnalistika

Internet se pro tradiční médium jako je televize stal nedílnou součástí mediální scény, kde televize, aby udržela krok s publikem a neztratila nad ním vliv, musí svoji činnost propojit s online médii, ať už samostatně, nebo ve spojení s jinými mediálními či internetovými partnery.

Internet vnáší do žurnalistické práce zcela nové dimenze. Nejen globální charakter této komunikace, ale především síťovou strukturu, která umožňuje komunikovat ve všech čtyřech komunikačních rovinách: od jednoho k jednomu (interpersonální komunikace), od jednoho k mnohým (masová komunikace), od mnohých k mnohým (skupinová komunikace) a od mnohým k jednomu. Přičemž tuto komunikaci lze nazvat Computer Mediated Communication (CMC), tedy komunikaci zprostředkovanou počítačem (interpersonální komunikace). A právě jeho prostřednictvím redaktori komunikují skrze e-maily, diskusní skupiny, chaty, ICQ apod. a získávají tak potřebné informace k natočení zpravodajské reportáže. Kromě toho komunikace prostřednictvím internetu nezajistila spojení jen mezi novinářem a zdrojem, ale také mezi novinářem a jeho redakcí, a v případě, že byl výsledný produkt na internetu umístěn, tak i mezi novinářem a jeho publikem.

Tvorba online sdělení v digitální podobě vyžaduje pouze hardware a software počítače, jehož cena je daleko nižší, než jakákoli technika jako jsou tiskárny a studia v tradičních médiích. Rovněž distribuce produktu je v tradičních médiích materiálově i finančně nákladná, u televize to znamená, že musí platit energii a vysílače.

U online médií ale nese hlavní náklady uživatel, který si musí koupit počítač a zaplatit poskytovateli spojení.

Internet redaktorům televizního zpravodajství zpřístupnil nejrůznější archivy a databáze, v nichž se orientují za pomoci katalogových a fulltextových vyhledávačů a tím se pro ně stal nepostradatelným nástrojem žurnalistické práce. Tato práce se odborně nazývá CAR (Computer-Assisted Reporting), **tzv. počítačem asistovaná žurnalistika**²⁷, která dnes není jen součástí práce televizního redaktora, ale všech novinářů obecně.

CAR se zabývá dvěma směry:

1) technikou vyhledávání a zpracování dat a informací prostřednictvím počítače ve zdrojích dostupných online i na nosičích (CD-ROM, DVD, paměťové jednotky), do čehož spadá i tvorba vlastních archivů a databází na vlastních počítačích;

2) zaměřuje se na využívání znalostí dostupných informačních zdrojů a na využívání těchto zdrojů pro žurnalistickou práci prostřednictvím počítače.

Fenomén online žurnalistiky umožnil redaktorům televizního zpravodajství publikovat své reportáže nejen prostřednictvím televizního vysílání, ale také pomocí nejrůznějších weblogů či webových stránek konkrétních televizních stanic. Tato podstatná změna znamenala pro televizní redaktory nevídanou možnost, neboť do příchodu Internetu měl každý redaktor kontrolu nad formou, obsahem i způsobem distribuce komunikovaného sdělení, nyní již tomu tak zdaleka není. Žurnalistika na internetu se totiž odehrává ve zcela specifickém prostředí odlišném od televizních i tištěných médií. Publikování na internetu je také ovlivněno hned několika vlastnostmi online žurnalistiky a záleží na každém redaktorovi, jak s nimi naloží a použije je ve prospěch sdělení a poutavosti publikované reportáže:

a) **Hypertextualita** – díky hypertextovým odkazům může online reportáž odkazovat pomocí tzv. linek k dalším informačním zdrojům, poznámkám a archivním materiálům, které umožní kdykoliv je snadno za použití příslušného odkazu (textu, zvuků, statických obrazů – fotografií nebo pohyblivých obrazů – videosekvencí či animovaných prvků) a patřičného multimediálního softwaru vyvolat a dodatečně se s informacemi seznámit.

²⁷ CAR – termín vznikl a používá se v USA (Šmíd, 2006, s. 13).

Hypertext sám o sobě je natolik obrovskou, originální, ojedinělou a neomezenou možností jak pro redaktora, tak pro uživatele, neboť žádné jiné médium nenabízí takovou možnost. Hypertextové dokumenty nejsou lineární jako klasické texty, což je pro uživatele nemalou výhodou, neboť pořadí zpravodajských příspěvků a informací si určuje zcela sám dle své potřeby a dle svého vlastního zájmu a ne prostřednictvím televizního štábu, jako tomu je při televizním vysílání. Elektronické dokumenty lze totiž provázat se souvisejícími dokumenty nebo jejich částmi, čímž se rozšiřuje možnost pro uživatele při čerpání informací. Hypertextualita je úzce spojena s další vlastností online žurnalistiky, a to s multimedialitou (Šmíd, 2006; Osvaldová – Halada et al., 2007; Šmíd, 1995; Šmíd, 2001; Jedličková, 2001).

b) **Multimedialita** - je spojená s nelinearitou a strukturou hypertextu a umožňuje rozčlenit zprávu do více datových souborů a vzájemně tyto soubory textově, obrazově i zvukově propojit. Dá se říci, že ji částečně obsahuje i televizní zpravodajství, ale prostřednictvím internetu lze tato propojení provádět i se staršími reportážemi apod. Nerozvíjí se tak postupně jen televizní zpravodajství, ale také online žurnalistika. Svědčí o tom fakt, že se do tištěných médií, která jsou stále více prezentována prostřednictvím internetu, dostávají audiovizuální příspěvky v podobě videí umístěných přímo v článcích (např. Mladá Fronta Dnes prostřednictvím idnes.cz apod.). Díky této multimedialitě pak žurnalistické sdělení zvyšuje svou dokumentační hodnotu a věrohodnost, ať už se jedná o tištěné či televizní médium.

Multimedialita internetové žurnalistiky také vyžaduje multimedialního novináře, tedy takového člověka, který je schopen nejen napsat text, ale také ho doprovodit natočeným materiálem, člověka, který umí nejen natočit zvukový rozhovor či videoreportáž, ale i správně ji sestříhat. Multimedialní novinář by měl být schopen užívat digitální techniku jako nástroj novinářské práce, získat příslušné materiály a dopravit je do redakce, umět zpracovat příspěvky do finální podoby a zajistit jejich distribuci, ať už prostřednictvím internetového vysílání nebo mobilní komunikace (Šmíd, 2006; Jedličková, 2001).

c) **Interaktivita** – je absolutní změnou oproti publikování reportáží v televizním zpravodajství. Interaktivita může mít více podob, avšak tou nejzákladnější je, že se uživatel aktivně účastní skupin na různých diskusních fórech a vyjadřuje se touto cestou ke zveřejněným reportážím, které komentuje a prostřednictvím nejrůznějších anket je hodnotí.

Tento interaktivní způsob komunikace může mít pro redaktora jakožto autora natočeného příspěvku buď vysokou informační hodnotu zpětné vazby, která umožní zkvalitňování výroby zpravodajské reportáže, nebo se může zcela minout chápání interaktivity jako přidané hodnoty a stane se prostorem, kde si uživatelé vulgárně vyměňují názory netýkající se tématu.

„Přesto interaktivita může být přínosem, a to v případech, kdy účastníci a uživatelé internetu jsou schopni obohatit základní obsah webové stránky jiným úhlem pohledu nebo novými poznatky a dalšími informacemi, o které se internetové publikum zajímá“²⁸.

Interaktivita je zatím vlastností, kterou disponuje pouze internet, prudký technologický rozvoj však v průběhu několika následujících let zasáhne v tomto hledisku i televizní vysílání.

d) **Bezprostřednost** – online žurnalistika je nepochybně daleko bezprostřednější než ta televizní. Redaktorovi totiž umožňuje umístit reportáž okamžitě na web televizní stanice a tím uživateli umožnit okamžitou percepci žurnalistických produktů v prostoru a čase. Uživatel poté může okamžitě reagovat na aktuální událost (Šmíd, 2006).

e) **Disponibilita** – žádné jiné médium není tak globální a instantní jako online žurnalistika, která nabízí disponibilitu svého sdělení v prostoru a čase. *„Internet je prvním vsutku globálním médiem, v němž každá webová stránka umístěná na síti kdekoli na světě je dostupná kdykoli a komukoli, kdo je schopen se na internet připojit“²⁹.* Tato disponibilita pak umožňuje průběžné aktualizování sdělení internetové žurnalistiky, aniž by se předešlá sdělení k danému tématu ztrácela. Ve zpravodajských televizních pořadech je totiž časová disponibilita omezena tím, že musíme vyčkat, až v časovém proudu sdělení přijde řada na zprávu, která nás zajímá, zatímco na síti je možné tuto zprávu ve zvukové i obrazové podobě vyvolat, kdykoli o ni projevíme zájem (Šmíd, 2006).

Pokud se tyto vlastnosti internetové žurnalistiky vhodně zkombinují, vytvoří opravdu kvalitní online sdělení. Tyto všechny zmíněné vlastnosti online žurnalistiky však vyžadují dvě nezbytné znalosti, kterými by měli ve větší míře disponovat novináři a v té základní také uživatelé sdělení. Jsou jimi informační a počítačová gramotnost (Šmíd, 2006).

²⁸ Šmíd, 2006, s. 22.

²⁹ Šmíd, 2001, s. 216.

Informační gramotnost (Information literacy) a její obsah by neměl být závislý na tom, jaké nástroje kdo používá, tzn. jaké počítače nebo aplikace, ale jak s nimi dokáže při práci s informacemi nakládat, jak je schopen efektivně vyhledávat, využívat, hodnotit a interpretovat informace vztahující se k danému tématu etickým způsobem. Důležité je také umět rozeznat, kdy tyto informace potřebuje (Šmíd, 2006; Peterka, 2005; Landová, 2002; Dombrovská, 2002; Prokop, 2007).

Počítačová gramotnost (Computer literacy) je oproti informační gramotnosti určitým způsobem závislá na druhu počítače, operačních systémech a aplikacích, se kterými novinář nebo uživatel pracuje. Proto počítačová gramotnost zahrnuje i oblasti digitální gramotnosti (Digital literacy), tedy schopnosti pracovat s Internetem a multimediálními zdroji, a síťové gramotnosti (Network literacy), schopnosti používat Internet a komunikovat prostřednictvím sítě. Dosáhnout počítačové gramotnosti znamená, aby člověk byl schopen využívat informační a komunikační technologie, pracovat s nejčastěji využívaným programovým vybavením, využívat internet ke komunikaci, k vyhledávání a zpracovávání informací, využívat služeb a možností, které mu tyto technologie nabízejí a ví k čemu je může efektivně využít. Počítačová gramotnost je jen jedním z předpokladů či podmínek dobré informační gramotnosti.

„Žurnalista by měl vědět, jak funguje internet, jakým způsobem probíhá komunikace na webu, jak pracují vyhledávače, jakým způsobem se prezentují výsledky jejich hledání, jak zacházet s online databázemi, jaké volit strategie při jejich využívání, jak používat e-mail a diskusní skupiny pro spojení se zdroji, jaké další komunikační techniky, včetně těch bezdrátových mobilních, využívat ke spojení s domovskou redakcí apod.“³⁰

Předpokládá se tedy, že každý redaktor publikující na internetu, je uživatelsky obeznámený s redakčními systémy a softwary, které publikování na internetu umožňují a je tudíž schopen vytvořit zprávu či reportáž publikovatelnou v hypertextovém formátu. To totiž bez patřičných znalostí v podstatě nelze. Když novinář bude s těmito znalostmi obeznámen, může pak bez problémů natočit nejen reportáž do televizního zpravodajství, ale také **online reportáž** určenou pro internetové vysílání.

³⁰ Šmíd, 2006, s. 13.

Online reportáž je od té televizní specifická především v umožnění jejího zpětného vyvolání. Tzn. že se uživatel může vrátit k již jednou zveřejněným sdělením, což je obrovskou výhodou především v doplnění chybějících informací k události, jejíž vývoj předpokládá delší trvání. Dalším specifikem je, že online reportáž obvykle nemá jen jednoho autora, který by tak odpovídal za její obsah a délku, nýbrž se skládá z několika příspěvků různých autorů a její délku určuje povaha a průběh události. „*Taková reportáž většinou končí v okamžiku, když událost již ztrácí potenciál dalšího vývoje*“³¹ (Peterka, 2005, Landová, 2002; Šmíd, 2001).

U online žurnalistiky dochází při výrobě online reportáží ke vzájemnému prolínání online redakčních systémů, s klasickými televizními redakčními systémy. Oba systémy slouží ke správě obsahu a vzájemným propojením tak umožňují nejen zefektivnění výroby online reportáže, ale také její usnadnění.

3.3 Zpracování videa na internetu

Aby televizní nebo online reportáž mohla vůbec vzniknout, je zapotřebí natočený materiál zpracovat, tj. rychle a především správně sestříhat. V současné době již redaktor televizního zpravodajství není odkázán na mechanický proces stříhání videa, ale nově neustále se vyvíjející technologie mu umožňují jeho stříh pomocí serverových technologií – speciálního softwaru pro stříh, který sice umožňuje sdílení s celou redakcí a zpracování videa na dálku, ale zato potřebuje specificky vyškolené pracovníky k jeho ovládnutí. Novináři pak mají k dispozici velmi jednoduchý nástroj, avšak za velmi vysoké pořizovací finanční náklady.

O mnoho levnější variantou, která je navíc časově efektivnější, je **stříh videa na dálku pomocí internetového prohlížeče**. Tato technologie se totiž do počítačů neinstaluje, ale pracuje se s ní pomocí připojení k internetu. Vyžaduje jen jakékoli PC nebo notebook s minimálními požadavky na procesor a na připojení k internetu. Funguje na bázi zaslání příspěvku do vzdáleného webového serveru, kde si redaktor prostřednictvím svého prohlížeče svou reportáž upravuje.

³¹ Šmíd, 2006, s. 19.

Příkladem této technologie je produkt **FORscene** britské firmy Forbidden Technologies, jehož hlavním cílem je, aby uživatel nebyl ničím zatěžován. Pro novináře už tak zaměstnaného všemi možnými pravidly pro přípravu zpravodajské reportáže tedy znamená především usnadnění práce s natočeným materiálem i časovou úsporu.

Rozhraní v okně webového prohlížeče je přehledné a jednoduché, vypadá jako střížna se dvěma okny a časovou osou, ve které lze stříhat, upravovat zvuky, přidávat titulky a komentáře, a to bez zvláštních grafických znalostí, protože obsahuje kontextovou nápovědu. Výhodou také je, že se redaktor nemusí složitě přemísťovat z jednoho speciálního pracoviště do druhého tak, jak jsem popsala v případové studii [Příloha A2](#). Výsledný sestřih pak pouhým přetažením ikony publikuje na web nebo mobilní telefon (Získal, 2006a; Nitče, 2007).

3.4 Výroba televizní grafiky na internetu

Zpracování videa na dálku pomocí internetového prohlížeče není ojedinělou oblastí, kterou zpravodajský redaktor může využít. Další možností je výroba televizní grafiky opět bez speciálně pořízeného grafického softwaru, nýbrž prostřednictvím internetového prohlížeče, který umožňuje jednoduchým způsobem vyrobit titulky, nejrůznější mapy a grafy do televizní zpravodajské reportáže. Nový systém aplikací nazvaný **Axis** představila americká firma Chyron. Tato technologie pro redaktory televizního zpravodajství znamená vyložene revoluci, a nejen pro ně, neboť do této doby znamenala výroba televizní grafiky značnou specializaci jednotlivých zařízení a ovládání čím dál tím většího počtu specifických nástrojů, což bylo i dosti finančně nákladné. Axis však umožňuje mnohem levnější a jednodušší způsob výroby různých typů televizní zpravodajské grafiky, mezi něž patří výroba titulků, map, grafů, kurzů, počasí apod., a to s jejich velmi vysokou kvalitou. Funguje totiž na principu předem grafiky vytvořených šablon obsahujících identifikační prvky stanice nebo pořadu, které redaktoři velmi jednoduše vyplňují přes webové rozhraní a výsledná grafika je tak k dispozici i na dálku. Prostřednictvím tzv. News modulu si televizní redaktoři vybírají přednastavený typ grafiky jako jsou headlines, telefony nebo okna umístěná vedle hlasatele, jimž mohou měnit velikost, pozici nebo vrstvu. Vytvořený obrázek nebo animaci je možné uložit na pevný disk, poslat e-mailem nebo přesunout přímo do serveru. Hlavní výhodou tohoto modulu je automatické přeformátování grafiky mezi různými šablonami pro použití například při internetovém vysílání.

Finanční efektivita tohoto systému je dána tím, že si podstatnou jeho část stanice pouze pronajímá a o jeho údržbu popř. vyšší verzi počítačového programu se stará přímo výrobce. Televizní redaktor tak má přístup k těm aplikacím, které má předplacené. Díky nízkým pořizovacím a provozním nákladům je tak vhodný zejména pro malé televizní stanice.

I když se zatím nejedná o česky podporovaný systém aplikací, každopádně se dá hovořit o možné budoucí zajímavé revoluční technologii, kterou by redaktoři televizního zpravodajství mohli během několika následujících let plně online využít (Získal, 2008).

3.5 Mobilní technologie

Stejně jako online komunikace a celková internetizace, tak i mobilní a komunikační technologie prodělaly v posledních letech intenzivní vývoj, který zdaleka není ukončen.

Mobilní technologie, mezi které můžeme zařadit především notebooky a mobilní telefony, znamenají pro redaktora televizního zpravodajství mnoho možností a ne jeden krok kupředu, neboť jsou přínosem především díky jejich decentralizaci, čímž redaktorovi poskytují fyzickou nezávislost na televizním studiu, a tím je mu umožněno být při práci mobilní a přitom zůstat v kontaktu s dalšími pracovníky v terénu a zároveň s informačními zdroji. Internet dnes totiž není jen jediným hlavním informačním terminálem, ale k tomuto účelu může stejně dobře, ne-li lépe, sloužit i mobilní telefon. I ten je totiž, stejně jako počítač, vybaven nástroji umožňujícími psanou, zvukovou i obrazovou komunikaci a nástroji podporujícími vyhledávání informací a jejich přenos, které jsou pro výrobu zpravodajského sdělení pro redaktora klíčové.

Přínosem využití mobilních technologií je především zrychlení a zvýšení efektivnosti práce při získávání, zpracovávání a prezentaci dat téměř z jakékoli oblasti. Svoboda pohybu při práci, která je redaktorovi současnými komunikačními a miniaturizovanými počítači nabízena, je ideálním prostředkem pro aplikace, které vyžadují rychlou manipulaci s daty v terénu.

Na trhu jsou již po nějaký čas dostupná různě vyspělá mobilní zařízení a počítače do dlaně, která se postupně stávají standardním vybavením každého televizního redaktora, vlastně se dá říci, že jsou nejen jeho designovým doplňkem, ale především jeho pracovním nástrojem, a to hlavně při vyhledávání informací a komunikaci se zdroji.

Mobilní přístroje však díky svým informačním a datovým funkcím jako jsou internetový a e-mailový prohlížeč, díky záznamníku hovoru, fotoaparátu aj. velmi usnadňují práci při zpracování zpravodajské reportáže.

Jak jsem již uvedla v první kapitole, jednou ze základních vlastností každého zpravodajství je rychlost, se kterou redaktor reportáž připraví, vyrobí a umístí do televizního nebo online vysílání. S tím vším mu pomáhají nejen zmíněné online aplikace nebo internetové prohlížeče, ale také mobilní technologie. Software do mobilních telefonů s názvem **LUCI** představila v roce 2004 holandská společnost **Technica Del Arte**, který pro televizní zpravodajství znamenal absolutní revoluci jednak v rychlosti přípravy zpravodajské reportáže a jednak v její decentralizaci nevyžadující fyzické televizní studio. Programy tohoto produktu díky externímu mikrofonu a zesilovači nabízejí nejen bezproblémový obrazový a zvukový záznam, ale také vysokou kvalitu a dostatečné intuitivní ovládání, pomocí kterého lze záznam upravit, popsat a poslat odkudkoli na server, z něž putuje rovnou do televizního vysílání, nebo dokonce umožňuje i přímý přenos zvukového záznamu do vysílání.

Programy jsou k dispozici pro libovolné telefony s operačními systémy PPC2003, WM5 nebo WM6, jejichž vlastnosti výkonu procesoru a schopnosti nahrávání videa rozhodují o výsledné kvalitě zpracovávaného videa. LUCI disponuje několika nástroji, pomocí nichž redaktor televizního zpravodajství natočí materiál, který sestříhá, zpracuje ho ve výslednou reportáž a dokonce k ní může přidat i komentáře. Místo časového řídicího kódu obsahuje jen desetiny a setiny vteřin, čímž je editace videa poměrně ztížena. Jeho velkou výhodou je, že má natolik propracovaný zvukový záznam, že umožňuje i jeho přímý přenos do vysílání (Získal, 2009).

I přestože se jedná o jeden z mnoha případů vstupu do vysílání z mobilních telefonů, mezi další patří například 3G Mobilní studio (Createcna think digital, 2003-2008), mohl by se podobný systém stát povinnou výbavou každého televizního redaktora. Domnívám se však, že v dohledné době zatím nenahradí klasické obrazově i zvukově velice kvalitní profesionální kamery a záznamové formáty, avšak takto malé šikovné zařízení, které má redaktor televizního zpravodajství neustále při sobě a jehož ovládání zvládá bez pomoci dalších členů štábu, se jistě stane neustále zdokonalovaným systémem, kterým redaktoři, budou rychle přinášet nezapomenutelné reportáže a aktuální zprávy z celého světa na televizní obrazovky, internet nebo mobilní zařízení.

3.6 Digitalizované archivnictví

At' je technologie natáčení, přípravy, editace či postprodukce materiálů k televizní zpravodajské reportáži jakákoli, vždy musí následovat velice důležité uchování zpravodajských příspěvků v archivu televize. Všechny natočené pořady se totiž okamžitě stávají archivními materiály. Jak jsem psala v předchozích dvou kapitolách, v dnešní době novináři pracují se spoustou dat, které si sami v terénu natočí, nebo si je vyhledají v archivu. Ještě před pár lety, v době analogového záznamu na páskové kazety, bylo toto vyhledávání pro jejich velké množství a nedostatečný popis značně komplikované a rovněž i uchování materiálů, které vyžadovalo dostatečně prostorné, dobře odvětratelné, ale bezprašné a chladné místnosti, protože kazety a magnetické pásky jsou velmi náchylné k jejich poškození prachem či magnetickým polem nebo vlhkostí. S vývojem přechodu analogových záznamových formátů na digitální se začalo archivnictví postupně digitalizovat a práce se záznamovými médii poměrně zjednodušovat. Digitální informace tak už nevyžaduje skladování mnoha milionů kazet v obrovských, bezprašných a dobře odvětratelných místnostech se specializovanými pracovníky, kteří přesně vědí, kde se jaká kazeta nachází a aby vám ji mohli v ochranném obalu podat, museli se často vyšplhat až ke stropu. Dnes je tato práce o mnoho jednodušší, archivní materiály už nezabírají mnoho místa a ani nepotřebují rozlehlé prostory k jejich uchovávání. Důvodem je existence náhledových kopií v menším rozlišení a metadat, ve kterých lze hledat. Vyhledávání je tak díky lepším popiskům a digitalizované databázi daleko snadnější, což pro redaktora televizního zpravodajství znamená nejen časovou úsporu a kvalitnější použití informačních a obrazových materiálů, ale také naprostou změnu podoby dnešní televizní výroby.

Velmi názorný příklad pozitivní vlastnosti digitalizovaného archivnictví popisuje Bohuš Získal v časopise Pixel, který se zabývá 2D/3D grafikou a zpracováním digitálního videa a zvuku, v článku věnovaném digitálním archivům pro televizní výrobu:

„Řekněme, že máme dvě stejně velké instituce, každá disponuje šikovnými reportéry ve správný čas na správném místě, rychlými střihači a dokonalou technologií, která dovolí dodat perfektní výsledek. Konkurenční boj mezi nimi bude vyrovnaný do doby, než jeden ze soupeřů nabídne něco více, což může být kontext a doprovodné informace.

Jinými slovy, pokud někdo dokáže operativně dodat k aktuálním obrázkům ještě srovnání se souvisejícími událostmi před půl rokem spolu s perfektním popisem okamžitě publikovatelným v textové podobě (na webu, v jezdící liště pod obrazem či v teletextu), má vyhráno. Schopný archivář vám podobné informace většinou dohledá, klíčová otázka ovšem zní, v jaké kvalitě a za jak dlouho“³².

V současné době existují systémy, které tento rychlostní a kvalitativní převrat při výrobě televizního zpravodajství a jeho podoby způsobují. Zajišťují totiž jak aktuálnost přenášených informací, tak i jejich kvalitu, a to pro televizní stanici poměrně výhodně. Tyto systémy rovněž umožňují velmi jednoduché vkládání tzv. metadat k videím. **Metadata** jsou doprovodné, dodatečné, avšak důležité informace spojené s natočeným materiálem např. o kameramanovi, redaktorovi, pořízených jednotlivých snímcích a jejich důkladný popis, uvedení technických dat o typu materiálu a způsobu přenosu, o autorských právech a jiné důležité popisky, které usnadňují jejich následné vyhledávání v databázi a práci s tímto materiálem. Výhodou těchto metadat jednak je, že nezabírají mnoho místa, proto jich redaktor může k videu přidat co nejvíce, a jednak, že si je redaktor může navolit podle toho, co považuje za nutné nebo za zásadní ke zpravodajské reportáži uvádět. Ovšem přidat popisky k archivním videím tak, aby byly efektivní, není lehkou záležitostí a redaktoři televizního zpravodajství se nyní pohybují spíše ve fázi rychle tam něco napsat, aby se to stihlo rychle odvysílat, přičemž se ztrácí efektivita při následném vyhledávání těchto informací.

Práce s těmito systémy, jako je prohlížení, popisování a předstříh, je o mnoho bezpečnější než doposud, kdy redaktoři při každém vyzvednutí archivního materiálu a jeho použití riskovali, že se tento drahocenný záznam buď ztratí, nebo jinak znehodnotí. V současnosti už redaktoři nepracují přímo s archivními materiály, ale pouze s náhledy, které se po jejich změně automaticky na server uloží. Další výhodou je také velikost těchto náhledů, neboť není zapotřebí tolika místa jako při práci s originály. Materiál zobrazený v náhledech je totiž v nižším rozlišení komprimovaném nejčastěji do MPEG-1³³, který obsahuje i důležitý časový řídicí kód, tzv. time code³⁴.

³² Získal, 2006b, s. 50.

³³ **MPEG-1** – kódování pohyblivého obrazu a přidruženého zvuku pro digitální datové nosiče s rychlostí přenosu 0,9 až 1,5 Mbitu/s (Wikipedie: otevřená encyklopedie, 2009a).

³⁴ **Časový řídicí kód** (time code) - digitální informace na zvláštní stopě videozáznamu, která přiřazuje ke každému jednotlivému snímku údaje o hodině, minutě, sekundě a jeho pořadí v dané sekundě (1-25), takže každý takový snímek je adresovatelný, což umožňuje pohotovému, přesnému a programovatelnému zpracování videozáznamu jako je vyhledávání, stříh, vkládání zvukových či obrazových částí, triky apod. (Šmíd, 1995, s. 13).

Absolutně novou možností, kterou tyto systémy nabízí, je automatické generování metadat a titulků pomocí rozpoznání hlasu, které úspěšně používá BBC, neboť rozpoznání anglického jazyka je téměř stoprocentní. V českých televizích si však na tuto možnost budeme muset počkat do doby, kdy se rozpoznání českého jazyka rozpoznání alespoň přiblíží (Získal, 2006b; European Broadcasting Union, 1999).

Archiv vždy hrál v televizním zpravodajství podstatnou roli. V současné době je digitální archiv důležitou součástí bezpáskové výroby zpravodajských reportáží. Digitalizace archivních materiálů probíhá všude na světě, ať už pomalým či rychlejším tempem, důležité je, že se tomu kvůli výše zmíněným možnostem děje.

4 PŘÍNOSY A RIZIKA PŘECHODU NA BEZPÁSKOVOU VÝROBU PRO REDAKTORA I UŽIVATELE

Jak jsem již v předchozích kapitolách uvedla, páskové záznamové formáty se stále z ekonomických důvodů používají. Intenzivní vývoj však přináší postupný přechod na bezpáskové záznamové formáty, a to prostřednictvím digitalizace. Tento přechod však v sobě ukrývá nejen mnoho přínosů, ale i rizik, kterými se budu v této předposlední kapitole své práce zabývat.

Páskové záznamové formáty se ale pomalu blíží k ukončení jejich využití v televizním zpravodajství. Důvodem je jejich technická kvalita přenesených informací, která prakticky vyčerpala všechny své možnosti. A právě s novými možnostmi přichází digitalizace, která nabízí vysokou kvalitu a pomocí níž lze i eliminovat redundantní a nepotřebné informace, nebo naopak důležité informace přidávat ve formě tzv. metadat, což také patří k hlavním přínosům bezpáskové výroby televizní reportáže. S trochou nadsázky se dá slovy autora knihy *Digitální televize: populární průvodce technologií DVB-T* Jiřího Bednáře říci, že touto digitální pracovní metodou se díky současným znalostem a technickým prostředkům lze přiblížit k dokonalosti přírody³⁵.

Vzhledem k tomu, že je digitální informace jednoduchá a číslicová, dá se s ní lépe a mnohotvárněji pracovat. Digitální technologie nám totiž umožňuje konvertovat text, grafiku, zvuk i animaci do kódovaných digitálních zpráv, které se mohou i ve větších objemech rychle a efektivně kombinovat, ukládat, zpracovávat a vysílat po sítích spojených napevno i bezdrátově, bez jakékoli ztráty kvality a oslabení trvanlivosti obrazových a zvukových informací. Digitalizace vnesla do televizní práce nový směr, nový přístup, odpovídající svým pojetím současné vědecko-technické revoluci (Taylor, 1998; Šmíd, 1995; Osvaldová – Halada et al., 2007; Prokop, 1988). I přestože se její dokonalost jeví jednoznačně, obsahuje i řadu nedostatků, o kterých se příliš nemluví. Několik z nich zmíním v následujících dvou podkapitolách spolu s jejími kladnými vlastnostmi.

³⁵ Bednář, 2007, s. 7.

4.1 Přínosy a rizika přechodu na bezpáskovou výrobu pro redaktora

Přechod na bezpáskovou výrobu televizní zpravodajské reportáže v sobě ukrývá mnoho přínosů a rizik. Nejprve jsem uvažovala o nich psát odděleně, ale nakonec jsem se rozhodla zabývat se jimi dohromady. Důvodem je fakt, že některé přínosy pro redaktora mohou být mnohými z nás vnímány i jako značná rizika a naopak, a pro jednotlivé redaktory nemusí být nutně výhodami. Redaktory také začnu, protože se domnívám, že s bezpáskovou výrobou přijdou do styku především novináři a pak teprve uživatelé – diváci.

Podle mého názoru za jednoznačné přínosy tohoto přechodu na technologii bezpáskové výroby pro redaktora považuji odsunutí fyzické přítomnosti tady a teď, zvýšení kvality bezpáskových záznamových médií a celkové zjednodušení redaktorovy práce při výrobě televizní reportáže. Mezi rizika bych zařadila rychlost myšlení redaktorů při tak rychlé výrobě reportáže a společné sdílení natočených materiálů mezi redaktory.

4.1.1 otázka času: odsunutí fyzické přítomnosti tady a teď

Přechod k bezpáskové výrobě televizní reportáže můžeme nazvat převratnou změnou od samotného počátku až do konce, která znamená pro redaktora televizního zpravodajství obrovský přínos především tím, že se **informace** ukládají na záznamová média **v digitální podobě**, se kterou lze pracovat i bez fyzické přítomnosti v televizním studiu, čímž proměňuje vliv prostoru a času v novinářské profesi odsunutím hic et nunc. Vývoj elektronických médií proměnil vliv času a prostoru na sociální interakci a podstatně snížil význam fyzické přítomnosti jakožto součásti zkušeností s událostmi a lidmi. Dřív bylo nutné se fyzicky účastnit události a pak událost fyzicky zpracovat ve studiu. Dnes, v době digitálních informací to není nutné, redaktor může komunikovat s ostatními, aniž by se všichni sešli na jednom místě (Meyrowitz, 2006). Zůstává jen fyzická přítomnost při získávání informací přímo v místě události, od kterého se také pomocí nejrůznějších informátorů napojených na redakci mobilními technologiemi upouští. Televizní reportáž je možné vyrobit a zaslat do redakce pomocí družic, aniž by ji musel redaktor fyzicky do redakce přivést a tím ušetřit čas dosud věnovaný dopravě fyzických nosičů záznamu k dalšímu zpracování.

Jen pro srovnání: dříve se musel nevyvolaný film spolu se zvukovým záznamem poslat nejbližším autobusovým nebo vlakovým spojením do Prahy, a telefonicky vyrozumět redakci Televizních novin. K tomuto vlaku nebo autobusu jela z televize spojka, aby ihned film a zvukový záznam odvezla do laboratoří k dalšímu zpracování. To vše fungovalo na základě dohody Československé televize s ČSAD a ČSD (Pacovský, 1989; Hladký – Brabec, 1983).

Bez fyzické přítomnosti lze televizní reportáž vyrobit i pomocí několika stovek tisíců archivovaných natočených záběrů, které jsou díky bezpáskovým záznamovým médiím nahrávány do serverů a ukládány v digitálních archivech, ze kterých je velmi jednoduché je rychle vyvolat.

Pro redaktora je odpoutání od fyzické přítomnosti ohromnou výhodou. Televizní reportáž totiž může vyrobit i na hotelovém pokoji a pomocí internetu nebo mobilních technologií ji odeslat rovnou do vysílání.

4.1.2 otázka času: rychlá výroba reportáže = rychlé myšlení

K otázce času se vztahuje nejen obrovský přínos v podobě rychlejší možnosti redaktora televizní reportáž zpracovat a odvyšlat, ale také jeden z hlavních problémů, který představuje práce v televizním zpravodajství. Jedná se o otázku vztahu právě mezi **rychlostí** a **myšlením**, protože právě bezpásková výroba s sebou přinesla obrovské zjednodušení práce, čímž vlastně celý proces výroby televizní reportáže zrychlila. Jenže, vyvíjí se spolu s bezpáskovou výrobou i myšlení novinářů, kteří s těmito záznamovými médii pracují? Francouzský sociolog Pierre Bourdieu si pokládá otázku, zda je vůbec možné myslet v rychlosti. Odpověď se zdá být jednoduchá, ovšem její realizace nikoli. Bourdieu dochází k názoru, že je to možné v případě, zaměstná-li redakce televizního zpravodajství takové myslitele, tzv. **fast thinkers**, kteří myslí rychleji než stín. Myslí v „hotových názorech“ dokonce tak rychle, že myšlenky, které v okamžiku, kdy je přijímá, už jsou přijaté, takže problém recepce nevzniká ³⁶. Avšak najít takového novináře samozřejmě není a nebude vůbec jednoduché. I když se občas na obrazovce vyskytnou jedinci, kteří svou práci provádějí zodpovědně a k tomu rychle.

Proto souhlasím s významným kanadským teoretikem masové komunikace Marshalllem McLuhanem, který tvrdí, že nástup každého nového média změní smyslovou

³⁶ Bourdieu, 2002, s. 24.

rovnováhu lidí dané kultury a pozmění jejich vědomí. Vliv nových technologií je naprosto stejný, elektronická média stejně jako bezpásková výroba změnila aspekty závislé na předcházejících prostředcích komunikace a vytvořila zcela nové situace tím, že zrušila ty staré, nebo je alespoň pomalu ruší. Někdo je však přijme rychleji, jiný se s nimi naopak nikdy sžít nemusí. V tom prvním případě televizní redaktor dochází plynule ke změnám tak, aby byl schopen nabídnout televiznímu publiku to nejlepší, co mu daná technologie umožňuje. Relativně to však závisí na jeho věku, typu vzdělání, praxi v daném oboru, sociálním postavení a také na jeho odpovědnosti vůči divákům (Meyrowitz, 2006). Je třeba si uvědomit, že výroba televizní zpravodajské reportáže je i přes značná zjednodušení bezpáskovou výrobou velmi technicky náročná práce, a proto přínosy a rizika pro redaktora mohou vyvstávat především z jeho nedostatku životních zkušeností, jeho praxe a daných možností. Redaktor zkrátka musí projít kvalitativní přeměnou, jakousi metamorfózou, aby byl schopen se přizpůsobit novým technologiím a naučil se s nimi rychle a pohodlně pracovat a využít všechny jejich nabízené přínosy (Schellmann et al., 2004).

4.1.3 otázka kvality

Bezpásková technologie také bezesporu přinesla velká pozitiva v **kvalitě** pořízeného záznamu. Pokud totiž redaktor natáčel na analogové videoformáty, docházelo jejich postupným prepisováním ke snížení kvality signálu a tudíž k degradaci natočeného materiálu. Natočený záznam tak trpěl relativně nízkou životností mechanickou opotřebeností nosiče, vyskytovaly se na něm bílé problesky, tzv. dropy³⁷, a již po několika generacích byly tyto záznamy naprosto nefunkční a nepoužitelné. Naopak při práci s bezpáskovými záznamovými médii novinář pracuje s digitálními informacemi, které má uložené v počítači. Natočený materiál tak zůstává originálem, se kterým se už nepracuje, jako tomu bylo v případě páskových kazet, neboť redaktor má k dispozici kopie reportáží kvalitativně srovnatelné s originály, které jsou uloženy v digitalizovaném archivu.

Navíc není zapotřebí dalších záznamových médií pro kvalitnější uchování informací, jako tomu bylo v případě páskových záznamových formátů. Zkrátka digitální zaznamenávání a uchovávání informací zaručuje o mnoho vyšší kvalitu bezpáskovým videoformátům. Čtení

³⁷ **Drop-out** – zeslabení, výpadek reprodukováného signálu při snímání magnetického záznamu vlivem vady aktivní magnetické vrstvy videopásku, výpadky velmi silně podporuje prach a znečištění, které se může usadit na rotačních hlavách (Slovník cizích slov, 1996, s. 78; Zapletal, 1997, s. 242-243).

snímaného signálu je možné i na drobných nečistotách a nerovnostech, např. i kdyby byl povrch disků poškozen jemnými vrypy, otisky prstů, nebyl rovný nebo byl pokryt prachem.

4.1.4 zjednodušení práce při výrobě reportáže

Dalším přínosem je totální **změna role redaktora** oproti použití páskové výroby. Za přínos považuji tuto změnu z důvodu otevření novým možnostem a řadě zjednodušujících prvků, kterými se pyšní právě bezpáskové technologie. Při analogovém záznamu totiž redaktor televizního zpravodajství natáčel záběry na pásku lineárním způsobem, tedy v řadě za sebou, a nemohl již s pořadím natočených záběrů hýbat (kap. 2.3, obr. 1), což při výrobě televizní zpravodajské reportáže s bezpáskovými formáty může (kap. 2.3, obr. 2). Není problém, aby zpětně zasáhl do obrazu a opravil chyby, zpřesnil informace, nebo vyměnil celé záběry. Velkou výhodou je též možnost, že redaktor nemusí zdlouhavě a fyzicky přecházet mezi jednotlivými pracovišti, ale vše provádí prostřednictvím svého počítače. Odpadá tedy náročný proces prokazování se v archivech, vypisování datových štítků, podle kterých by bylo možné jednotlivé kazety nalézt, vypisování stopáže, tzn. počátků a konců zaznamenaných záběrů ve formě adres a časového kódu, jako jsou hodiny, minuty a sekundy. Také vyhledávání a navigace je daleko jednodušší, protože už není zapotřebí, aby redaktor při vyhledávání konkrétního záběru přetáčel kazetu sem a tam a i když se kazeta při viditelném vyhledávání převíjí asi pěti až desetinásobkem rychlosti a obraz bývá přerušován několika vodorovnými šumovými proužky, s bezpáskovými formáty je mu umožněno najít toto místo okamžitě bez dlouhého zdržování a v původní kvalitě nejen na základě kvalitního popisu natočeného materiálu, ale také na základě metadat, tedy doprovodných, dodatečných, avšak důležitých informací k natočeným záběrům. Rychlé přecházení mezi obrazy mu tak nejen usnadňuje práci, ale i šetří čas. Další výhodou je, že s sebou do terénu redaktor nemusí nosit několik rozměrných páskových kazet s omezeným počtem minut, ale naopak je vybaven bezpáskovými miniaturními zařízeními s daleko větší kapacitou. Navíc je možné, aby záznamy na discích a paměťových kartách byly neustále přepisovány, aniž by to ohrozilo jejich kvalitu jako u páskových záznamových formátů.

Zpracování televizní reportáže je tedy oproti výrobě páskovou technologií daleko pružnější, rychlejší a pohodlnější, což lze považovat za obrovský přínos novinářům a změny jejich role pozitivním směrem.

Práce redaktora se při výrobě televizní zpravodajské reportáže čím dál tím více **univerzalizuje**, tzn. že redaktor už není jen redaktorem, jehož náplní práce je sehnat si potřebné materiály a natočit reportáž, ale k tomu musí plně ovládat nové technologie a stává se postupně i stříhačem, který tedy přímo vstupuje do výroby reportáže. Nestačí jen vědět, co chce říci a ohlídat si kameramana, aby natočil takové záběry, které redaktor potřebuje, ale musí se zamýšlet i nad obrazovou částí reportáže. Redaktor je v dnešní době plně odkázán na sebe a hotová reportáž je především jeho práce.

Dříve sice byla role redaktora podstatně jednodušší, neboť se odvíjela od práce klasického žurnalisty s „technologemi“ tužky a papíru, zato dnes redaktor potřebuje mnohem více vizuální kreativity než dřív, protože na něj spadá i práce ostatních specializovaných pracovníků a je si vědom, že to bude právě on, kdo bude s pořízenými obrazy dále pracovat a hýbat. Otázkou však zůstává, nakolik se to pro něj stává výhodou, protože záleží totiž na jeho schopnosti být vizualizovaný a také proto, že televizní publikum věří jen tomu, co vidí a obraz se pro něj stává ručitelem pravdy. Pokud si s touto rolí dostatečně neporadí, divák bude zápasit s dichotomií pravdivého a falešného projevující se skrze rozpor mezi ukázaným a skrytým (Jost, 2006).

Bezpásková technologie ve spojení s digitálním kódem ale přinesla především obrovské přednosti při práci s televizními **redakčními systémy**, které pomocí serverové technologie velkokapacitních terminálů umožňují snadnou práci s uloženými datovými digitálními soubory na videoserverech a jejich rychlý přenos do digitálního produkčního systému. Z nich lze jednak příspěvky snadno vyvolat a jednak je velmi rychle zpracovat a odvysílat. Všechny tyto vlastnosti jsou při práci pro televizního redaktora značnou pomocí, stejně tak, jako další přínos, a to, že při zpracování je rovnou umožněno přidat **titulky** a znělky k reportážím. Oproti dřívějším technologiím, kdy titulky vyráběl grafik, to pro dnešního redaktora televizního zpravodajství přináší nejednu výhodu. Nejdříve totiž grafici museli titulky namalovat a poté je ve studiu připevnit na otáčecí buben, před který umístili kameru a na povel režiséra začal jeden technik pozvolna bubnem otáčet a kamera je snímala (Pacovský, 1989).

Další fází bylo natáčení grafiky na kazetu nebo její vkládání při vysílání. Vždy však bylo nutné dopředu zadat grafiku do výroby. Ne všichni grafici však grafickou interpretaci ovládali a dopouštěli se tak chyb v zobrazovaných údajích.

Dnes se už nemusí ani jednat o specializovaného grafika, ale sám redaktor pracuje rovnou ze svého počítače s několika typy písma, jejich velikostí a barvou nebo barvou pozadí,

kteřé má k dispozici v paměti počítače a může je libovolně měnit. Není zapotřebí ani technika, který by se musel složitě účastnit samotného vysílání v reálném čase, nýbrž je možné titulky jednoduše přiřadit ke zpravodajské reportáži a rovnou vysílat vyvoláním ze serverové paměti (Osvaldová - Halada et al., 2007).

Spolu s bezpáskovou výrobou televizní zpravodajské reportáže je úzce spjatý i **nelineární střih** [Příloha A3](#), bez něž by vlastně žádná reportáž ani nevznikla. Nejedná se čistě o střih určený jen pro bezpáskové záznamové formáty, ale díky jeho digitalizaci audiovizuálního materiálu lze s digitálními daty libovolně pracovat. Pokud redaktor při výrobě zpravodajské reportáže používá již od samého počátku digitální záznamové médium, pak je pro něj práce s ním o mnoho jednodušší. Redaktor pracuje s digitální obrazovou, zvukovou nebo kombinovanou informací velmi snadno a má okamžitý přístup k vybranému záznamu nebo zvolenému místu střihu na časové ose projektu, což pro něj znamená velkou časovou úsporu. Právě tato vlastnost bezpáskové technologie je považována za ohromnou výhodu (Osvaldová – Halada et al., 2007; Novák, 2001; Holsinger, 1995; Jelínek, 2003; Mike, 2002).

Mezi další výhody, i když ne nejdůležitější, patří velké zjednodušení při **identifikaci** zpravodajské **reportáže** redaktorem. Při práci s páskovými záznamovými médii bylo totiž nutné důkladné popsání reportáže, popřípadě vytištění datového štítku na každou natočenou kazetu, který sloužil pro lepší orientaci při vyhledávání a také při archivaci reportáže. Nevýhodou bylo, že na popis se často zapomínalo, nebo na něj zkrátka nezbyl čas. V tom horším případě redaktor neměl tu schopnost určit správná klíčová slova reportáže, nebo svěřil tuto důležitou práci nějakému brigádníkovi, kterému jistě na kvalitní identifikaci vůbec nezáleželo, a pak docházelo k mnohým komickým, ale i stresujícím situacím, kdy redaktor pod takto napsanou identifikací našel zcela jiné záběry, což mělo za následek další zdržení.

Datový štítek se v dnešní digitální době už tisknout nemusí, protože všechny zpravodajské příspěvky už zpravidla bývají uchovávány v digitální podobě v archivním serveru, do kterého se nahrají z bezpáskového záznamového média. Pomocí klíčových slov se stalo vyhledávání reportáže podstatně pro redaktory jednodušší a opět rychlejší, než tomu bylo s datovými štítky a páskovou technologií (Blažek et al., 1992b; Získal, 2006b).

Posledním přínosem a značným zjednodušením práce je možnost sdílení natočených materiálů na společném serveru redakce televizního zpravodajství. Oproti kazetě s páskou, ke které měl přístup pouze jediný člověk, mají dnes přístup k informacím na serveru všichni redaktoři. Na druhou stranu je nutné zmínit také riziko, které spočívá v otázce autorství, neboť autorské právo je v tomto případě chráněné pouze obecnými smlouvami s producentem, jenž je výhradním vlastníkem práv a autorství se tak s tímto novým typem digitální žurnalistické práce mění na autorství kolektivní.

4.2 Přínosy a rizika přechodu na bezpáskovou výrobu pro uživatele

Přínosy a rizika přechodu na bezpáskovou výrobu televizní reportáže těsně souvisejí nejen s redaktory, kteří televizní zpravodajství připravují, ale také s uživateli, recipienty, tedy diváky, kteří ho denně přijímají a konzumují. Přechod na bezpáskovou technologii výroby televizního zpravodajství totiž není jen technologickou novinkou, která značně usnadňuje redaktorovu práci ve zpravodajství, ale jedná se o zcela nový přístup ke zpravodajství a k vizuálnímu projevu dané televizní stanice vůbec. Divákům je tak nabízena nová kvalita, a to nejen technická, ale i obsahová. Takovou kvalitu sdělení jistě značně viditelně rozpoznají (Hrouzek, 2007). Je to z toho důvodu, že bezpáskový způsob výroby zpravodajství plně využívá výhod digitálního zpracování, tzn. jakým způsobem je materiál natočený, prohlížený, stříhaný, celkově zpracovaný a nakonec vysílaný. To vše se děje velice rychlým způsobem a reportážní příspěvek je distribuován stejným tempem i k divákovi. Tuto jednoduchost a rychlost při zpracování televizního zpravodajství bezpáskovou technologií tak lze zařadit mezi přínosy přechodu na bezpáskovou výrobu pro uživatele, neboť výše zmíněné vlastnosti umožňují být redakci co nejaktuálnější.

A právě aktuálnost se řadí mezi nejzákladnější kritéria, která jsem uvedla hned v první kapitole této práce, a která by televizní zpravodajství a zpravodajství vůbec mělo splňovat.

Díky bezpáskové technologii výroby zpravodajských reportáží je možné zásobovat redakci právě událostmi, které se bezprostředně staly a následně je rovnou vysílat přímo k divákovi prostřednictvím televizního kanálu nebo internetového portálu. Televizní zpravodajství je totiž v současné době možné nalézt i na internetových portálech televizních stanic, díky nimž se televizní zprávy proměnily v interaktivní produkci co nejaktuálnějších zpráv, které si každý recipient může vyvolat službou video on demand, tzn. že si může

v libovolném čase vybrat určitý pořad z nabídky – například konkrétní zpravodajskou reportáž (Lambert – Pop et al., 2006).

Ovšem bezpásková technologie neznamena pro uživatele – diváka – jen zmíněné přínosy v podobě **rychlosti, kvality sdělení, bezprostřednosti a interaktivity**, ale může pro něj znamenat i některá rizika. O negativních dopadech na uživatele vlivem televizní reportáže vyrobené bezpáskovou technologií však neexistují relevantní zdroje, a tak jsem se pokusila vymezit alespoň dvě rizika, ke kterým jsem dospěla při formulování rizik uvedených v předchozí podkapitole týkající se redaktora.

Mezi rizika bych zařadila obecný fakt, že se zpravodajství neustále zrychluje a zkracuje (Osvaldová, 2004) a z tohoto hlediska je třeba si uvědomit, že nároky na redaktorovu práci se podstatně s použitím bezpáskové technologie zvyšují. Znamená to, že redaktor tak toho musí zvládnout a udělat víc, mít více poznatků o technologiích a umět s nimi patřičně zacházet. Tento složitý cyklus pak má z důvodu časové tísně nebo důkladné neznalosti za následek **snížení kvality vyrobené reportáže**. Za to je divákovi nabídnuta kompenzace v podobě vysokého počtu vysílaných televizních zpravodajských reportáží, které zase v důsledku jejich rychlého zpracování, mohou být poskládány ze záběrů, které nebyly pořízeny přímo na místě události. Avšak to už bylo možné i s technologií páskovou, jen ten novější způsob výroby takového sdělení tento negativní dopad ještě více urychlil.

Protože se změnil celkový pohled na pojetí televizního zpravodajství a hierarchii jeho hodnot, tzn. že před precizností formálního provedení dostali přednost bezprostřednost, autenticita, pohotovost a rychlost, má to za následek, že uživatel již nepřijímá jen profesionálně vyrobené zprávy, ale zprávami se stávají i **technicky nekvalitní, amatérskou kamerou natočené záběry** z mimořádných událostí (Lokšík, 2004). Role redaktora televizního zpravodajství se tak posouvá do role editora, který má díky bezpáskové technologii k dispozici mnohem více materiálu v podobě archivních snímků, záběrů pořízených amatéry spolu s aktuálně natočenými záběry či materiály v rámci zahraniční výměny, a který tyto záběry dále zpracovává.

Jak je z obou podkapitol patrné, technologie bezpáskové výroby televizní reportáže není jen převratnou technologickou novinkou, která oplývá samými kladnými stránkami, ale může znamenat i rizika, nejen pro televizního redaktora, který s ní přímo pracuje, ale i pro diváka, který její výsledný produkt v podobě televizního mediálního sdělení přijímá.

5 VÝVOJOVÁ TENDENCE TELEVIZNÍHO ZPRAVODAJSTVÍ

Nejen naše společnost, ale i televizní zpravodajství se proměňuje rychlým tempem a jeho změny probíhají viditelněji každým dnem. Je to dáno především technologickým rozvojem a v posledních letech také rozvojem počítačů a telekomunikačních technologií. Za těchto zásadních podmínek se i televizní žurnalistika stává **rychlejší**. Jejím cílem je co největší aktuálnost. Nové technologie jsou totiž všudypřítomné a plně prostoupily i práci

novinářů, kterou přímo ovlivnily. Nabídky jim zjednodušení práce, hravost, osvobození od svázanosti s určitým místem a prostor pro kreativitu. Redakce se stala součástí všeprostopující sítě, která pro ni neznamena jen snadnou komunikaci, ale především otevírá široké možnosti při vyhledávání informací a jejich vzájemných souvislostech, při samotné výrobě zpravodajské reportáže, ale i při jejím dlouhodobém uchovávání.

Televizní zpravodajství je z perspektivního pohledu procesem průběžně se rozšiřujícím a zdokonalujícím, vyžadujícím značnou pružnost, jak ve volbě technických prostředků, technologických metod a výrobních operací, tak ve tvůrčím přístupu vlastních programových pracovníků (Blažek et al., 1992b). Situace v oboru se rychle mění a jakékoli odhady dalšího vývoje jsou velice riskantní. Jisté je, že elektronika svými technickými možnostmi předběhla vžitou praxi a bude ještě čas trvat, než se televizní redaktoři naučí plně využívat jejích předností (Prokop, 1988; Jelínek, 2003). Obecně však lze mezi významné trendy ve vývoji mediálního průmyslu, a tudíž i ve vývoji televizního zpravodajství, považovat koncentraci a křížení vlastnictví, sílící nadnárodní charakter a obsahovou i ekonomickou globalizaci (Jiráček - Kópplová, 2007).

Technologické změny i změny mediálního prostředí významně mění a ještě budou měnit pohled na jednotlivé záznamové formáty. Obecně se dá říci, že pásková mechanika se v televizním zpravodajství patrně bude pro své některé přednosti používat, ale jak jsem se již zmínila ve druhé kapitole, postupně bude z ekonomických důvodů docházet k přechodu na bezpáskovou výrobu, která nabízí mnohem více možností a redaktorovi značně usnadňuje práci při výrobě zpravodajské reportáže. Jakýkoliv vývoj znamená nejen okamžitý přístup k libovolné části pořadu, ale také přínos z hlediska produktivity, kvality a tvůrčích možností. Nelze pominout ani vlivy ekonomické, obchodní i životnosti bezpáskových zařízení (Pešek, 1993). Například Česká televize má přechod na bezpáskovou výrobu zanesený přímo v komplexně zpracovaném Dlouhodobém plánu programového, technického a ekonomického rozvoje České televize na roky 2006 – 2010, který se řídí dalšími dlouhodobými plány obchodního a výrobního rozvoje (Lambert – Pop et al., 2006).

Televizní vysílání je v současné době ve fázi postupné konvergence **monoteistických** a **polyteistických médií**, tzn. že přechází od **centralizovaných médií**, které do značné míry autoritativně určují divákovi, co je pro něj vhodné, v jakém čase, v jaké formě apod., k **interaktivním médiím** se zcela volným obsahem, formou i vysílacím časem prezentované internetem, ale i různými hracími zařízeními a komunikačními prostředky. Takové médium budoucnosti je flexibilní a využívá všech dostupných produkčních metod. Rovněž o něm lze říci, že je z podstaty neautoritativní a v současnosti v podstatě neregulované a obecně i

neregulovatelné oproti dnešní sebestředné a silně regulované televizi. Této konvergenci se proto do značné míry už dnes přizpůsobuje i výroba televizního zpravodajství. To se prostřednictvím internetu totiž proměnilo v interaktivnější produkci co nejaktuálnějších zpráv, které si každý recipient může vyvolat službou **video on demand**, tedy zpravodajstvím na vyžádání, nebo vytvářením vlastních kanálů samotnými diváky, například prostřednictvím tzv. podcastů se zvukem.

Základním posláním každé vyrobené zpravodajské relace by mělo být především informovat a vzdělávat, ale není možné opominout fakt, že v důsledku mediální konkurence, která je tvořena převahou komerčních médií nad těmi veřejnoprávními, k těmto vlastnostem přibyla i třetí, kterou tvoří forma zábavy. Tomuto trendu se v budoucnu budou muset přizpůsobit všechna média a najít tak nové formy ztvárnění klasických témat i ve zpravodajství.

Budoucím cílem všech televizních stanic by mělo být překročení pomyslného prahu zaběhlých metod a přístupů a podstoupení otevření se novým a netradičním televizním formátům. V několika etapách pak budou **nahrazeny současné technologie** a dojde k dokončení přeměny výroby a odbavování zpravodajských pořadů z páskové na bezpáskovou – serverovou technologii, která umožňuje vyšší variabilitu odbavování a zprostředkuje i nové funkčnosti v návaznosti na potřeby žurnalistů. Tato etapa bude doplněna výměnou současných reportážních kamer s analogovým záznamem za kamery s digitální formou záznamu tak, aby mohla být zajištěna návaznost na další nelineární postprodukční řetězec. Větší začlenění multimediálních možností do přípravy pořadů tak redaktorům nabídne úplně nové pracovní postupy a možnosti, o kterých jsem psala v předchozích kapitolách.

Souběžně však musí být akceptovány i krajské a regionální zpravodajské redakce, které si musí také zajistit další technologickou podporu a vyřešit otázku vzájemné konektivity s centrální redakcí, aby bylo možné jejich vzájemné propojení i po tomto přechodu.

Důležitým rozhodnutím ve zpravodajské výrobě bude volba akvizičního formátu, která vlastně dokončí řetěz změny páskové technologie, jakožto primárního záznamového nosiče. Rozhodující pro výběr bude nejen ekonomické hledisko, ale i technická způsobilost a standardizace v rámci ostatních evropských televizí, produkujejících zpravodajské relace. Znamená to, že se televizní stanice v budoucnu musí podrobit **evropské standardizaci záznamových formátů**, aby byla umožněna jejich vzájemná komunikace a bezproblémová výměna natočených mediálních produktů.

V návaznosti na přechod na bezpáskovou technologii, tedy od analogového a digitálního prostředí do zcela digitálního, je třeba dále pokračovat v soustavné přeměně klasických **archivních systémů** do digitální podoby. Touto změnou tak postupně vznikají podmínky pro vytvoření a postupné zavádění nových postupů, které poskytnou výhody komplexního zpracování televizních pořadů na kvalitativně vyšší úrovni. Přeměna archivu do moderního IT prostředí by měla být zcela jistě chápána jako vklad do budoucnosti. Vzhledem k rozsahu uchovávaných materiálů a technologické náročnosti zajištění jejich přeměny, se jedná o dlouhodobý proces, trvající až deset let, s vysokými finančními nároky. Finanční náklady však budou snižovány a tudíž kompenzovány procesem již výše zmíněné vzájemné konvergence televizních a IT technologií, které zajistí podporu nových technologických procesů a tím i vznik dalších tvůrčích možností, jejichž pořízení a provoz bude vést ke snižování nákladů. V nejbližších letech je tedy nutné počítat s dalším rozšiřováním technologií, které umožní alternativní metody vysílání, a to jak v internetovém, tak i v dalších prostředích, kde jsou již nyní provozovány klasické datové operace (tedy doména IT). Vedle těchto speciálních aplikací budou nadále rozvíjeny i další aplikace pro zajištění provozních a správních úkolů.

Postupný přechod na bezpáskovou technologii výroby televizních zpravodajských pořadů nebude zcela stabilní a v následujících letech bude podléhat dalším inovacím a změnám. Flexibilita a schopnost dynamicky reagovat na změny mediálního prostředí by měla být hlavním úkolem každého televizního zpravodajství v budoucnu, a proto by se již nyní měla stát součástí jejich budoucích strategií rozvoje (Lambert – Pop et al., 2006).

5.1 Vývoj a budoucnost páskové a bezpáskové technologie výroby

Abych mohla zmínit další vývojové tendence bezpáskové technologie výroby, krátce zmapuji její historický vývoj, tedy to, co bylo, abych se později mohla zaměřit na to, co se právě děje a hlavně se pokusit vystihnout to, co se stane.

První televizí v České republice, která se zcela otevřela přechodu na novou technologii bezpáskové výroby televizního zpravodajství, je komerční **televize Nova**, která s přechodem začala už v roce 2006 a o dva roky později už produkovala zpravodajské reportáže bezpáskovým způsobem. Tv Nova se ale nedržela výše zmíněných několika etap přechodu, ale veškeré nové technologie se snažila implementovat za plného provozu a bez přerušení vysílání během jediného měsíce. Tento přechod na bezpáskovou technologii výroby, včetně přechodu na HDTV, lze považovat za začátek technologicky nové éry nejen v Tv Nova, ale i v České republice (Hrouzek, 2007).

Mezi další televizní plně digitální společnost v Čechách je možné zařadit zpravodajsko-publicistickou **televizi Z1**, jež je vystavěna již od svého počátku na bezpáskovém principu, tzn. že od natočení až po odvysílání je celý obsah zpracováván digitálně ve formě souborů. Nová generace newsroom systému umožňuje celkovou správu obsahu a sjednocuje produkční, plánovací a řídicí nástroje, jenž zvyšuje efektivitu výroby televizního zpravodajství (KIT digital Czech, 2008).

Bezpáskový zpravodajský produkční systém představuje v televizním světě relativně novou technologii, kterou jsou v současné době vybaveny především největší a nejrenomovanější stanice, mezi které patří například britská komerční stanice ITN, která je vybavena systémem Quantel; britská televize veřejné služby BBC, novozélandská televize TVNZ, turecká veřejná televize TRT, japonská NBN či švýcarská TSR. Obě společnosti - ITN i Quantel - jsou držiteli mezinárodního televizního Oscara, ceny EMMY za průkopnickou práci v oblasti technologií pro ukládání a zpracování materiálu pro televizní zpravodajskou produkci (Kruml, 2007).

Další vývoj televizního zpravodajství bude dán jako doposud spojením lidských a technických faktorů. Právě **prudký vývoj techniky** sdělování už dnes výrazně ovlivňuje podobu zpravodajských materiálů a zasahuje nejen do jejich formální, ale i do obsahové složky (Osvaldová – Lábová et al., 2001).

Podle mého názoru bude postupně docházet nejen ke zvyšování technické kvality natočených a odvysílaných příspěvků, ale také k jejich určité obsahové degradaci. Svůj názor bych odůvodnila tím, že se na reportéra tlak neustále zvyšuje a on pak nebude schopen provádět kvalitní práci ve všech směrech, jako je stříhání reportáže, dodržování pravidel stříhové skladby, použití správné rétoriky, kreativita, zvládnutí zpravodajských hodnot a také dodržování postojů a hodnot organizace, které musí zvládnout. Bude sice nové technologie a bezpáskovou výrobu televizní reportáže ovládat, ale ne tak dokonale, protože bude zatížen otázkou **času**, který se vlivem neustálého vývoje kupředu stále **zkracuje**.

Na redaktora jsou v dnešní době totiž kladeny daleko větší nároky tím, že dochází ke spojování výše zmíněných rolí, a proto se dá předpokládat, že již nyní tzv. **multifunkční novinář**, který je ale stále součástí týmu (výrobního štábu), se zcela osamostatní a stane se daleko více multifunkční a univerzální, takovou osobností, která bude ovládat všechny tyto role a bude brát ohledy na potřeby diváků. Diváci totiž budou stále požadovat i v době interaktivních médií kvalitní komunikaci, na kterou jsou od tradičních médií zvyklí, i když postupně dochází k jejich stále větší konvergenci (Arber, 2000). V praxi by to pak mohlo vypadat tak, že si redaktor sám vyhledá téma reportáže, vyjede do terénu, natočí požadované záběry, které si sám správně ozvučí, ještě v terénu po internetu je sestříhá, doplní infografikou a nakonec hotovou reportáž odešle prostřednictvím internetu nebo mobilních technologií do svého domovského studia, odkud se bude vysílat. Zkrátka si všechno vyrobí sám a bude k tomu stačit pouhé absolvování například střihačského kurzu.

V podstatě bude postupně docházet ke **sladění technologií**, které je již nyní díky internetu patrné, aby se odklonilo od jejich zbytečného kombinování. Přece jen výroba reportáže na jednom přístroji, navíc propojeném s celosvětovou počítačovou sítí, je po časové i ekonomické stránce daleko efektivnější, než kdyby redaktor musel přecházet od jednoho nákladného přístroje k druhému a každý plně ovládat. Avšak i toto sladění technologií vyžaduje jednak profesionalizaci televizních redaktorů a jednak **vysokou vzdělanost**, která spočívá především ve zvládnutí informační a počítačové gramotnosti, v pochopení principů televizního zpravodajství a také v tom, že musejí mít znalosti v oboru, o kterém zpravodajství podávají, to znamená, že musejí ovládat novinářské „řemeslo“ a být obdařeni publikačními, jazykovými a stylistickými kompetencemi. Úroveň kvalifikace a nároky na ně se zkrátka neustále zvyšují (Russ-Mohl – Bakičová, 2005) a záleží jen na nich, do jaké míry budou schopni se profesně vzdělávat a udržovat si znalosti v oblasti nových technologií. Z těchto důvodů se domnívám, že se redaktor v budoucnu stane jakýmsi **televizním profesionálem zabudovaným do technologií**.

Ve vzdálenější budoucnosti přinese technologie digitálního zobrazování mnoho dalších skvělých možností. Někteří odborníci předpokládají, že i DVD a paměťové karty jsou jen přechodným jevem, jako byly páskové záznamové formáty, a že budou dříve nebo později vytlačeny nějakou plně elektronickou pamětí bez mechanických pohyblivých dílů (videokazety, pevné disky, jednotky CD-ROM apod.). Zatím se rýsuje médium v podobě miniaturního paměťového čipu s neuvěřitelnou kapacitou 64 GB, vyvíjené v laboratořích Bell, které by údajně měly přijít do výroby kolem roku 2010 či jiné médium v pevné fázi s dnes nepředstavitelnou kapacitou. Dá se rovněž předpokládat, že rozměry kamer se pod tímto

vlivem dramaticky zmenší a jejich spolehlivost stejnou měrou vzroste. Budou objevena ještě mnohá zlepšení, zvláště směrem k automatizaci, k provozní spolehlivosti a dostupnosti technologie určené pro výrobu televizní zpravodajské reportáže (Novák, 2001).

Díky novým bezpáskovým technologiím se televize dokáže dobře připravit na věk interaktivity, neboť se ještě více zrychlí proces od zachycení události po její prezentaci na obrazovce, což oboje může do značné míry ovlivnit soupeření s on-line službami. Navíc ty televize, které vyvíjejí služby typu vlastních internetových portálů, je jejich zapojení do celého systému práce s vizuálním zpravodajstvím důležitou výhodou před těmi stanicemi, které novou technologii zatím nepoužívají. Investice do nové bezpáskové technologie tedy znamená nejen vstup do exkluzivního klubu televizních stanic, ale i náskok oproti konkurenci (Kruml, 2007).

Přechod na bezpáskovou výrobu televizního zpravodajství tedy znamená nejen přechod k profesionálnějšímu, pokročilejšímu a pochopitelně i technologičtějším záznamovým formátům, ale také celkovou změnu pohledu na pojetí televizního zpravodajství.

6 ZÁVĚR

Televizní zpravodajství je část žurnalistické práce, která je nepochybně velice technicky náročná. Výroba jedné televizní zpravodajské reportáže může totiž trvat od několika desítek minut až po několik hodin a záleží nejen na výběru tématu a technice, kterou má k její výrobě k dispozici, ale také na kolektivu – výrobním štábu, s nímž je redaktor povinen spolupracovat nebo i na individualitě novináře, který musí zpracovat zpravodajskou reportáž zcela sám. Novinář je dále ovlivněn mnoha dalšími faktory, mezi které patří jeho

vzdělání, postoj ke své profesi, dodržování hodnot televizní společnosti a také znalost techniky, se kterou televizní reportáž vyrábí.

Žurnalistika za posledních několik desítek let prodělala mnoho proměn spojených nejen se společenským a ekonomickým, ale také právě s technickým vývojem, kterým se ve své diplomové práci zabývám. Dá se říci, že obecně novinářství prošlo dvěma fázemi: starých médií, která zahrnují podložky, péra, psací stroje a telefony s kruhovými číselníky, a nových médií, do nichž můžeme zařadit počítače s redakčními systémy, mobilní telefony, e-maily a všudypřítomný internet s přístupem k databázím, encyklopediím, zpravodajským agenturám a k mnohemu dalšímu, co značně redaktorovi usnadňuje jeho práci.

Tato diplomová práce se zaměřuje na vliv jedné z těchto technických změn v televizním zpravodajství, kterou je přechod na bezpáskovou výrobu, tedy jak tato změna ovlivnila roli redaktora při výrobě televizního zpravodajství. Zavedení nových formátů zcela změnilo práci redaktora při přípravě zpravodajských relací. Doposud se reportáže a další zpravodajské příspěvky natáčely na páskové kazety, které se po návratu redaktora z terénu do zázemí redakce zpracovávaly ve střižnách do konečné podoby určené pro vysílání. Nový systém je však bezpáskový. Opouští kazetu a pracuje pouze s digitálními daty, které se zaznamenávají na disky nebo paměťové karty. Kamery jsou vybaveny laserovým záznamovým systémem (například) a pořízené materiály se ihned po návratu zpravodaje z terénu ukládají do datových polí. Bezprostředně poté je může kdokoli z redaktorů použít k jejich dalšímu zpracování. Nemalou výhodou je také, že reportáž může redaktor připravovat již v místě události, či v reportážním voze prostřednictvím internetu. Přechodem na technologii bezpáskové výroby se tedy televizní zpravodajství nejen zrychlilo, ale také podstatně zjednodušilo a usnadnilo redaktorovi jeho práci. Umožňuje totiž mnohem větší možnosti úprav, zkracování i oprav v obrazové i zvukové složce materiálu a snižuje počet osob podílejících se na zpracování a dopravě materiálu do vysílání.

Redaktorovi tak postupný přechod na bezpáskovou technologii výroby zpravodajské reportáže nabídl nejen nové možnosti, které lze chápat jako možné přednosti, ale i rizika. Každým jsou však chápány rozdílně, avšak osobně se přikláním k převaze kladů. Zápory, i když jich není mnoho, mohou mít ale dalekosáhlé následky především v případech, kdy redaktor nebere svou práci zodpovědně a bezpáskovou technologii výroby používá k manipulaci prostřednictvím nekvalitního stříhu obrazů a zvuků. K té samozřejmě docházelo i při použití páskové technologie, avšak bezpásková tento negativní dopad nakládání s digitálními informacemi podstatně urychlila.

Bezpásková technologie výroby zkrátka znamená změny v rychlosti, operativnosti, mobilnosti a v personálním zredukování členů natáčecího štábu na pouhou jednu osobu při natáčení a zpracování zpravodajských materiálů. Digitální technologie tak způsobila změny ve všech fázích realizace zpravodajského příspěvku: od přípravné, přes natáčecí a dokončovací až po stříhovou. Rovněž se změny dotkla časoprostorová dimenze televizního zpravodajství, která nyní díky technologiím vzdáleného přístupu směřuje od minulosti k přítomnosti a simultánnosti, tzn. schopnosti informovat nejen o tom, co se stalo, ale i o tom, co se děje právě v tuto chvíli. Televizní zpravodajská produkce je tak díky bezpáskové výrobě zpravodajských příspěvků decentralizována a v důsledku toho se televizní zpravodajství stalo dynamičtější a živě vysílaným v přímém přenosu z kteréhokoliv místa na světě, ať už na televizních nebo počítačových obrazovkách. Tato změna koncepce výroby zpravodajských pořadů těsně souvisí s produktivitou a efektivitou práce, i rozsahem nových požadavků na odbornou kvalifikaci jednotlivých televizních redaktorů a zpravodajských kameramanů.

V souvislosti s přechodem na bezpáskovou výrobu se v současné době začíná silně prosazovat nový typ pracovníka, který dokáže být současně v jedné osobě redaktorem, kameramanem i stříhačem, tedy tzv. **univerzálním videožurnalistou**, který zvládá daleko více činností spojených s výrobou televizní reportáže počínaje sběrem informací a samotným natáčením, přes složité stříhání, až po namlouvání komentářů a zasílání vyrobených reportáží pomocí technologií vzdáleného přístupu, což nevede jen ke koncepci vzdělávání budoucích žurnalistů, ale také k obavám specializovaných televizních pracovníků - kameramanů a stříhačů - z nové televizní žurnalistické profese. Role redaktora se tedy postupně mění od základů, avšak tato jeho **multifunkčnost** vyžaduje neustálé sebevzdělávání a doplňování si jednak informační a jednak počítačové gramotnosti, bez nichž by v dnešní digitální době ani televizní reportáž nebylo možné vyrobit.

Podle mého názoru není budoucnost vývoje televizního zpravodajství v žádném případě ukončena. Postupně bude docházet k přechodu na technologii bezpáskové výroby televizního zpravodajství u všech televizních společností a role novináře se bude stejně tak měnit a přizpůsobovat se novým situacím po vzoru kanadského teoretika masové komunikace Marshalla McLuhana. Výsledkem bude nejen velké množství zpráv ve zpravodajských relacích, ale bohužel také jejich přesycení a neschopnost nadbytečné informace filtrovat. Stejně tak ale, jako záleží na neustálém zdokonalování osobnosti televizního redaktora, záleží i na vzdělávání uživatelů – diváků. Je to jen na nich, jakou informační hodnotu televizním zprávám přidělí. Výroba mediálních obsahů a její technologie mají spolu s ostatními faktory

zásadní vliv na obsah a dopad sdělované informace. Při použití technologie bezpáskové výroby televizního zpravodajství bude záležet především na schopnostech televizních redaktorů a zpravodajů, nakolik budou tyto možnosti umět využít.

SLOVNÍK POUŽITÝCH TERMÍNŮ A ZKRATEK

1. **BBC** (British Broadcasting Corporation) – rozhlasová a televizní společnost plnící funkci veřejnoprávního vysílání ve Velké Británii
2. **CAR** (Computer-Assisted Reporting) – počítačem asistovaná žurnalistika
3. **CD-ROM** (Compact Disc Read-Only Memory) – nepřepisovatelné optické záznamové médium fyzicky totožné jako audio CD, formát uložení informací je však přizpůsoben uchování a čtení počítačových dat; jeho kapacita může být 650 až 700 MB

4. **CF Card** (Compact Flash Card) – druh paměťové karty
5. **CM** (Cassette Memory) – označení údajů o kapacitě paměti záznamového média
6. **CMC** (Computer Mediated Communication) – komunikace zprostředkovaná počítačem
7. **CNN** (Cable News Network) – kabelová televizní společnost založená v roce 1980 s hlavním sídlem v Atlantě
8. **ČSAD** – Československá státní automobilová doprava (autobusová a nákladní doprava)
9. **ČSD** – Československé státní dráhy (železniční doprava)
10. **ČTK** – Česká tisková kancelář (zpravodajská agentura)
11. **D1 – D9** – označení pro historicky nejstarší páskové kazetové digitální záznamové standardy
12. **2D grafika** – dvojdimenzionální, dvourozměrná grafika, kterou je možné popsat dvěma rozměry např. délkou a šířkou, nikoli objemem; body 2D grafiky se nacházejí v jedné rovině
13. **3D grafika** - trojdimenzionální, trojrozměrná grafika, kterou je možné popsat třemi rozměry včetně objemu
14. **DNG** (Digital News Gathering) - digitální televizní zpravodajství
15. **DNPS** (Digital News Production System) - systém produkce televizního zpravodajství
16. **DV** (Digital Video) – 1. digitální záznamový formát ve spotřební elektronice (ekvivalent pro DVC a mini DV)
17. **DVB** (Digital Video Broadcasting) – digitální televizní vysílání
18. **DVB-T** (Digital Video Broadcasting – Terrestrial) – standard digitálního televizního vysílání přes pozemní vysílače
19. **DVC** (Digital Video Cassette) – 1. digitální záznamový formát ve spotřební elektronice (ekvivalent pro DV a mini DV)
20. **DVD** (Digital Versatile Disc nebo Digital Video Disc) – formát digitálního optického datového nosiče, který obsahuje data ve vysoké obrazové a zvukové kvalitě
21. **D-VHS** (Digital Video Home System) – digitální záznamový formát, zdokonalená analogová verze VHS
22. **EEPROM** (Electrically Erasable Programmable Read-Only Memory) – elektricky mazatelná paměť s omezeným počtem zápisů
23. **ENG** (Electronic News Gathering) - elektronické televizní zpravodajství
24. **GB** (Gigabyte) – označení jednotky množství používané v informatice

25. **HB** (High Band) – označení vysoké kvality záznamového formátu
26. **HDD** (Hard disc drive) – pevný disk, zařízení, které se používá v počítači k trvalému uchování většího množství dat
27. **HDTV** (High-Definition television) – označuje formát vysílání televizního signálu s výrazně vyšším rozlišením (16:9), než jaké umožňují tradiční formáty
28. **Hi-8** (High-Band-8) – zdokonalená verze analogového záznamového formátu Video-8
29. **ICQ** (celým názvem I Seek You) – software pro instant messaging, tzn. že uživatelům umožňuje sledování, zda jsou jejich přátelé právě připojeni, a zaslání zpráv a souborů v reálném čase
30. **IT** (Information Technology) – informační technologie pracující s daty (informacemi)
31. **ITN** – název britské komerční televizní stanice
32. **JVC** – zkratka elektronické společnosti odvozená z původního názvu Victor Company of Japan, která se zabývá vývojem a produkcí spotřební i profesionální elektroniky
33. **M2** (Memory Stick Micro) – druh paměťové karty se zmenšenou velikostí
34. **MB** (Megabyte) – označení jednotky množství používané v informatice
35. **MC** (Multimedia Card) – druh paměťové karty
36. **mini DV** (Mini Digital Video) - 1. digitální záznamový formát ve spotřební elektronice (ekvivalent pro DV a DVC)
37. **ML pásek** (Metal Plated) – pásek z umělé hmoty s magneticky aktivní vrstvou
38. **MPEG** (Motion Picture Expert Group) – zkratka používaná pro komprimaci dat
39. **MS** (Memory Stick) – druh paměťové karty
40. **MSD** (Memory Stick Duo) – druh paměťové karty s větší kapacitou a přenosovou rychlostí
41. **NBC** (National Broadcasting Company) – americká společnost vysílající televizi a rádio se sídlem v New Yorku
42. **NBN** – název japonské televizní stanice
43. **NLE** (Non Linear Editing) – nelineární počítačový střih, který již od počátku 90. let označuje metody střihového zpracování audiovizuálního materiálu na počítači
44. **PhDr.** – akademický titul doktor filozofie
45. **PC** (Personal Computer) – označení pro počítač určený pro použití jednotlivcem
46. **PPC 2003** – operační systém
47. **RS** – redakční systém
48. **SD-Card** (Secure Digital Card) – druh paměťové karty s vysokou kapacitou a velmi malou velikostí

49. **SGI** (Silicon Graphics Inc.) – společnost, která je spjata s DNPS
50. **SNG** (Satellite News Gathering) - sběr zpráv prostřednictvím satelitu
51. **SONY** – jedna z největších mediálních korporací s hlavním centrem v japonském Tokiu; výrobce elektroniky, videa, videoher, nástrojů komunikace a produktů IT pro konzumní i profesionální trh
52. **S-VHS** (Super Video Home System) – analogový profesionální záznamový formát s vyšší rozlišovací schopností a lepším odstupem signálu od šumu než VHS
53. **S-VHS-C** (Super Video Home System Compact) - minikazety, které lze přehrávat pomocí adaptéru i na běžném videorekordéru
54. **TRT** - název turecké veřejné televizní stanice
55. **TSR** – název švýcarské televizní stanice
56. **TV** – televize, televizní
57. **TVNZ** (Television New Zeland) – název novozélandské televizní stanice
58. **VHS** (Video Home System) – páskový amatérský záznamový formát
59. **VHS-C** (Video Home System Compact) – minikazety, které lze přehrávat pomocí adaptéru i na běžném videorekordéru
60. **WM 5, 6** – operační systém
61. **XDCAM** – záznamový formát používaný pro zápis videa na prepisovatelný optický disk
62. **Z1** – česká zpravodajsko-publicistická televizní stanice založená na digitálním principu výroby televizního zpravodajství

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Seznam použité knižní literatury

- BEDNÁŘ, Jiří. 2007. *Digitální televize: populární průvodce technologií DVB-T*. Il. Jiří Havelka. 2. vydání. Praha: Sdělovací technika, 2007. 141 s. ISBN 80-86645-17-7.
- BLAŽEK, Bohuslav. 1995. *Tváří v tvář obrazovce*. Il. Kryštof Blažek. 1. vydání. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995. 199 s. Studie, sv. 10. ISBN 80-85850-11-7.

- BLAŽEK, Ladislav et al. 1992a. *Výroba a prezentace audiovizuálních děl I.: určeno pro posluchače fakulty filmové a televizní*. 1. vydání. Praha: Akademie Múzických umění – Fakulta filmová a televizní, 1992. 189 s. ISBN 80-85467-63-1.
- BLAŽEK, Ladislav et al. 1992b. *Výroba a prezentace audiovizuálních děl II.: určeno pro posluchače fakulty filmové a televizní*. 1. vydání. Praha: Akademie Múzických umění – Fakulta filmová a televizní, 1992. 220 s. ISBN 80-85467-64-X.
- BOURDIEU, Pierre. 2002. *O televizi*. Přel. Nora Obrtelová. 1. vydání. Brno: Doplněk, 2002. 104 s. Přel. z: Sur la télévision. ISBN 80-7239-122-4.
- ČMEJRKOVÁ, S.; DANĚŠ, F.; SVĚTLÁ, J. *Jak napsat odborný text*. 1. vydání. Praha: Leda, 1999. 255 s. ISBN 80-85927-69-1.
- HLADKÝ, Miroslav et al. 1986. *Žurnalistika v televizi: (celostátní vysokoškolská učebnice pro studenty fakulty žurnalistiky a filozofické fakulty studijního oboru Žurnalistika)*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství Novinář, 1986. 349 s.
- HLADKÝ, M.; BRABEC, O. 1983. *Teorie televizní a filmové žurnalistické tvorby II.: základní metody televizní tvorby*. 1. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 95 s.
- HOLSINGER, Erik et al. 1995. *Jak pracují multimédia*. Přel. Vratislav Nechuta. Il. Nevin Berger. Brno: Unis, 1995. 198 s. ISBN 1-56276-208-7.
- HONSIGOVÁ, Lucie. *Od pětky do osmičky: český jazyk stručně a přehledně*. 1. vydání. Havlíčkův Brod: Fragment, 1993. 64 s. ISBN 80-85768-04-6.
- HVÍŽĎALA, Karel. 2003. *Moc a nemoc médií: rozhovory, eseje a články 2002-2003*. 1. vydání. Praha: Dokořán, 2003. 268 s. ISBN 80-86569-70-5.
- JEDLIČKOVÁ, Petra. 2001. Elektronické publikování: zkušenosti s elektronickým časopisem Ikaros. In KABELE, J. a MLČOCH, L. (ed.). *Institucionalizace (ne) odpovědnosti: globální svět, evropská integrace a české zájmy 1*. 1. vydání. Praha: Karolinum, 2001. s. 247-256. ISBN 80-246-0378-0.
- JELÍNEK, Petr. 2003. *Videokamery*. 1. vydání. Brno: Computer Press, 2003. 180 s. ISBN 80-251-0077-4.
- JIRÁK, J.; KÖPPLOVÁ, B. 2007. *Média a společnost: stručný úvod do studia médií a mediální komunikace*. 2. vydání. Praha: Portál, 2007. 207 s. ISBN 978-80-7367-287-4.

- JOST, Francois. 2006. *Realita – Fikce: říše klamu*. Přel. Ladislav Šerý. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění – filmová a televizní fakulta, 2006. 107 s. Přel. z: *Realité/Fiction – l'empire du faux*. ISBN 80-7331-056-2.
- KATUŠČÁK, D.; DROBÍKOVÁ, B.; PAPÍK, R. *Jak psát závěrečné a kvalifikační práce: jak psát bakalářské, diplomové, disertační, specializační, habilitační práce, seminární a ročníkové práce, práce studentské vědecké a odborné činnosti; jak vytvořit bibliografické citace a odkazy a citovat tradiční a elektronické dokumenty*. 5. vydání. Nitra: Enigma, 2008. 161 s. ISBN 978-80-89132-70-6.
- LOKŠÍK, Martin. 2004. Digitalizace regionálního zpravodajství České televize a jeho proměny: aplikace digitálních technologií v produkci televizního zpravodajství. In *Rozvoj české společnosti v Evropské unii III: Média a Teritoriální studia*. 1. vydání. Praha: Matfyzpress, 2004. s. 21-28. ISBN 80-86732-35-5.
- MEYROWITZ, Joshua. 2006. *Všude a nikde: vliv elektronických médií na sociální chování*. Přel. Jan Jirák et al. 1. vydání. Praha: Karolinum, 2006. 341 s. Přel. z: *No sense of place: the impact of electronic media on social behaviour*. ISBN 80-246-0905-3.
- McQUAIL, Denis. 2007. *Úvod do teorie masové komunikace*. Přel. Jan Jirák, Marcel Kabát. 3. vydání. Praha: Portál, 2007. 447 s. Přel. z: *Mass communication theory*. ISBN 978-80-7367-338-3.
- MIČIENKA, M.; JIRÁK, J. et al. 2007. *Základy mediální výchovy*. 1. vydání. Praha: Portál, 2007. 295 s. ISBN 978-80-7367-315-4.
- MUSIL, Josef. 2003. *Elektronická média v informační společnosti*. 1. vydání. Praha: Votobia, 2003. 261 s. ISBN 80-7220-157-3.
- NOVÁK, Jan. 2001. *Digitální fotografie a video v praxi*. 1. vydání. Praha: Grada Publishing, 2001. 159 s. ISBN 80-247-9071-8.
- OSVALDOVÁ, Barbora. 2004. Proměny novinářské profese podmíněné společenskými, technickými a technologickými změnami, zejména se zaměřením na změny a posuny v terminologii: konstituování nových trendů v české žurnalistice po roce 1989. In *Rozvoj české společnosti v Evropské unii III: Média a Teritoriální studia*. 1. vydání. Praha: Matfyzpress, 2004. s. 11-20. ISBN 80-86732-35-5.

- OSVALDOVÁ, B.; HALADA, J. et al. 2007. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. 3. rozšíř. vydání. Praha: Libri, 2007. 263 s. ISBN 978-80-7277-266-7.
- OSVALDOVÁ, B.; LÁBOVÁ A. et al. 2001. *Zpravodajství v médiích*. 1. vydání. Praha: Karolinum, 2001. 155 s. ISBN 80-246-0248-2.
- PACOVSKÝ, Jaroslav. 1989. *Redaktor: rady a návody k plnění a získání odznaku redaktor*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství Novinář, 1989. 222 s. ISBN 80-204-0017-6.
- PEŠEK, Josef. 1993. *Základní principy televize a magnetického záznamu obrazu*. 2. uprav. vydání. Praha: Akademie múzických umění – filmová a televizní fakulta, 1993. 197 s.
- PROKOP, Dieter. *Boj o média: dějiny nového kritického myšlení o médiích*. Přel. Barbara Kópplová a Monika Lodenová. 1. vydání. Praha: Karolinum, 2005. 409 s. Přel. z: Kampf um die Medien: das Geschichtsbuch der neuen kritischen Medienforschung. ISBN 80-246-0618-6.
- PROKOP, Přemysl. 1988. *Teorie televizní a filmové tvorby: televizní zpravodajství*. 1. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. 168 s.
 - REIFOVÁ, Irena et al. 2004. *Slovník mediální komunikace*. 1. vydání. Praha: Portál, 2004. 327 s. ISBN 80-7178-926-7.
 - RUSS-MOHL, S.; BAKIČOVÁ, H. 2005. *Žurnalistika: komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Přel. Hana Bakičová. 1. vydání. Praha: Grada Publishing, 2005. 292 s. Přel. z: Journalismus – das Hand- und Lehrbuch. ISBN 80-247-0158-8.
- SCHELLMANN, B.; GAIDA, P.; GLÄSER, M. et al. 2004. *Média: základní pojmy, návrhy, výroba (úvod do praxe)*. Přel. Libuše Jarcovjáčková; Pavel Pop; Libuše Staňková. 1. vydání. Praha: Europa-Sobotáles, 2004. 482 s. Přel. z: Medien-verstehen-gestalten-produzieren. ISBN 80-86706-06-0.
- *Slovník cizích slov*. 1996. 2. doplň. vydání. Praha: Encyklopedický dům, 1996. 366 s. ISBN 80-90-1647-8-1.
- ŠMÍD, Milan. 2001. Digitalizace médií v historii a současnosti. In KABELE, J. a MLČOCH, L. (ed.). *Institucionalizace (ne) odpovědnosti: globální svět, evropská integrace a české zájmy 1*. 1. vydání. Praha: Karolinum, 2001. s. 213-218. ISBN 80-246-0378-0.

- ŠMÍD, Milan. 1995. *Stručný slovník elektronických médií*. 1. vydání. Praha: Karolinum, 1995. 57 s. ISBN 80-7184-142-0.
- ŠMÍD, Milan. 1989. *Televize ve světě*. Praha: Československá televize, 1989. 105 s. Edice Československé televize. Řada 1, sv. 64. ISBN 80-85005-00-X.
- TAUŠ, Gustav. 1989. *Video*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1989. 243 s. ISBN 80-03-00207-9.
- VÁGNER, Ivan. 1997. *Televizní zprávy – psychický nátlak?* 1. vydání. Praha: Argo, 1997. 149 s. ISBN 80-7203-160-0.
- VRABEC, Jan. 1976. *Základy tvorby a výroby televizních pořadů*. 2. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1976. 198 s.
- YOAKAM, Richard D.; CREMER, Charles F. 1985. *ENG: television news and the new technology*. 1. vydání. New York: Random House, 1985. 353 s. ISBN 0-394-33158-3.
- ZAPLETAL, Petr. 1997. Videotechnika: tv/videorekordéry/videokamery/příslušenství a jak správně natáčet. 2. vydání. Olomouc: Rubico, 1997. 351 s. ISBN 80-85839-15-6.

Seznam použité časopisecké literatury

- ARBER, Ken. 2000. Proč televize potřebuje internet? *Svět televize: bulletin článků a informací ze zahraničí*. 2000, roč. 28, č. 1, s. 45-46. ISSN 0862-6227.
- JIRÁK, Jan. Co se do výstavy nedostalo. *Hospodářské noviny: zvláštní vydání k výstavě Národního muzea Zlaté časy médií*. Zvláštní vydání. 24. 11. 2005. s. 5.
- TAYLOR, Paul. 1998. Zárné perspektivy multimédií v novém tisíciletí. *Svět televize: bulletin článků a informací ze zahraničí*. 1998, roč. 26, č. 1-2, s. 31-34. ISSN 0862-6227.
- EUROPEAN BROADCASTING UNION. 1999. Vysílatelé na prahu příštího tisíciletí. *Svět televize: bulletin článků a informací ze zahraničí*. 1999, roč. 27, č. 3, s.9-15. ISSN 0862-6227.

- ZÍSKAL, Bohuš. 2006a. Forbidden Technologies FORscene: technologie pro střihání videa na dálku v okně webového prohlížeče. *Pixel*. 2006, roč. 2006, č. 120, s. 24. ISSN 1211-5401.
- ZÍSKAL, Bohuš. 2006b. Digitální archivy pro TV výrobu (Digital archives for TV production): popis technologií a postupů pro Media Asset Management (MAM). *Pixel*. 2006, roč. 2006, č. 112, s. 50-51. ISSN 1211-5401.
- ZÍSKAL, Bohuš. 2008. Chyron Axis: systém na výrobu televizní grafiky přes internetový prohlížeč. *Pixel*. 2008, č. 139/140, s. 7-8. ISSN 1211-5401.
- ZÍSKAL, Bohuš. 2009. LUCI AV: televizní štáb v mobilu. *Pixel*. 2009, roč. 2009, č. 145, s. 34-35. ISSN 1211-5401.

Seznam použité internetové literatury

- Createcna think digital. 2003-2008. *3G Mobile Studio: the next generation of live broadcasting to TV from mobile phones, with any cameras and any connection* [online]. Madrid, 2003-2008 [cit. 2009-06-10]. Dostupný z WWW: <<http://www.createcna.com/en/index.html>>.
- Česká televize. 2005 *Digital News Production System - aplikace pro prohlížení videa a jednoduchou střihovou přípravu (desktop editing): dokumentace uživatele* [CD-ROM]. Verze 3.2. Praha: Česká televize, květen 2005. Posl. úpravy 22.8. 2006 [cit. 2009-03-12].
- Česká televize. 2008. Jan Tamáš a Jan Bednář bojují hladovkou proti radaru. *Události* [online]. Praha, 29.5. 2008 [cit. 2009-03-14]. Dostupný z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/208411000100529-udalosti/?index%255B%255D=127834>>.
- Digitool. *Digitální univerzitní repozitář Univerzity Karlovy v Praze* [online databáze]. Praha: Univerzita Karlova – Ústav výpočetní techniky. Posl. úpravy 5.6. 2009 [cit. 2009-06-10]. Dostupný z WWW: <<http://digitool.cuni.cz/>>.
- DOMBROVSKÁ, Michaela. 2002. Informační gramotnost z hlediska veřejné politiky. *Ikaros* [online]. 2002, roč. 6, č. 12 [cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW: <<http://www.ikaros.cz/node/1227>>. ISSN 1212-5075.
- Fakulta sociálních věd. *Centrální katalog univerzity Karlovy v Praze* [online databáze]. Praha: Univerzita Karlova, 2005 [cit. 2009-06-10]. Dostupný z WWW:

<http://ckis.cuni.cz/F/B2PUYKNQDVQGK72VK1QVK9JA6KR61SC8CFUE5FLGC9JXLFV5KD-54238?func=find-a-0&local_base=amofs>.

- Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. *Pravidla a metodické pokyny pro zpracování a odevzdání bakalářské/diplomové práce* [online]. Barbora Černá. 12.5. 2009 [cit. 2009-06-13]. Posl. úpravy 11.6.2009. Dostupný z WWW: <<http://www2.ff.cuni.cz/FF-7296.html>>.
- HROUZEK, Daniel Felix. 2007. TV Nova představuje HDTV zpravodajské studio: News Center. *HDmag.cz* [online]. 12.10. 2007 [cit. 2009-06-06]. Dostupný z WWW: <<http://hdmag.cz/clanek/tv-nova-predstavuje-hdtv-zpravodajske-studio-news-center>>. ISSN 1802-5161.
- KIT digital Czech: Vision of the future. 2008. *Vybudování plně digitální televize Z1* [online]. Praha, 2008 [cit. 2009-06-10]. Dostupný z WWW: <<http://www.visual.cz/cs/site/knews/Fotogalerie.htm>>.
- KRUML, Milan. 2007. Bezpásková technologie je náskok oproti konkurenci. *Tv Nova* [online]. 26.10. 2007 [cit. 2009-06-10]. Dostupný z WWW: <<http://web.nova.cz/anovinky/?105c=%7Erozh%7E&105e=DO21611&ex21611=milan-kruml-bezpaskova-technologie-je-naskok-oproti-konkurenci>>.
- LAMBERT, F.; POP, R; HANUŠ, P. et al. 2006. *Dlouhodobé plány programového technického a ekonomického rozvoje České televize na roky 2006-2010* [online]. 2006 [cit. 2009-06-06]. Dostupný z WWW: <http://master.ceskatelevize.cz/radact/dokumenty/Plany_rozvoje_2006-2010.pdf>.
- LANDOVÁ, Hana. 2002. Informační gramotnost - náš problém(?): úvodník k novému sloupku Ikar. *Ikaros* [online]. 2002, roč. 6, č. 08 [cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW: <<http://www.ikaros.cz/Clanek.asp?ID=200208567>>. ISSN 1212-5075.
- Městská knihovna v Praze. *Základní vyhledávání* [online databáze]. Praha: MKP, 2009 [cit. 2009-06-10]. Dostupný z WWW: <<http://www.mlp.cz/cgi/ebaweb/search?LANGUAGE=CZE&ENCODING=WIN1250&XSESSIONX=D7DDE5EBE3F9EBE EFEFEF3E0E8FF>>.
- MICHALIK, Pavel. 2007. *Digitální video v praxi – technické základy: učební text pro předmět UO68* [online]. Praha: Vysoká škola ekonomická – Univerzita třetího věku, 2007 [cit. 2009-06-06]. Dostupný z WWW: <<http://u3v.vse.cz/skripta/U068.pdf>>. ISBN 978-80-7399-220-0.

- MIKE. 2002. Komerční formáty videa a Tv. *TV Freak* [online]. Brno: oXy Online, 1998 – 2009. Posl. úpravy 14.3. 2002 [cit. 2009-02-18]. Dostupný z WWW: <http://www.tvfreak.cz/art_doc-B274916590DAB0AFC125727C0059E59E.html?lotus=1&Highlight=0,komer%C4%8Dn%C3%AD,form%C3%A1ty>. ISSN 1802-1328.
- NITČE, Leo. 2007. Střih videa po internetu. *Sever.cz* [online]. 17.1. 2007 [cit. 2009-03-26]. Dostupný z WWW: <<http://www.sever.cz/text.asp?clanek=2920>>
- PETERKA, Jiří. 2005. Jak se měří informační gramotnost. *eArchiv.cz* [online]. 12.4.2005 [cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW: <<http://www.earchiv.cz/b05/b0412001.php3>>.
- PROKOP, Marek. 2007. Co je informační gramotnost. *Všemi osmi: jak využívat webové aplikace pro práci, studium i zábavu* [online]. 25.11. 2007 [cit. 2009-03-31]. Dostupný z WWW: <<http://vsemiosmi.blogspot.com/2007/11/co-je-informacni-gramotnost.html>>.
- Seznam. *Anglický slovník* [online]. [cit. 2008-12-18]. Dostupný z WWW: <<http://slovník.seznam.cz>>.
- Seznam. 2007a. *Encyklopedie: memory stick* [online]. Posl. úpravy 15.12. 2007 [cit. 2009-03-16]. Dostupný z WWW: <<http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/481319-memory-stick>>.
- Seznam. 2007b. *Encyklopedie: eeprom* [online]. Posl. úpravy 20.12. 2007 [cit. 2009-03-15]. Dostupný z WWW: <<http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/474127-eeprom>>.
- *Slovník cizích slov* [online]. 2005-2009 [cit. 2009-06-06]. Dostupný z WWW: <<http://www.slovník-cizich-slov.cz/>>.
- STOLIČNÝ, Petr. 2003. *Stručný slovník elektronických médií* [online]. Praha. Posl. úpravy 2003 [cit. 2009-03-24]. Dostupný z WWW: <http://www.stolicny.info/slovník_medii.php>.
- ŠMÍD, Milan. 2006. *Žurnalistika v informační společnosti. Pražské sociálně vědní studie* [online]. Praha: Fakulta sociálních věd UK, 2006 [cit. 2009-02-28]. Dostupný z WWW: <http://publication.fsv.cuni.cz/attachments/104_003_Smid.pdf>.
- ŠUBRTOVÁ, M.; SUK, P. 2005. *Redakční systém Octopus: dokumentace* [CD-ROM]. Praha: Česká televize. 10.9. 2005, Posl. úpravy 29.8. 2006 [cit. 2009-03-12].
- TIŠNOVSKÝ, Pavel. 2008. *Současnost a budoucnost pevných disků* [online]. Praha: Root.cz, 7.8. 2008. [cit. 2009-03-15]. Dostupný z WWW:

<http://www.root.cz/clanky/soucasnost-a-budoucnost-pevnych-disku/>>. ISSN 1212-8309.

- Traco systems. *Televizní zpravodajský řetězec* [online]. 2002-2009 [cit. 2009-06-10]. Dostupný z WWW: <<http://www.tracosys.cz/reseni/detail/?solution=13>>.
- *Video a jeho zpracování* [online]. [cit. 2009-04-29]. Dostupný z WWW: <<http://www.videostrih.xf.cz/>>.
- Wikipedie: otevřená encyklopedie. 2009a. *MPEG* [online]. Posl. úpravy 28.3. 2009 [cit. 2009-06-05]. Dostupný z WWW: < <http://cs.wikipedia.org/wiki/MPEG>>.
- Wikipedia: otevřená encyklopedie. 2009b. *MPEG-2* [online]. Posl. úpravy 20.1. 2009 [cit. 2009-03-02]. Dostupný z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/MPEG-2>>.
- Wikipedie: otevřená encyklopedie. 2009c. *Paměťová karta* [online]. Posl. úpravy 8.3. 2009 [cit. 2009-03-02]. Dostupný z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Pam%C4%9B%C5%A5ov%C3%A1_karta>.

Seznam ostatních použitých zdrojů

- BRATKOVÁ, Eva. *Metody citování literatury a strukturování bibliografických záznamů podle mezinárodních norem ISO 690 a ISO 690-2: metodický materiál pro autory vysokoškolských kvalifikačních prací* [PDF dokument]. Verze 1.0. 2006-04-13.
- BOUBÍN, Martin. 2007. *Nové digitální technologie a jejich vliv na televizní zpravodajství*. Praha, 2007. 43 s. Bakalářská práce (Bc.). Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky.
- DUFEK, Ondřej. 2008. *Funkce a podoby infografiky v televizním zpravodajství*. Praha, 2008. 55 s. Bakalářská práce (Bc.). Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky.

- JEDLIČKOVÁ, Petra. *Česká republika v procesu transformace: globalizace, informační politiky v ČR, EU a USA a odraz transformace v oblasti knihovnictví a informační vědy*. Praha, 2006. 186 s. Disertační práce (Ph.D). Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav informačních studií a knihovnictví.
- JIRSÁKOVÁ, Marcela. *Interview jako prostředek zábavy a zdroj informací v tištěných médiích: na základě srovnání vlastních interview v denním tisku a v časopisech*. Praha, 2007. 106 s. Bakalářská práce (Bc.). Univerzita Jana Amose Komenského v Praze.
- RYLICHOVÁ, J.; DRAGOUNOVÁ, K.; VACÍNOVÁ, T. et al. *Příručka studenta při zpracování bakalářské a diplomové práce* [Interní dokument VŠJAK]. Praha: Vysoká škola Jana Amose Komenského, 2006.

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A: Televizní zpravodajství

Příloha A1: Příklady nejdůležitějších informačních zdrojů na internetu (vyhledávače, databanky a archivy velkých novin)

Příloha A2: Případová studie – Výrobní fáze zpravodajské reportáže v České televizi

Příloha A3: Srovnání nelineárního a tradičního editování

Příloha B: Pásková a bezpásková technologie

Příloha B1: Druhy analogových záznamových formátů

Příloha B2: Druhy digitálních záznamových formátů

SEZNAM VYOBRAZENÍ

Seznam vyobrazení v textu

Obr. 1: Lineární systém výroby zpravodajské reportáže s použitím páskové technologie

Obr. 2: Nelineární systém výroby zpravodajské reportáže s použitím bezpáskové technologie

Seznam vyobrazení v příloze

Příloha A: Televizní zpravodajství

Obr. č. 3: Titulkovací šablona počítačového programu OCTOPUS

Obr. č. 4: Virtuální kazeta

Obr. č. 5: Tradiční video editace a nelineární editování

Příloha B: Pásková a bezpásková technologie

Obr. č. 6: Pásková kazeta Super-VHS (S-VHS)

Obr. č. 7: Pásková kazeta Hi-8

Obr. č. 8: Pásková kazeta VHS-C

Obr. č. 9: Pásková kazeta Betacam SP

Obr. č. 10: Páskový Digital Betacam

Obr. č. 11: Digital Video

Obr. č. 12: Mini DV

Obr. č. 13: DVCAM

Obr. č. 14: Detail pevného disku

Obr. č. 15: XDCAM

Obr. č. 16: Paměťová karta Memory Stick Duo

PŘÍLOHA A:

Příloha A1: Příklady nejdůležitějších informačních zdrojů na internetu

- a) vyhledávače:
- www.altavista.com
 - www.fireball.de
 - www.google.com
 - www.klugsuchen.de
 - www.lycos.com
 - www.search.ch
 - www.teoma.com
 - www.wisenut.com

www.yahoo.com
www.seznam.cz
www.centrum.cz
www.atlas.cz
www.statnisprava.cz

b) databanky a archivy velkých novin: www.idnes.cz
www.ihned.cz
www.novinky.cz
www.faz.net
www.nzz.ch
www.nytimes.com
www.sueddeutsche.de

Zdroj: Russ-Mohl – Bakičová, 2005, s. 123.

Příloha A2: Případová studie – Výrobní fáze zpravodajské reportáže v České televizi

Na základě vlastních zkušeností nasbíraných v České televizi a podle cenných rad redaktora České televize Ivana Lukáše jsem výrobu televizní zpravodajské reportáže rozčlenila do třech hlavních kategorií a třinácti fází. Především fáze zpracování reportáže se může díky použité technologii v různých televizních společnostech lišit. Proto jsem se pokusila nastínit, jak výroba a zpracování reportáže probíhá v České televizi. Nejprve však musím uvést technologické parametry, za kterých tyto fáze vznikly, druh žánru a téma:

technologické parametry:

1. snímání obrazu s použitím jedné televizní kamery,
2. kontaktní snímání zvukové složky se záznamem na zvukovou stopu obrazového pásu,
3. dodatečné ozvučení,

4. režijní zpracování,
5. natáčecí záznamový formát – ½ palcový kazetový složkový analogový záznam Betacam SP.

druh zpravodajského žánru: krátká reportáž

téma: Hladovkáři Jan Tamáš a Jan Bednář bojují proti postavení radarové základny v Brdech.

Výrobní fáze zpravodajské reportáže:

I. redaktorská práce:

1. Nejprve je nutné, abychom si vytyčili téma a připravili k němu potřebné informace. Nejedná se o specifickou fázi redaktorů České televize, ale všech redaktorů, kteří budou reportáž vyrábět. Redaktor České televize pracuje při výrobě zpravodajské reportáže s počítačovým programem Octopus, který mu mj. také umožňuje vyhledávat nové zprávy prezentované zpravodajskými agenturami.

II. Zpravodajská práce:

2. Když už máme téma a zjištěné všechny potřebné informace, včetně kdy a kde se událost koná, **vyrazíme do terénu**. To však nespočívá jen v tom, že si s sebou sbalíme jen několik poznámek, ale především v tom, že si zjistíme, se kterým kameramanem a zvukařem do terénu vyrážíme. Ti jsou nám předem přiřazeni. Složení výrobního štábu většinou bývá podle náročnosti vyráběné reportáže.

I když se tato fáze zdá poněkud jednoduchá, musím z vlastní zkušenosti říct, že skloubit práci několika lidí ve stejnou dobu a na stejné místo nepatří mezi nejjednodušší. Po tom, co se celý výrobní štáb setká u řídicího technika, jehož hlavním úkolem je zkontrolovat váš oděv, který má být uzpůsobený zpravodajskému

tématu, a opatřit vás podepsaným a orazítkováným potvrzením, že na dané místo vůbec smíte vstoupit, se musíte i s technikou přepravit na místo události.

Největší opatření jsem osobně zažila při vstupu do areálu poslanecké sněmovny, kde je vyžadován nejen formální oděv, ale řada povolení ke vstupu, k natáčení apod.

3. **Seřízení techniky** patří k jedné z těch stěžejních fází, bez níž by vlastně nebylo natáčení reportáže uskutečněno. Je třeba odzkoušet a seřídít funkce kamery, dobít a zkontrolovat baterie a vyzvednout magnetický pás nebo jiný typ záznamového formátu (paměťového média). Tato fáze se týká především zvukaře a kameramana.
4. Fáze **natáčení** je sice nejdůležitější, nejzajímavější a nejzáživnější fází realizace všech typů audiovizuálních děl ze všech fází zatím uvedených, ale také nejdéle trvající, neboť se skládá ze samého čekání na hlavní aktéry události. Při této fázi kameraman uplatňuje své znalosti z oblastí obrazu a záběru, zvukař musí být připojen ke kameře a nahrávat asynchrony³⁸ na jednu ze zvukových stop magnetického pásu a redaktor musí mít připravené otázky a pohotově reagovat na odpovědi dotazovaných. U většiny pořadů natáčených mimo televizní studio převládá natáčení jednou kamerou.

Kameraman snímá reportážní akci podle pokynů redaktora (příp. režiséra) po kratších nebo delších záběrech (sekvencích) a zvukový mistr odpovídá za výslednou uměleckou a technickou kvalitu zvuku vyráběné reportáže. Avšak je velmi důležité, aby natáčecí tým byl opravdu sehraný, neboť se může stát, že někdo z kolegů-redaktorů si vypůjčí vaši kazetu z kamery a pak se natáčí například důležitý projev politika „naprázdno“ a musím říct, že politici poté vstřícní už nebývají vůbec.

5. Pátou fází je jakási „mezivstupní“ fáze, protože se jedná o **odeslání natočeného materiálu do televizního studia**. Pokud se příspěvek natočil například na druhém konci města, je pravděpodobnější, že kurýrní nebo taxikářská služba zaveze natočený materiál na záznamovém nosiči do zpravodajského studia rychleji. Dělá se to proto,

³⁸ **Asynchron** – natáčení pouze zvukové složky (Blažek et al., 1992b, s. 83); rozšířené označení pro způsob snímání, záznamu či vysílání zvukově-obrazové akce, při němž zvukový zdroj (např. hovořící osoba) není vidět v obraze, zvuk dané akce je tzv. mimo obraz a obrazová a zvuková složka tudíž nepotřebují synchronizaci (Šmíd, 1995, s. 8); doprovodné slovo redaktora, případně s originálním hlukem prostředí v druhém plánu, které komentuje němé záběry a namlouvá se přímo v místě natáčení (Hladký et al., 1986, s. 139; Prokop, 1988, s. 9).

aby se natočený materiál mohl použít do zpravodajství, které informuje diváky 24hodin denně. Tento natočený materiál se nazývá primární záznam nebo pracovní kopie a je velmi cenným a pečlivě obhospodařovaným originálem pro potřeby dalšího zpracování. Většinou se z tohoto materiálu použije pouze obrazová složka, kterou okomentuje moderátor ve studiu, neboť dodatečné ozvučení dodělá redaktor po příjezdu z terénu.

Z mého třítydenního pobytu na školní praxi v České televizi si pamatuji na to, jak je možné dorazit do studia daleko dřív, než samotný příspěvek. I to se bohužel může stát.

III. Redaktorská práce:

6. Touto fází začíná redaktorovi-zpravodajovi skutečná redaktorská práce, neboť se vrátí zpátky z místa události do prostor televize a směřuje k **převedení záznamového kazetového formátu do digitální podoby**, které redaktor uskuteční v místnosti, kde se nachází jednak analogový vstup a digitální výstup. Jedná se o několikaminutovou záležitost, kterou však redaktor neprovádí sám, ale místo něj školený pracovník.
7. Poté se vrátí do své kanceláře, kde si **napíše** v textovém editoru (například Microsoft Word) **text** k natočenému příspěvku pomocí digitálního materiálu, který si přetáčí dle své potřeby a zaznamenává přímou řeč, komentáře, svůj „stand-up“ a digitálně reportáž sestříhá.

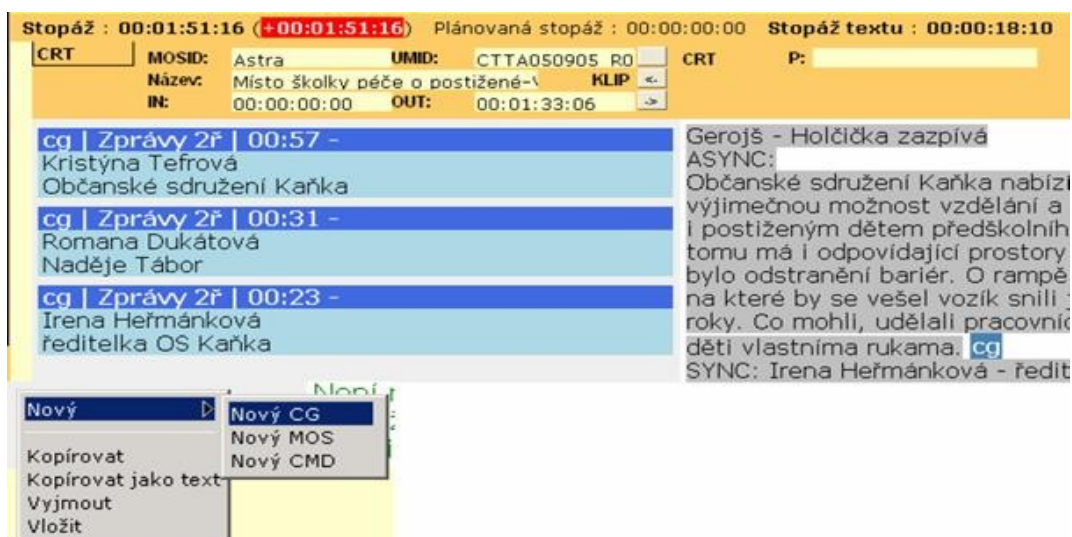
Francouzský sociolog Pierre Bourdieu ve své knize O televizi uvádí, že svět obrazů je totiž paradoxně ovládán slovy, proto je třeba předem si látku promyslet a teprve potom začít psát³⁹. Dále redaktora čeká režijní zpracování příspěvku, tzn. střih a montáž záznamů ve střížně sestávající alespoň ze dvou videorekordérů a stříhové řídicí jednotky, jehož pevná pravidla jsem také podrobně popsala v podkapitole 1.5. Poté stručně zpracuje text na jednotlivé prvky do orientačního scénáře, tzv. word bod'áku, tedy bodového scénáře (storyboardu) i s časovými údaji (stopáží), které jsou velmi důležité pro další zpracování příspěvku a nahraje svůj text i bodový scénář do příslušného počítačového programu (v případě České televize tedy do programu Octopus).

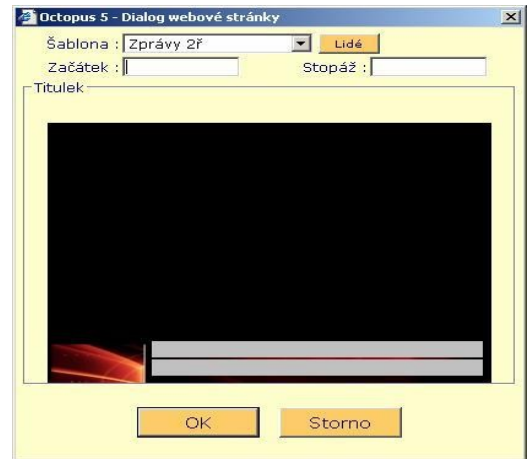
³⁹ Bourdieu, 2002, s. 15.

8. Nyní redaktor směřuje s natočeným a sestřihaným materiálem k **hlavnímu editorovi**, který sídlí v komplexu redakčních přípravných pracovišť označovaných Velín. Úkolem editora je nejen zkontrolovat kvalitu, zpracování a faktickou správnost natočeného zpravodajského příspěvku, ale také správnost etickou či právní. Pokud editor neshledá žádné nedostatky, redaktor směřuje opět do své kanceláře.

9. Zpravodajská reportáž však zdaleka není u konce. Abychom ve výsledku na televizní obrazovce viděli opravdovou reportáž se vším všudy, musí se k ní **vytvořit titulky**. Titulek je neodlučitelnou součástí televizního komunikátu a má ve zpravodajských relacích významnou informativní a zvýrazňující funkci. Jedná se o grafický text k přímému přečtení z obrazovky, název, nadpis jednotlivého příspěvku a slouží především k označení a identifikaci názvu, autorů a dalších spolupracovníků. V České televizi se k výrobě titulků používá počítačový program OCTOPUS, ve kterém redaktor pracuje přímo s titulkovací šablonou.

Obr. č. 3: Titulkovací šablona počítačového programu OCTOPUS

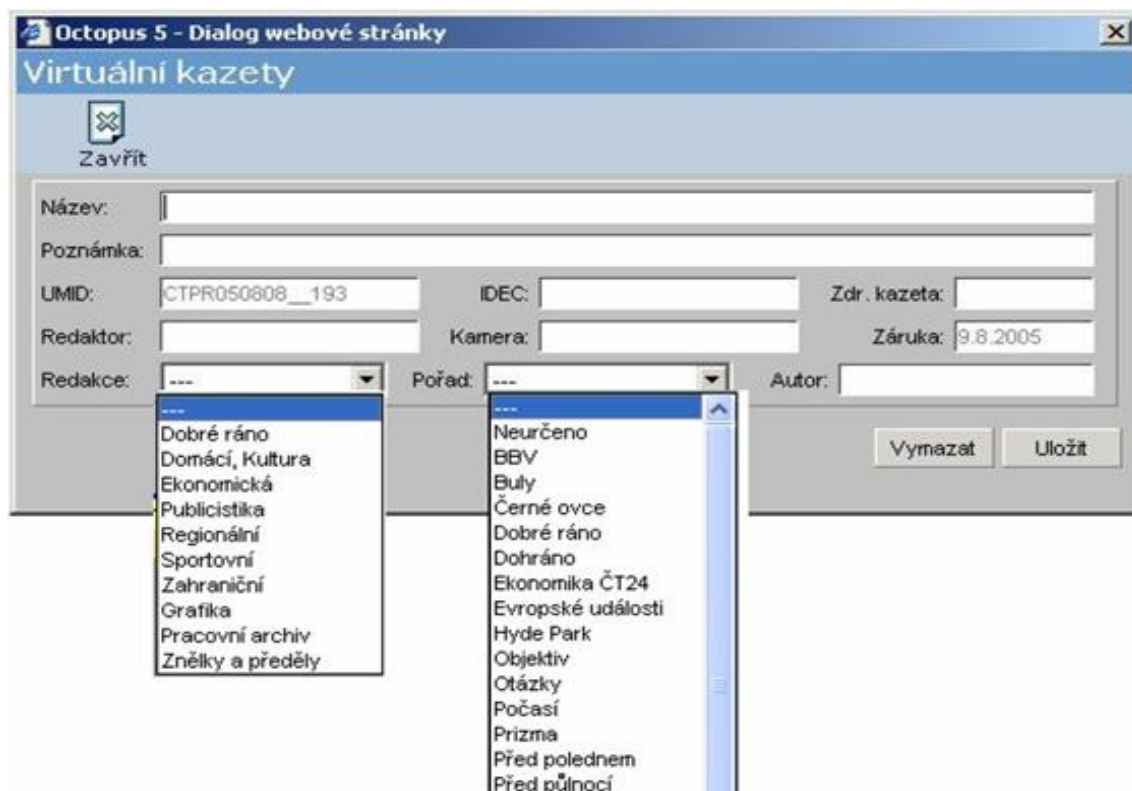




Zdroj: Šubrtová – Suk, 2005, 1. kapitola – Základní pojmy.

10. Když už máme i titulky, musíme si **vytvořit virtuální kazetu**, na kterou se nabije hotový materiál. Virtuální kazetu lze vytvořit pomocí příslušného počítačového programu tak, aby bylo možné od tohoto okamžiku pracovat s reportáží z jakéhokoli místa v televizním prostoru. Virtuální kazeta obsahuje název reportáže, jeho výrobce, datum a stopáž.

Obr. č. 4: **Virtuální kazeta**



Zdroj: Šubrtová – Suk, 2005, 4. kapitola – Média, video, audio, střih.

11. Nyní opět redaktor odchází ze své kanceláře, tentokrát do speciální odhlučněné místnosti, kde jsou vytvořeny podmínky pro dobré akustické snímání a **namluví** do závěsného mikrofону **komentáře**, které „běží“ současně s obrazovou reportáží, uvádějí ta nejzákladnější fakta o události a vytváří s obrazem společný funkční celek. Pokud je obraz jednoznačný, není třeba stručně popisovat jeho obsah, tedy to, co divák vidí. V takovém případě musí novinář naopak okomentovat to, o čem obraz nevypráví. Komentář může upozornit na zajímavosti, které televizní obraz ukázat nemůže a postarat se o upoutání klesající pozornosti při některých méně efektních obrazových pasážích. Speciálně vyškolený pracovník si tedy otevře virtuální kazetu, do které tyto komentáře přidá přesně do již stanovených stopáží. Tato etapa se nazývá **dodatečné ozvučení** nebo **postsynchron**⁴⁰.

12. Předposlední fází je **poskládání zvukových komentářů**, „stand-upů“ a přímých řečí **s natočeným obrazovým materiálem** ve střižně, například pomocí počítačového programu Pinnacle Liquid 6. Tuto práci rovněž vykonává školený pracovník.

⁴⁰ **Postsynchron** – název pracovního postupu při výrobě audiovizuálních pořadů, včetně střihu, vložení triků, speciálních efektů, titulků; při něm se k obrazové složce dodatečně vyrábí složka zvuková (Osvaldová – Halada et al., 2007, s. 156; Šmíd, 1995, s. 37).

„U originálního zvukového záznamu je podstatný rozdíl, zda je někomu dán prostor vyslovit, co chce říci, nebo zda je jeho vystoupení zkráceno na třicetivteřinový záznam, zda je citát sestříhán objektivně, nebo je vytržen z kontextu“⁴¹. Častou chybou bývá neshoda textu a obrazu, tzv. rozevírající se nůžky mezi zvukem a obrazem, což má pro diváka za následek nízkou srozumitelnost, jeho pozornost klesá, ba co víc, divák přepíná.

13. Poslední fází, kdy se redaktor opět vrací do své kanceláře, je **virtuální předání příspěvku k vysílání**. Nyní práce redaktora končí, reportáž je připravená do zpravodajské relace k vysílání, kde představuje jednu z dvanácti až šestnácti⁴² příspěvků připravených po kompletaci jejich čístopisů k odvysílání. Po jejím odvysílání se okamžitě stává archivním materiálem pro další použití (Šmíd, 2006; European Broadcasting Union, 1999; Česká televize, 2005; Zapletal, 1997).

Příprava této krátké zpravodajské reportáže trvala přes sedm hodin, přičemž její výsledná podoba měla pouhou jednu minutu a padesát vteřin a tvořila jen jednu z deseti prezentovaných reportáží, z čehož je patrná především časová náročnost výroby zpravodajské reportáže. Reportáž byla vysílána v hlavní zpravodajské relaci České televize dne 28. května 2008. Shlédnout ji je možné na <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/208411000100529-udalosti/?index%255B%255D=127834>, kde začíná 15. minutou a 55. vteřinou (Česká televize, 2008).

Příloha A3: Srovnání nelineárního a tradičního editování

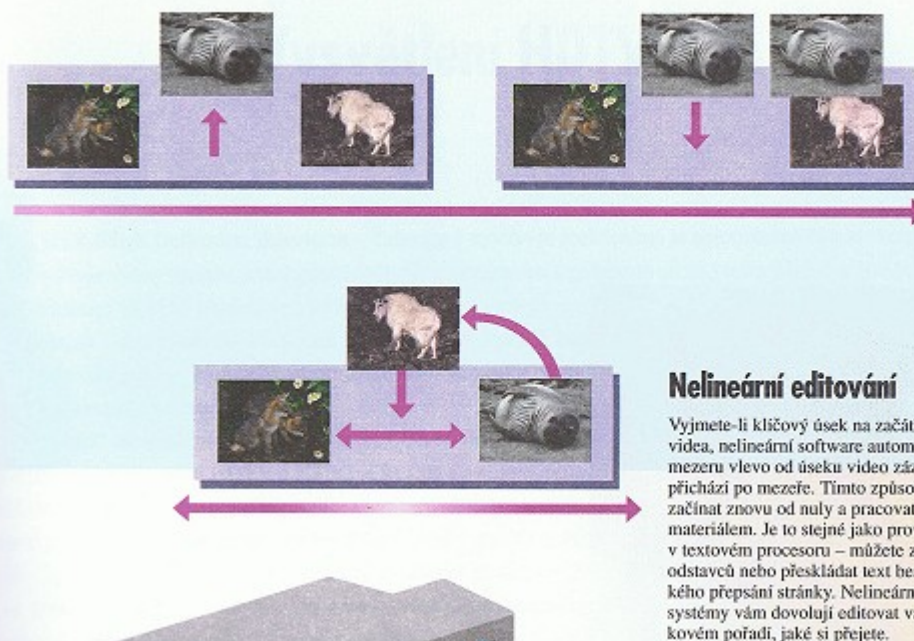
Obr. č. 5: Tradiční video editace a nelineární editování

⁴¹ Russ-Mohl – Bakičová, 2005, s. 128.

⁴² Za optimální počet zpráv je podle belgických odborníků považováno čtrnáct, protože více než čtrnáct totiž údajně překračuje možnosti vnímání průměrného diváka (Vágner, 1997, s. 34).

Tradiční video editace

Při tradiční video editaci vyjmutí prostředního úseku záznamu ponechává mezeru mezi prvním a posledním úsekem. Naopak, přidání nového úseku ke konci prvního úseku vymaže většinu posledního segmentu.



Nelineární editování

Vyjmete-li klíčový úsek na začátku vašeho videa, nelineární software automaticky vyplní mezeru vlevo od úseku video záznamem, který přichází po mezeře. Tímto způsobem nemusíte začínat znovu od nuly a pracovat s originálním materiálem. Je to stejné jako provádění změn v textovém procesoru – můžete změnit pořadí odstavců nebo přeskládat text bez mechanického přepsání stránky. Nelineární editovací systémy vám dovolují editovat vaše show v takovém pořadí, jaké si přejete.

Zdroj: Holsinger, 1995, s. 101.

PŘÍLOHA B:

Příloha B1: Druhy analogových záznamových formátů

Popis jednotlivých záznamových formátů jsem zařadila do přílohy z důvodu jejich zajímavosti a určité neopomenutelnosti, avšak umístění v hlavním textu by bylo pro účely této práce nadbytečné. Mým cílem není vyjmenovat a popsat všechny druhy záznamových formátů, které dosud byly uvedeny na trh, ale především nastínit druhy profesionálních analogových a digitálních záznamových formátů, kdysi nebo dnes, používaných při výrobě televizního zpravodajství.

druhy profesionálních analogových záznamových formátů:

1. **U-matic** (low band) – první kazetový záznamový standard, který představila firma Sony v roce 1969. Jedná se o $\frac{3}{4}$ palcový (19,05 mm) formát nejprve zavedený v Americe pro institucionální použití ve zpravodajství kabelových televizí, na školách apod. Tento formát byl však původně určený pro pracovní kopie ke zpracování off-line, tedy nikoli k vysílání. V profesionálním televizním provozu se uplatnil pouze pro pomocné účely, speciálně pro přípravu stříhových dat. Jeho profesionální použití je možné pouze v kvalitě high-band. Po zavedení těchto profesionálních variant s názvy **U-matic HB** (high band) a **SP** (superior performance) v Evropě v roce 1977 zahájil éru elektronického zpravodajství a publicistiky v televizní žurnalistice. Varianty U-matic HB a SP mají oproti klasickému U-maticu k dispozici vlastní stopu pro časový řídicí kód⁴³, podobně jako stopových perforačních čísel u filmového pásu, a pásky s výrazně lepšími magnetickými vlastnostmi a jemnější strukturou, jež umožňují zvýšení kvality reprodukováného obrazu. Záznamová kapacita velkých kazet je 10, 20, 30 a 60 minut a malých kazet 10 a 20 minut. Systém U-matic je pro svoji spolehlivost, přijatelnou kvalitu obrazu a relativně malé rozměry světově nejrozšířenějším a nejdéle žijícím profesionálním formátem, který je i nyní stále ještě v oblasti televizního zpravodajství a publicistiky profesionálně používán, i když pomalu bývá nahrazován systémy modernějšími (Blažek et al., 1992b; Šmíd, 1989; Osvaldová – Halada et al., 2007; Zapletal, 1997; Pešek, 1993; Hladký – Brabec, 1983).

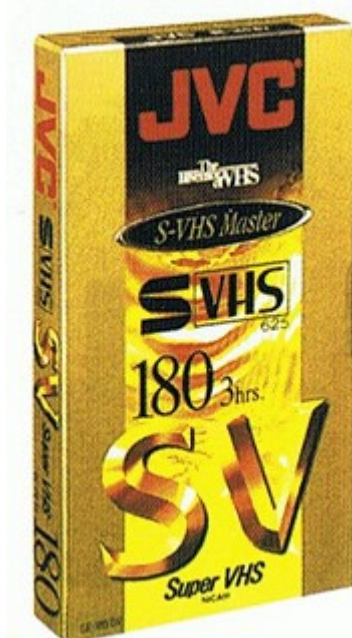
2. **Super-VHS** (S-VHS) je označení pro zdokonalenou verzi amatérského videozáznamu Video Home System (VHS), který na trh uvedly firmy JVC a Panasonic. Oproti běžnému

⁴³ **Časový řídicí kód** (time code) - digitální informace na zvláštní stopě videozáznamu, která přiřazuje ke každému jednotlivému snímku údaje o hodině, minutě, sekundě a jeho pořadí v dané sekundě (1-25), takže každý takový snímek je adresovatelný, což umožňuje pohotovému, přesnému a programovatelnému zpracování videozáznamu, jako je vyhledávání, stříh, vkládání zvukových či obrazových částí, triky apod. (Šmíd, 1995, s. 13).

videoformátu VHS má systém S-VHS vyšší rozlišovací schopnost a lepší odstup signálu od šumu, a proto ho lze využívat jak k poloprofesionálním záznamům v oblasti televizního zpravodajství, ve zpravodajství kabelových televizí, na školách, v reklamních agenturách apod., tak i k profesionálním aplikacím. Tato schopnost spočívá jednak v komponentním zpracování, tedy v odděleném vstupu a výstupu jasové Y-luminanční složky a barvonosné C-chrominanční složky, a jednak v posunu a větší šířce pásma pro záznam jasové informace, což umožnilo podstatně vyšší kvalitu obrazu.

S-VHS používá velké kazety o šířce ½ palce (12,65 mm) s páskou s jemnější aktivní vrstvou, která umožňuje větší rozlišení, se záznamovou kapacitou 60, 120 až 180 minut, při poloviční rychlosti posouvání pásu s kapacitou 120, 240 a 360 minut. I když tento systém umožňuje odevzdat výsledný záznam okamžitě, např. po fotbalovém utkání, předpokládá se, že bude v blízké budoucnosti nahrazen některým z nově zaváděných digitálních systémů jako jsou DV, DVCAM nebo DVCPRO. Důvodem jsou negativa spojená s prací s časovým řídicím kódem, která probíhá na úkor jedné ze dvou zvukových stop. Navíc zanechaná druhá zvuková stopa neodpovídá programové kvalitě (Blažek et al., 1992b; Mike, 2002; Osvaldová - Halada et al., 2007; Novák, 2001; Zapletal, 1997; Jelínek, 2003).

Obr. č. 6: Pásková kazeta Super-VHS (S-VHS)



Zdroj: Jelínek, 2003, s. 14.

3. **Hi-8** (High-Band-8) je od roku 1989 zdokonalenou verzí amatérského videozáznamu **Video-8** od firmy Sony, která umožňuje jeho využití jak při institucionálním použití, tak při profesionálním, tzn. v televizním vysílání, především ve zpravodajství.

Stejně jako jeho předchůdce pracuje s magnetickým páskem šíře 8 mm a záznamovou kapacitou 15 až 90 minut. Při jeho zpravodajském užití je však zapotřebí ještě jednoho profesionálního záznamového média, například Betacam SP nebo Umatic SP, z důvodu jeho kvalitnějšího zabezpečení. Tento formát se dodává v kompletní technologické řadě od záznamových kamer, reportážních strojů až po statické stroje pro profesionální a semiprofesionální účely nazývané se Hi8 Pro (Šmíd, 1995; Blažek et al., 1992b; Mike, 2002; Novák, 2001; Zapletal, 1997; Jelínek, 2003).

Obr. č. 7: **Pásková kazeta Hi-8**



Zdroj: Jelínek, 2003, s. 13.

4. **VHS-C nebo S-VHS-C (compact)** - Jelikož byla zdokonalena verze Videca 8 na Hi-8, v roce 1975 se rovněž ještě více zdokonalila již zdokonalená verze **S-VHS** na **VHS-C** nebo **S-VHS-C (compact)**, tj. minikazety, které lze přehrávat pomocí adaptéru i na běžném videorekordéru, který pásek z VHS-C kazety roztáhne na plnou délku jako u klasické videokazety VHS. Tento systém umožňuje až šedesátiminutový obrazový záznam. Jedná se o jeden z dosud nejrozšířenějších nahrávacích systémů na světě, jejichž výrobou se zabývají firmy JVC a Panasonic (Osvaldová – Halada et al., 2007; Novák, 2001; Zapletal, 1997; Jelínek, 2003).

Obr. č. 8: **Pásková kazeta VHS-C**



Zdroj: Zapletal, 1997, s. 83.

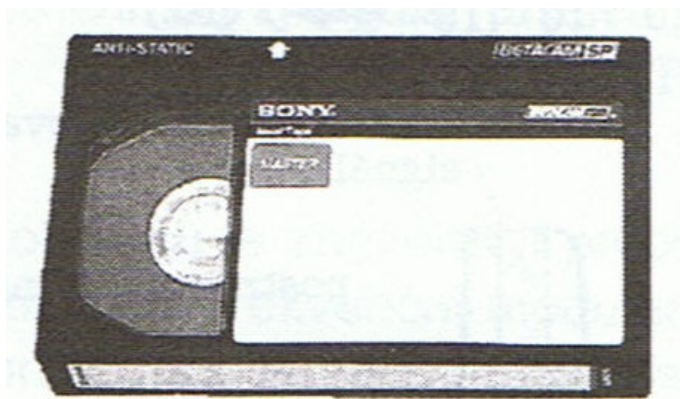
5. **Betacam** vyvinula firma Sony v 80. letech pro účely zpravodajství. Tento formát používá kazety s páskem 1/2 palce (12,65 mm) a byl to první plně komponentní systém - barva je zpracována plně odděleně, takže dosahuje vyšší věrnosti a separace (Mike, 2002).

6. **Betacam SP** patří k absolutnímu vyvrcholení vývoje v oblasti analogových profesionálních obrazových a zvukových záznamových systémů. V roce 1987 ho představila firma Sony a o dva roky později už byl používán v Československé televizi.

Tento komponentní (složkový) kazetový formát s páskem šíře ½ palce (12,65 mm) zaznamenává obrazovou informaci ve formě dvoukanálového analogového složkového signálu, tzn. zvlášť jasovou a zvlášť rozdílovou barvonosnou složku videosignálu, a zvukovou informaci ve formě analogového signálu. Formát má vlastní stopu pro časový a řídicí kód a dodává se v kompletní technologické řadě od záznamových kamer, přes reportážní a statické stroje až po kazetové systémy zásobníkového provedení. Velké kazety mají záznamovou kapacitu od 10 do 110 minut, ty malé od 6 do 36 minut.

„(...) *Betacam SP je považován za vlajkovou loď televizní videožurnalistiky, protože umožnil spojení záznamu s kamerou do tzv. kamkordéru*⁴⁴“⁴⁵. Nejčastěji se používá ve zpravodajství, ale stále častěji i v dokumentaristice, publicistice a hrané tvorbě. V 90. letech 20. století se Betacam SP stal dominantním formátem pro profesionální televizní produkci ve většině zemí světa (Blažek et al., 1992b; Tauš, 1989; Zapletal, 1997).

Obr. č. 9: Pásková kazeta Betacam SP



Zdroj: Zapletal, 1997, s. 83.

Příloha B2: Druhy digitálních záznamových formátů

I. páskové:

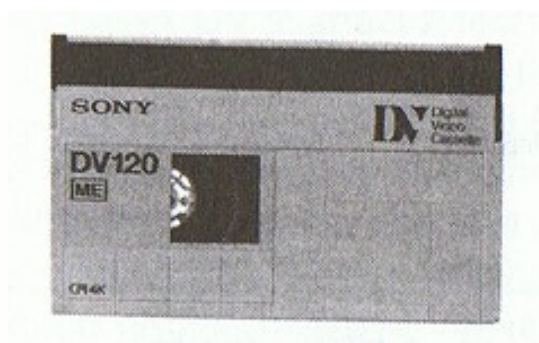
⁴⁴ **Kamkordér** (camcorder) - označení televizní (video) kamery se zabudovaným záznamovým zařízením – videorekordérem; název vznikl sloučením slov *camera* a *recorder* (Šmíd, 1995, s. 10).

⁴⁵ Osvaldová – Halada et al., 2007, s. 22.

páskem (6,35 mm), a umožňují natočit vysoce kvalitní záznam o délce 4,5 hodiny nebo při zmenšené kazetové verzi 30 nebo 60 minut v digitální kvalitě. Páska vychází z technologie pásků s napařovanou dvojitou kovovou nikl-kobaltovou vrstvou, čímž je zaručena vysoká kvalita záznamu, a tím, že obsahuje několik dalších vrstev, je ochráněn před třením v mechanice, korozi a deformacemi a zajišťuje tak dlouhodobou stabilitu pásky.

Specifikem **DV** kazety je její vlastní čipová paměť typu EEPROM⁴⁷, kam se ukládají informace o záznamech (datum, případně čas), které pak lze při přehrávání záznamů vyvolat na obrazovce v podobě jakéhosi menu. Údaje o kapacitě této paměti bývají na kazetě vyznačeny u zkratky CM (Cassette Memory), obvyklá kapacita však dosahuje 4kB. V současnosti existuje již několik výrobců Digital Video, nejrozšířenější a nejprodávanější jsou digitální kazety **mini DV** od firem Sony a Panasonic, jež velmi schopně vytlačují analogové záznamové formáty (Osvaldová – Halada et al., 2007; Zapletal, 1997; Jelínek, 2003).

Obr. č. 11: **Digital Video**



Zdroj: Zapletal, 1997, s. 104.

Obr. č. 12: **Mini DV**



Zdroj: Foto autor, 3.6.2008.

4. **D-VHS** je digitální VHS systém zavedený v roce 1995 firmou JVC, využívající klasické kovové 1/2 palcové (12,65 mm) pásky v kazetách S-VHS. Při vývoji tohoto formátu byly využity zkušenosti získané vývojem systému W-VHS, určeného pro záznam televizního vysílání s vysokým rozlišením, které se provozuje v Japonsku již několik let.

Tento systém disponuje vysokou proměnlivou záznamovou kapacitou 31,7 až 44,7 GB, stačí až na 2,5 - 7 hodin obrazového a 49 hodin zvukového záznamu a je srovnatelný se strukturou zápisu informací na kompaktních discích. Výsledný obraz neobsahuje žádné rušení, proto působí vizuálně mnohem kvalitněji (Zapletal, 1997).

⁴⁷ **EEPROM** (Electrically Erasable Programmable Read-Only Memory) – elektricky mazatelná paměť s omezeným počtem zápisů. Před novým naprogramováním paměti je nutné elektrickým signálem smazat celý obsah. V současnosti se od tohoto typu paměti upouští a využívá se paměti typu flash (Seznam, 2007b).

5. **Digital-S** na bázi videokazet VHS začala v roce 1993 vyrábět firma JVC výhradně pro profesionální využití (Zapletal, 1997).

6. **DVCPRO (D7)**, **DVCAM** jsou akviziční formáty vyvinuté ve druhé polovině 90. let 20. století z technologie Digital Video firmou Sony výhradně pro profesionální televizní provoz, a proto se používá pro televizní zpravodajství a videožurnalistiku. Tyto formáty pracují jak s malými páskami klasického mini DV, tak i s velkými kazetami DV (Osvaldová – Halada et al., 2007; Mike, 2002; Novák, 2001; Zapletal, 1997; Jelínek, 2003).

Obr. č. 13: **DVCAM**



Zdroj: Foto autor, 3.6.2008.

II. bezpáskové:

1. **Záznam videa na pevný disk – harddisk (HDD)** poprvé představila japonská firma Ikegami v roce 1995, která se systematicky zabývá vývojem kamer se záznamem na pevný disk. Pevné disky prošly za posledních padesát let intenzivním vývojem, postupně docházelo k jejich rapidnímu zmenšování (z 24 palců až na 1 palec), zvyšování informační hustoty, tzv. hustoty zápisu, tedy počtu bitů uložených na jednotku plochy, zvyšování přístupové rychlosti a také zlepšení odolnosti disků proti vnějším vlivům jako jsou magnetické pole, nárazy, změna teploty, tlaku vzduchu aj.

Obr. č. 14: **Detail pevného disku**



Zdroj: Tišnovský, 2008.

2. Záznam videa na optický disk DVD (Digital Versatile Disc, tzn. digitální mnohoúčelově využitelný disk, nyní též Digital Video Disc) patří mezi významné vysokokapacitní záznamové videostandardy, které se začaly uplatňovat na počátku třetího milénia jak v amatérské, tak v profesionální audiovizuální produkci. Optický disk vypadá jako stříbrný kotouč s průměrem 12 cm a tloušťkou 1,2 mm. K záznamu videa dochází vypalováním důlků (pitů) uspořádaných do spirály na polykarbonátovém povrchu disku opatřeném odraznou vrstvou a krytém ochrannou průhlednou vrstvou. Optické disky DVD ukládají videozáznam po obou stranách disku, což znamená, že jsou opatřeny dvojnásobnou pamětí. Ty nejzákladnější DVD disky se pohybují okolo 4,7 GB, tedy 9,4 GB.

Videozáznam je čten bezkontaktním způsobem pomocí dvou laserů s červeným světlem o vlnové délce 635 nebo 650 nm umístěných na každé straně disku (proto se disk nemusí otáčet), z nichž každý je zaostřen na jinou vzdálenost. Jeden snímá poloodrazný vnitřní povrch krycí vrstvy, druhý jím prochází a odráží se až od plně odrazného povrchu podložky. Optický disk vystačí na dvě a čtvrt hodiny obrazového záznamu, ale jeho vývoj není stále ukončen a paměť se rozšiřuje až k 17 GB, které vystačí na neuvěřitelných osm hodin záznamu. Na rozdíl od analogového záznamu se nejedná o lineární záznam v časové ose za sebe na pásek, ale o obsazení místa na disku podle velikosti zapisovaného souboru. Stejně tak smazání jedné scény nenaruší kontinuální přehrávání výsledného celku. DVD také umožňuje archivovat hotové sestříhané programy, stejně jako obrovské množství záběrů, které zatím nenašly upotřebení, ale které je pro jejich dokumentární hodnotu škoda mazat.

Vzhledem k digitální formě zápisu totiž budou mít tyto archivační kopie stejnou kvalitu jako originální kamerový záznam, protože DVD se oproti páskám a pevným diskům pyšní mnoha výhodami, mezi která patří odolnost vůči magnetickému poli, nárazům, vysoké

teplotě a prachu, zápis ve formě souborových dat a bezkontaktní způsob jejich čtení, okamžitý přístup ke kterékoli části záznamu, jako by byl na jiném pevném disku, vysoce kvalitní zálohování dat, přenos souborů z jednoho pracoviště na jiné, i když jsou tato pracoviště velmi vzdálena, jejich cenová dostupnost, vysoká kapacita paměti apod. Právě díky těmto výhodám býval tento formát považován, až do vývoje paměťových karet, za formát budoucnosti (Osvaldová – Halada et al., 2007; Mike, 2002; Jelínek, 2003).

Záznamový formát a řadu profesionální záznamové techniky zapisující na optický disk představila v roce 2004 společnost Sony pod názvem **XDCAM**. Tento systém používá pro zápis videa **přepisovatelný optický disk** se standardním průměrem 12 cm a mimořádnou záznamovou kapacitou 23,3 GB. Tak vysoké kapacity bylo dosaženo díky aplikaci nové technologie DVD Blue Ray – modrého laserového paprsku s vlnovou délkou 405 nm. Technologie XDCAM představuje v současnosti jeden z nejmodernějších trendů v oblasti profesionální audiovizuální tvorby, neboť nabízí ucelenou řadu zařízení pro komplexní bezpáskové zpracování videa, a proto se s jejím uplatněním počítá v digitální produkci televizního zpravodajství (Osvaldová – Halada et al., 2007; Jelínek, 2003).

Obr. č. 15: **XDCAM**



Zdroj: Foto autor, 5.6.2008.

3. Zápis videa na paměťovou kartu (memory stick) je digitální formát, který v roce 1998 uvedla na trh firma Sony jako náhradu pevných disků, jež nevyhovovaly svými velkými rozměry.

Jedná se o relativně malé elektronické záznamové médium známé z digitálních fotoaparátů, médium pro alfanumerická (digitální) data, umístěné ve speciální zdiřce (slotu) v přístroji, skládající se z milionů miniaturních paměťových buněk křemíkového typu

vyráběných litografickou metodou. Narozdíl od páskových záznamových médií jsou paměťové karty odolné vůči magnetickým a elektrickým polím.

První kamery se záznamem videa na paměťovou kartu se na trhu objevily v roce 2002 pod značkou Panasonic. V současnosti existují čtyři druhy paměťových karet **Secure Digital (SD)**, **Multimedia Card (MC)**, **Compact Flash (CF)** a **Memory Stick (MS)**, které se liší velikostí, rychlostí zápisu i rychlostí čtení. Původní karty měly kapacitu do 128 MB, **Memory Stick Select** mají kapacitu do 256 MB, vylepšenější verze **Memory Stick Duo (MSD)** mají zvětšenou jak kapacitu, tak přenosovou rychlost. Ty poslední **Memory Stick Micro**, tzv. **M2** mají zmenšenou velikost karty a zvýšenou kapacitu až na 8 GB.

Nejrozšířenější paměťovou kartou je **SD-karta (Secure Digital)** s vysokou kapacitou a velmi malou velikostí, která se stala neoficiálním standardem paměťových karet. Paměťové karty se stávají velkým konkurentem ostatním systémům především díky miniaturizaci, kompresnímu algoritmu MPEG2⁴⁸ a velikosti až 32 GB. Jejich vývoj zdaleka není ukončen, poslední snahou je, aby dokázaly přenášet obraz v HD kvalitě (Osvaldová – Halada et al., 2007; Seznam, 2007a; Jelínek, 2003, Wikipedie: otevřená encyklopedie, 2009c).

Obr. č. 16: **Paměťová karta Memory Stick Duo**



Zdroj: Jelínek, 2003, s. 133.

Evidence výpůjček

Prohlášení:

⁴⁸ **MPEG2** - všeobecné kódování pohyblivého obrazu a přidruženého zvuku, které zahrnuje přenosové, obrazové a zvukové kódovací standardy pro vzduchem šířené televizní vysílání [ATSC](#) a [DVB](#), digitální satelitní TV přenos, digitální kabelový TV signál a (s určitými změnami) disky DVD Video. Přenosová rychlost se pohybuje od 1,5 Mbitu/s až do 15 Mbitů/s (pro TV signál se používá rychlost 6 Mbitů/s) (Wikipedie: otevřená encyklopedie, 2009b).

