

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Bakalářská práce

2014

Martin Svoboda

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Martin Svoboda

**Vývoj novináře coby filmové postavy
v americké kinematografii**

Bakalářská práce

Praha 2014

Autor práce: **Martin Svoboda**

Vedoucí práce: **Prof. MgA. D. J. Novotný**

Rok obhajoby: **2014**

Bibliografický záznam

SVOBODA, Martin. Vývoj novináře coby filmové postavy v americké kinematografii. Praha, 2014. 97 s. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce Prof. MgA. D. J. Novotný.

Abstrakt

Práce se zabývá žurnalistickým povoláním, jak je zobrazováno v americké mainstreamové kinematografii během zvukové éry hollywoodského filmu. Popisuje způsoby, jakými se film vypořádává s komplexitou žurnalistiky, zatímco se stále snaží zůstat rentabilním komerčním uměním. Práce ukazuje možnost zásadního zjednodušení žurnalistické rutiny zapříčiněné právě touto potřebou – nutností dosáhnout výdělku či atraktivity. Právě tyto dva aspekty totiž zůstávají hlavní producentskou motivací pro podporování vzniku filmů. Aby byl film úspěšný, musí pak být pro diváka především srozumitelný. Proto práce ve výsledku popíše několik zásadních žurnalistických archetypů, k nimž hollywoodská kinematografie dospěla. Práce se dále věnuje novinářské etice, jež se může dostávat do konfliktů s morálními hodnotami filmařů. Zjednodušení a nutnost výdělečnosti mohou opět hrát svou roli. Poslední část využije všechny shromážděné informace k sledování cesty vlivné divadelní hry Na titulní straně a jejích čtyř filmových adaptací skrze dekády historie kinematografie. Hlavním cílem práce je pochopit způsoby, jakými jsou novináři zobrazováni v americké mainstreamové kinematografii, jež se jim tak často věnuje.

Abstract

This bachelor work follows the occupation of journalism as it is shown in mainstream American cinema through the sound era of motion pictures. It describes ways mainstream cinema deals with the complexity of journalism as it needs to maintain its rentability of commercial art. The work points out the possibility of essential simplification of the journalism routine caused just by the same need – making profit. Because to make a gainful movie remains to be the main motivation for producers of films. And the profitable movie must be at the first place understandable for a viewer. In the result of this the work offers some basic archetypes of movie journalist. The next important issue of the work is a professional ethics which can collide with intentions of movie makers which prefer other moral values than real news media. The simplification and profitability can again be a factor. The last part of the work uses all presented informations to trace the way of the influential theatre play *The Front Page* and its four adaptations through the decades of movie making.

The main goal of the work is to understand the way journalists are portrayed in the mainstream American cinema which offered so many films about them.

Klíčová slova

Novinář, film, kinematografie, protagonista, archetyp, etika, žánr, Hollywood

Keywords

Journalist, motion picture, protagonist, archetype, ethic, genre, Hollywood

Rozsah práce: Práce má 68 870 znaků včetně mezer, tedy 38 normostran

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne ... **15. května 2014**

Martin Svoboda

teze

Obsah

ÚVOD	3
1 REFLEXE ŽURNALISTICKÉ PROFESY V AMERICKÉ KINEMATOGRÁFI	4
1.1 Žurnalistika jako filmový žánr.....	4
1.2 Vztah žurnalistiky a kinematografie	4
1.3 Duální stereotypizace novináře.....	5
1.4 Zjednodušení a posun novinářské profese.....	6
1.5 Vývoj stereotypizace novinářské profese.....	8
1.6 Specifika americké a mimoamerické kinematografie.....	10
2 ZAVEDENÉ ARCHETYPY NOVINÁŘE	11
2.1 Kladné archetypy.....	11
2.1.1 Hlídací pes.....	11
2.1.2 Svědek.....	12
2.1.3 Umělec.....	13
2.2 Záporné archetypy.....	13
2.2.1 Dravec.....	14
2.2.2 Podvodník.....	14
2.2.3 Propagátor.....	15
2.3 Bloger.....	15
3 ŽURNALISTICKÁ ETIKA V KINEMATOGRÁFI	16
3.1 Příklad filmů výrazně se vztahujících k novinářské etice.....	17
3.1.1 Občan Kane.....	18
3.1.1.1 Děj.....	19
3.1.1.2 Vztah k etice.....	20
3.1.2 Eso v rukávu.....	20
3.1.2.1 Děj.....	21
3.1.2.2 Vztah k etice.....	21
3.1.3 Sladká vůně úspěchu.....	22
3.1.3.1 Děj.....	22
3.1.3.2 Vztah k etice.....	23
3.1.4 Capote.....	23
3.1.4.1 Děj.....	24
3.1.4.2 Vztah k etice.....	24
4 VÝVOJ FILMOVÝCH ADAPTACÍ DIVADELNÍ HRY NA TITULNÍ STRANĚ	25
4.1 Děj hry.....	26
4.2 The Front Page.....	27
4.2.1 Specifika.....	28
4.3 Jeho dívka Pátek.....	28
4.3.1 Specifika.....	29
4.4 Na titulní straně.....	30
4.4.1 Specifika.....	31
4.5 Přepnout na život.....	31
4.5.1 Specifika.....	32
4.6 Srovnání.....	32
4.6.1 Zobrazení novináře.....	32
4.6.2 Role konceptu lásky.....	33

4.6.3 Politický podtext.....	33
4.6.4 Historický kontext a jeho reflexe.....	34
ZÁVĚR.....	36
SUMMARY.....	37
POUŽITÁ LITERATURA.....	38
PŘÍLOHY.....	42

Úvod

Kinematografie a žurnalistika se ve svém moderním pojetí zformovaly takřka ve stejnou dobu – na konci devatenáctého století, kdy nové technologie a společensko-politické poměry umožnily rozšíření do té doby spíše výjimečné atrakce fotografické projekce a ještě masovější a rychlejší výrobu tisku.¹ Obě formy komunikace s masovým publikem od svého počátku silně spolupracovaly a dodnes spolupracují a komentovaly i komentují jedna druhou. Žurnalistika reflektuje kinematografii kriticky, informativně a umělecky, naopak platí totéž, jen s jiným důrazem na jednotlivé složky. O žurnalistech se mluví jako o „hlídacích psech demokracie“, to samé lze prohlásit i o filmech, jež mohou rovněž při své masové dostupnosti upozorňovat na ohrožení demokratické společnosti. Během dvacátého století byla přesto jak žurnalistika, tak i kinematografie využívána pro propagandistické účely, a to i vládami demokratických zemí.

Americká kinematografie, stejně jako tamní média, je pak většinou založena na ideálech liberální demokracie formovaných spíše levicově smýšlejícími jedinci². Můžeme tedy říct, že základy americké kinematografie a moderní žurnalistiky byly pokládány ve stejnou dobu, na základě totožných kulturních posunů, technického pokroku a ideologického smýšlení, přičemž v následujícím století společného vývoje čelily obě formy komunikace podobným výzvám a konkurovaly shodným projektům, především televizi a internetu, jimž se musely přizpůsobit.

Při zachování demokratických principů je pak umění, od literatury po právě kinematografii, v podstatě nejlegitimnějším způsobem, jak žurnalistiku kritizovat zvenčí, s možností vyhnout se obvinění z politické či jiné agendy, ač ani v tomto případě není agenda vyloučená. Film se tedy v podstatě stává „hlídačem hlídače“, stejně jako je „kulturou, která přemýšlí nahlas sama o sobě“³. Je jedním z mála médií, jež má možnost z principiálně neutrální výchozí pozice kritizovat žurnalistiku na podobně masové úrovni, na jaké komunikuje ona sama se svým masovým publikem.

Jako nezavedené, nové umění pak kinematografie reagovala na formující se moderní žurnalistiku během vlastního formování, proto lze filmy o žurnalistice a žurnalistech vnímat jako výpovědi jak o vývoji žurnalistiky, tak i kinematografie samotné. Toto

1 EHRlich, Matthew C., Journalism in the Movies (History of Communication). University of Illinois Press, 205s., 2004, ASIN: B009NMMUW2. Str. 1

2 MCNAIR, Brian, Journalists in Film: Heroes and Villains. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477 Str. 12/13

3 MUKERJI, Chandra, SCHUDSON, Michael, Introduction: Rethinking popular culture, University of California Press, 1991. ISBN-13: 978-0520068933, Str. 23

dvojí čtení musí být základem zkoumání zobrazení novináře coby filmové postavy, stejně jako přístupu medií k filmům.

Cílem této práce pak je popsat a pochopit principy, na základě jakých se utvořilo vnímání novináře filmaři s důrazem na tištěná média v americké mainstreamové kinematografii. Ač jistě neexistuje jediný vzorec a jediný stereotyp, lze hledat a nalézat shodné vzorce s žurnalistickou profesí spojované – právě na ně se tato práce soustředí.

Poznámka k filmografii: V přílohách nalezne čtenář práce kompletní abecedně seřazený seznam zmíněných filmů a jejich produkčních informací. Pro zvýšení přehlednosti práce není na tyto informace odkazováno poznámkovým aparátem, nicméně při zmínce jakéhokoliv filmu je lze dohledat.

Poznámka k citacím: Jelikož práce užívá především anglicky psaných zdrojů, jde u citací o vlastní překlad.

Poznámka k tezi: Práce se částečně odklonila od předpokádané struktury z důvodu přirozenějšího členění textu. Méně prostoru pak bylo věnováno mimoamerickým filmům, jelikož toto téma se ukázalo být pro smysl práce příliš široké.

1 Reflexe Žurnalistické profese v kinematografii

Americká mainstreamová kinematografie je ze své podstaty komerční umění určené publiku dostatečně početnému, aby vygenerovalo relevantní zisk. Ač „uvažování o penězích nečiní umělce nezbytně méně tvořivými“⁴, musí tvůrci přizpůsobovat svůj obsah masovému publiku. Při tvorbě fikčních světů jsou tedy povinni zjednodušovat konflikty a přistupovat k nim s dramaturgickým uvažováním. „Natáčení filmu můžeme vnímat jako dlouhý proces rozhodování, a to nejen režiséra, ale všech odborníků, kteří pracují v jeho týmu.“⁵

1.1 Žurnalistika jako filmový žánr

Základ hollywoodské kinematografie je vyprávění archetypálních příběhů s předem danou skladbou, vyznačující se pravidelností a předvídatelností využitých vzorců, kdy k odklonu od standardů dochází jen v mezích, jež nezapříčiní výraznou ztrátu pochopitelnosti. Navíc se „konflikt vyvíjí (...) na základě nejrůznějších protikladů a především za přesně vymezených okolností, v přesně vymezeném čase, v přesně

4 BORDWELL, David a THOMPSONOVÁ, Kristin, Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Akademie múzických umění, 680 s., 2011, ISBN: 978-80-7331-217-6. Str. 24 Str. 24

5 BORDWELL, David a THOMPSONOVÁ, Kristin, Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Akademie múzických umění, 680 s., 2011, ISBN: 978-80-7331-217-6. Str. 24 Str. 24

vymezené historické době a z přesně vymezených charakterů.“⁶ Tyto principy bychom našli už v dobách antického dramatu, označujeme je jako žánry a netýkají se pouze Spojených států: „Populární kinematografie většiny zemí spoléhá na žánrové filmy.“⁷ „Film proto nebude nikdy pravdivý nebo skutečný v jakémkoliv slova smyslu,“⁸ tvrdí v reakci na to Brian McNair.

„Žurnalistický film“ pak může být vnímán jako žánr sám o sobě, stejně tak ale může být žurnalistika vnímána jako pouhý motiv prostupující filmy různých žánrů, záleží na důrazu, jaký na ni filmař klade. V rámci hollywoodské mainstreamové kinematografie však nepochybně vzniklo několik vzorců natolik pevných a pravidelných, že lze „žurnalistický film“ označit za existující žánr, byť většinou využívající principy dalších žánrů, například thrillerů, dramát, životopisných filmů a komedií.

1.2 Vztah žurnalistiky a kinematografie

Žurnalistika a kinematografie existují v symbiotickém vztahu, navzájem si prospívají a slouží. Žurnalistika nalézá ve filmech náměty pro svou činnost obzvláště v kulturních rubrikách, informuje o nich. Rozšiřuje tedy povědomí o jejich existenci, což je pro distribuční oddělení filmového studia zásadní. Když vzniká film o žurnalistice s vyzněním negativním vůči této profesi, může vzniknout napětí narušující tuto symbiózu.

Žurnalisté často nabývají dojmu, že filmaři jejich povolání zobrazují za prvé neuctivě a za druhé zjednodušeně. Nejspíš proto, že „ve skutečnosti jen málo filmů zobrazuje žurnalistiku jako přesný popis práce novinářů-profesionálů. Jde spíš o ambivalentní, často silně kritické zobrazení napětí ve struktuře liberálního žurnalismu.“⁹ Výtka o zjednodušení platí jistě o každém povolání, jemuž vznikl v žánrové kinematografii archetyp, předpoklad neuctivosti je nejspíš čistě subjektivní a zřejmě mylný. Pokud vezmeme v potaz vzorec filmů o žurnalistech z období 1992 – 2007, jak ho rozebírá McNair¹⁰, dojdeme k závěru, že žurnalisté v nich většinou

6 NOVOTNÝ, David Jan, Budování příběhu aneb demiurgie versus dramaturgie. Karolinum, Praha, 207, 2010, ISBN 9788024613062. Str. 123.

7 BORDWELL, David a THOMPSONOVÁ, Kristin, Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Akademie múzických umění, 680 s., 2011, ISBN: 978-80-7331-217-6. Str. 24 Str. 423

8 MCNAIR, Brian, Journalists in Film: Heroes and Villains. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477 Str. 15

9 MCNAIR, Brian, Journalists in Film: Heroes and Villains. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-074863447. Str. 16

10 MCNAIR, Brian, Journalists in Film: Heroes and Villains. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-074863447. Str. 41. až 57.

vystupují jako kladné postavy. Ačkoliv tedy nepochybně existují snímky vůči novinářům velmi kritické, nelze to označit za bezvýhradný stereotyp.

Novináři však mají výhodu, že na rozdíl od policistů, lékařů, právníků, učitelů a dalších archetypálních povolání často zobrazovaných v karikované podobě se mohou ať už při mylném, či oprávněném pocitu křivdy k filmům přímo vyjadřovat, mohou prosazovat jednotlivé snímky, jež jim vyhovují, a naopak ty podle svého uvážení nevhodné upozadovat. Opravdu vyhocený a výrazný konflikt dohledáme snad jen v době uvedení *Občana Kanea* (Welles, O. 1941), přesto se zdá, že dnes ceněné snímky negativně se vyjadřující k žurnalistice a především žurnalistické etice byly dobovými publicisty mnohdy skutečně odmítány a kritizovány, přestože časem si vydobily třeba i výsadní postavení¹¹. Z toho lze usoudit, že z krátkodobého hlediska může být žurnalistika vůči vlastnímu negativnímu vykreslení nevstřícná, z dlouhodobého však nikoliv.

1.3 Duální stereotypizace novináře

Zobrazení novinářů je založeno především na dualitě jejich povolání, již lze ve zkratce vyložit jako „napětí mezi cynismem a idealismem“¹². Hledač pravdy proti narušiteli soukromí, odhodlaný vytrvalec v kontrastu s amorálním senzacechtivým lhářem. Tato dualita se může projevat přítomností několika rozdílných postav v rámci jednoho filmu (*Deadline USA*, Brooks, R., 1952), nebo se mohou tyto rozdílné principy dokonce střetat v jediném hrdinovi či antihrdinovi (Capote, Miller, B., 2005). Povolání novináře nabízí mnoho etických, zákonných a dalších konfliktů, je tedy snadné využít ho jako zajímavou uměleckou figuru, okolo níž se snadno rozehrává poutavý příběh, nebo jež slouží jako užitečná vedlejší postava. Je tedy „velmi funkční pro plátno v samotné své podstatě“¹³.

I proto bývá častým motivem filmů s novinářem coby protagonistou zkoumání osobních morálních hodnot, ať už je hrdinové nacházejí a následují, nebo ne, a ať už konvenují k „oficiálním“ morálním hodnotám společnosti, nebo naopak následují vlastní vnitřní kodex. Obě podoby mohou divákovi imponovat. „Novinář – vyděděnec

11 Příklady v oddílu 3. této práce

12 EHRLICH, Matthew C., *Journalism in the Movies (History of Communication)*. University of Illinois Press, 2005., 2004, ASIN: B009NMMUW2 Str. Str. 10

13 MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477. Str. 25

obhajuje svobodu a individualismus, (...) novinář stojící na straně zákona zase slouží komunitě a pokroku¹⁴, což lze oboje vnímat pozitivně a záslužně.

Jak je v žánrové kinematografii zvykem, novináře jeho povolání často zcela definuje jako osobu, ten pak ztrácí jiné charakteristiky. „Nabízí se otázka, jestli novinář dokáže svou profesí a svůj život vůbec oddělit.“¹⁵ Ani při zobrazování mimo pracovní prostředí novinář nepřestává být novinářem (Přepnout na život, Kotcheff, T., 1988). Toto povýšení povolání na úroveň jediné, nebo alespoň hlavní definiční vlastnosti člověka opět souvisí se zjednodušením a je dramaturgicky úsporným řešením. Využívá „charakter, který je výrazný a zajímavý a jehož prostřednictvím můžeme čtenáře nebo diváka zavést do prostředí, z něhož hrdina pochází, ve kterém pracuje nebo se v něm ocitl proti své vůli. (...) Ve zvoleném prostředí je pak nutno hledat možný zdroj kolize.“¹⁶ V rámci zachování standardů hollywoodského žánrového filmu by bylo nevhodné, aby se novinář mimo pracovní prostor definoval skrze další soubor vlastností a řešil své osobní problémy na jiné úrovni. Proto osobní stránka života filmových novinářů je buď téměř nezobrazena (Všichni prezidentovi muži, Pakula, A. J., 1976), nebo zjednodušena. Novinář žije svou profesí, ne svou rodinou. Častý motiv je odmítání tohoto chování ze strany rodiny. Jako u tolika jiných podobně stylizovaných profesí bývají novináři ve filmech svobodní, rozvedení nebo procházejí rodinnou krizí. Vše proto, aby mohl být upřednostněn a zvýrazněn onen duální konflikt, jenž novináře na plátně zcela definuje.

1.4 Zjednodušení a posun novinářské profese

Filmový scenárista musí mnohdy zjednodušovat, nebo naopak obohacovat svá témata, aby „našel příběh tam, kde není“¹⁷, jak se vyjádřil scenárista snímku Všichni prezidentovi muži William Goldman.

Filmaři často, ač ne vždy (Deadline USA, Brooks, R., 1952), potlačují redakční porady a vlastně samotný vznik výstupů novinářů, místo toho zvýrazňují rešeršní činnost, takže se novinář v mnohém shoduje s figurou policejního vyšetřovatele nebo soukromého detektiva (Zodiac, Fincher, D., 2007). Na rozdíl od policisty ovšem novinář

14 EHRlich, Matthew C., Journalism in the Movies (History of Communication). University of Illinois Press, 205s., 2004, ASIN: B009NMMUW2 Str. Str. 9

15 EHRlich, Matthew C., Journalism in the Movies (History of Communication). University of Illinois Press, 205s., 2004, ASIN: B009NMMUW2 Str. Str. 11

16 NOVOTNÝ, David Jan, Budování příběhu aneb demiurgie versus dramaturgie. Karolinum, Praha, 207, 2010, ISBN 9788024613062. Str. 47

17 FIELD, Syd, Jak napsat dobrý scénář. Rybka Publishers, 280s., 2007, SBN: 978-80-87067-65-9 Mackendrick. Str. 225.

nevystupuje ve jménu oficiální instituce, ač může oficiální hodnoty zastávat, a na rozdíl od soukromého detektiva nemusí být motivován pouze ziskem. Novinář je individualističtější, protože svá rozhodnutí činí výhradně z vlastní vůle či vlastní potřeby, mnohdy dokonce na úrovni „vlastní arogance a obsese“¹⁸.

Žurnalistika je podmíněna rutinní prací. Ze své podstaty bude však mít kinematografie vždy problém nabídnout zprostředkování časově dlouhých aktivit plných rutinní práce, jelikož mainstreamový film musí diváka především zajímat. „I když jsou události řazeny chronologicky, většina syžetů nezahrnuje každý detail vyskytující se mezi začátkem a koncem vyprávění. Předpokládejme třeba, že postavy strávily klidné chvíle spánkem,“¹⁹ připomínají David Bordwell s Kristin Thompsonovou. Rutina se tedy často odbývá stříhovými montážemi (Občan Kane, Welles, O., 1941), jež ji pouze přibližují, ale nemohou pojmout v plné intenzitě.

Zajímavým prvkem filmů o žurnalistice je posílení ženských figur oproti realitě. Zatímco v realitě „byly ženy v umění, kultuře a obzvláště žurnalistice vždy podřízené, jelikož šlo o mužská povolání od samého počátku“²⁰, ve filmech se již ve čtyřicátých letech (Jeho dívka Pátek, Hawks, H., 1940) objevuje figura silné, cílevědomé novinářky inklinující k feminizmu, jež se pak znovu a znovu objevuje a získává na důraznosti se zviditelněním lifestylové žurnalistiky na začátku našeho století (Ďábel nosí Pradu, Frankel, D. 2006).

1.5 Vývoj stereotypizace novinářské profese

Během osmdesáti let zvukové kinematografie vzniklo překvapivě konzistentní vnímání profese. Ve svém jádru v podstatě neměnné. Spolu s objevováním nových možností filmové narace, techniky a stylu jsou žurnalistické motivy zobrazovány komplexněji a rozmanitěji, nelze však říct, že došlo ke změně paradigmatu ve vnímání novinářů. Měnilo se pouze jeho užití.

Hektická povaha žurnalistické profese odpovídala zběsilému tempu screwball komedií třicátých let (Jeho dívka Pátek, Hawks, H., 1940), „morálních příběhů založených na očividné absenci morálky“²¹. Zároveň nabízela dost konfliktů a etických

18 EHRlich, Matthew C., Journalism in the Movies (History of Communication). University of Illinois Press, 205s., 2004, ASIN: B009NMMUW2 Str. Str. 11

19 BORDWELL, David a THOMPSONOVÁ, Kristin, Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Akademie múzických umění, 680 s., 2011, ISBN: 978-80-7331-217-6. Str. 118

20 MCNAIR, Brian, Journalists in Film: Heroes and Villains. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477. Str. 95

21 SIKOV, Ed, Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedies. Random House Value Publishing, 1991, ISBN-13: 978-0517064481. Str. 158

otázek pro navazující hnutí později definované pojmem „film noir“, které „vypráví o mužích odcizených konvenční společnosti“²². Tyto dvě nově zformované polohy, v jádru shodné, v zobrazení diametrálně odlišné v prvním případě komediální a v druhém dramatickou stylizací, se již nadále příliš neproměnily.

Výraznější posun práce s nimi nastal až v sedmdesátých letech v důsledku aféry Watergate, jež se výrazně projevila na vnímání žurnalisty nejen v kinematografii. Náhlá důvěra v „hlídací psy demokracie“ však nebyla zcela bezvýhradná, ač se silnější kritikou se setkávala spíše televize coby médium na vrcholu (Network, Lumet, S., 1976) oproti tradiční psané formě pomalu ustupující pokroku.

Komplexnější pohled na žurnalistiku vyvolaný zájmem po aféře Watergate paradoxně, ale vlastně pochopitelně přinesl kritičtější vyznění filmů o ní. James Caryn tvrdí: „Od vrcholu důvěry v podobě filmu Všichni prezidentovi muži a ukázce tichého hrdinství Woodwarda s Bernsteinem nastal trvalý sestup pozice žurnalistiky ve filmech.“²³ Nelze však tvrdit, že by v dřívějších dobách filmaři zobrazovali novináře pozitivněji, jen jejich shodné skutky nestavěli do natolik kritického světla. Komédie Jeho dívka pátek (Hawks, H., 1940) není slepá vůči praktikám novinářům o nic méně než novější adaptace Na titulní straně (Wilder, B. 1974), v mladším snímku je však na neetičnost a pochybnost jednání kladen větší důraz než u starší ryzí komedie.²⁴

V osmdesátých letech se vyvinul archetyp válečného zpravodaje, žurnalistika se zde více než kdy jindy mísila s politickou angažovaností a liberalismem. Důraz byl u tohoto „prominentního subžánru“²⁵ kladen na otázku, zda-li „žurnalista může být jen reportér, nebo by se měl konfliktu sám účastnit. A pokud ano, tak v jaké míře?“²⁶

Naposledy ovlivnila přítomnost novinářů ve filmech nová média, díky nimž se objevují neprofesní žurnalisté, je však předmětem diskuse, jestli lze tyto nadšence za novináře vůbec označovat²⁷.

22 EHRlich, Matthew C., Journalism in the Movies (History of Communication). University of Illinois Press, 205s., 2004, ASIN: B009NMMUW2. Str. 82

23 CARYN, James, The decline and fall of journalists on the film, New York Times, 19. 6. 2005

24 Více ve čtvrté kapitole této práce.

25 MCNAIR, Brian, Journalists in Film: Heroes and Villains. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477. Str. 74.

26 MCNAIR, Brian, Journalists in Film: Heroes and Villains. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477. Str. 79

27 Viz. oddíl 2.3 této práce

1.6 Specifika americké a mimoamerické kinematografie

Konzistentní zobrazení novináře neplatí jen skrze čas, ale i prostor. I mimo Spojené státy jsou novináři zobrazováni především na základě duální stereotypizace, filmy o nich jsou tedy většinou srozumitelné pro mezinárodní publikum bez ohledu na zemi původu. „Výrazné filmy o žurnalistech měly většinou globální vliv, kulturní rezonanci a dalece překročily hranice své země. Ač většina z nich vznikla v anglickém jazyce a ve Spojených státech, což demonstruje světovou dominanci amerického filmového průmyslu.“²⁸ V žádné jiné národní kinematografii skutečně není archetyp novináře využíván srovnatelně často a intenzivně jako ve Spojených státech.

V zemích bývalého východního bloku nebylo a v nedemokratických zemích dodnes není možné nechat novináře coby postavu tápat, zda se přikloní na stranu autority, nebo jedince. Vše, co je na profesi divácky atraktivní, tedy především „pnutí mezi individualismem a společností“²⁹, zde bylo či je z ideologických důvodů tabuizované a nepojmenovatelné. Postava novináře zde tedy nemá přirozenou tradici. Pokud se v již demokratizovaných zemích přece jen novinář ve filmech objevuje, bývá přejímán některý z „amerických“ archetypů. Příkladem může být koprodukční snímek bývalých jugoslávských států Země nikoho režiséra Danise Tanoviće z roku 2001 obsahující archetyp novináře – svědka³⁰.

V tradičně demokratické Evropě už najdeme filmových novinářů víc, můžeme ale mluvit spíš o kusých dílech než o kontinuální tradici. Častější využití novináře najdeme například v italské kinematografii. Nejznámějším příkladem evropského filmu o žurnalistice a jedním z nejvlivnějších kinematografických děl³¹ je Sladký život Federica Felliniho z roku 1960, který pro celý svět objevil slovo paparazzo určené pro bulvárního fotografa. Snímek sice nepracuje s žánrovými zjednodušeními jako hollywoodská kinematografie, i v něm ale najdeme obraz novináře jako cynika pohybujícího se na hraně etiky.

Na Felliniho snímek otevřeně navazuje Velká nádhera Paolo Sorrentina z roku 2013. Ukazuje, že ani mimo USA se vnímání novináře v průběhu let výrazně nemění. I Velká

28 MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477. Str. 9

29 DOW, Bonnie J., *Hegemony, Feminist Criticism*. University of Chicago Press, 1990, DOI:10.1080/15295039009360178.

30 Více v oddílu 2.1.2.

31 CHRISTIE, Ian. *The Top 50 Greatest Films of All Time*. Sight a Sound. 25. 4. 2014. Dostupné z [www: <http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>](http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time).

nádhera se setkala s úspěchem u kritiky – získala Cenu akademie za Nejlepší cizojazyčný film.

Další vlivný italský snímek, natočený však v anglickém znění s americkými herci, je Povolání: Reportér Michelangela Antinioniho z roku 1975. Jeho protagonista prochází pracovní a životní krizí, protože má pocit, že jeho žurnalistické výstupy nenabývají trvalých hodnot. Ani to není neobvyklé u amerických filmů.

Jako specifikum americké kinematografie můžeme vnímat její důraz na politickou roli žurnalistů, tento aspekt nacházíme v mimoamerických filmech jen výjimečně. Počátky této tradice nalezneme v již zmíněném snímku Všichni prezidentovi muži, který nejenže stanovil kinematografické standardy, ale „obecně se věří, že měl po skandálu Watergate zásadní vliv na žurnalistiku ve Spojených státech.“³²

2 Zavedené archetypy novináře

Pro potřeby textu bude zčásti využito členění na archetypy podle Briana McNaira.³³ Výjimkou je stranou postavený archetyp „blogger“, dodaný na základě vlastního pozorování.

2.1 Kladné archetypy

Archetypální kladné postavy lze roztřídit do tří základních kategorií. Hlídací psi, Svědci a Umělci. Tyto tři role novináře se mohou překrývat a mísit, jako u žánrového členění vždy nejde o pevně ohraničené pojmy. Postava může odpovídat i několika archetypům zároveň, nebo se z jednoho přesunout do druhého.

2.1.1 Hlídací pes

Tzv. „Hlídací pes“ je nejspíš nejvíce kladný archetyp novináře. Stejně jako když policejní detektiv pátrá po vyřešení zločinu, pátrá hlídací pes po pravdě. Právě zločin nebo politická konspirace bývá často předmětem takového vyšetřování. Novinář se tu často stává silně politickou figurou, jež se dostává do konfliktu nejen se zločinci, ale i s autoritami a leckdy s vlastním vydavatelem. Filmy s žurnalisty – hlídacími psy lze

32 MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477. Str. 19

33 MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477. Str. 57.-199.

vnímat jako „učitele textů o liberální demokracii, upozorňující publikum za pomoci populárních idiomů, že žurnalistika pro ně je a má být důležitá.“³⁴

Jde o archetyp zpopularizovaný v sedmdesátých letech v důsledku aféry Watergate. Klasickým příkladem je tedy iniciační snímek tohoto trendu Všichni prezidentovi muži (Pakula, Alan J., 1976), v němž jsou archetypální novináři pátrající po pravdě a za každou cenu jasně patrní. Podobně je tomu u filmů Insider, muž, který věděl příliš mnoho (Mann, M., 1999) a Erin Brokovich (Soderbergh, S. 2000).

2.1.2 Svědek

„Být svědkem nespočívá jen v tom něco vidět, musíte o tom také podat svědectví.“³⁵ Právě na tomto principu je založen archetyp novináře svědka, jenž přijíždí na neznámé místo, aby referoval o většinou vypjatých událostech. Může jít o válečného reportéra, nebo fotoreportéra. Již zmíněným motivem pak bývá účast či neúčast tohoto člověka na události, o níž má referovat. „Být svědkem nespočívá v souzení správného a špatného, takový odsudek je totiž vyjmut z konceptu objektivit.“³⁶ Ochota či schopnost zachovat si neutralitu a nezasahovat do událostí, popřípadě dokázat nabyté informace ochránit před mocí, jež se je snaží získat, jsou tedy klíčové prvky tohoto archetypu. Film se žurnalistou svědkem tak může být redukován právě na přenos či záchranu citlivých informací. Novinář se tu často vystavuje značnému riziku: „Svědka, stejně jako hlídač psa, může být držitelem informací ohrožujících jiné.“³⁷ Sám se tedy může dostat do zdraví nebezpečné situace.

Svědka se stává zárukou, příslibem nebo nadějí, že tyto informace budou zachráněny a pravda nezůstane autoritami ať už nepřátel, nebo samotných Spojených států ukryta. „Upozorňují na události, o nichž nevíme, ale měli bychom vědět.“³⁸ Opět je před diváka předkládán obraz novináře coby garanta demokratických hodnot.

Novinář svědek se často objevuje v osmdesátých letech v reakci na asijská válečná angažmá Spojených států. Popularizátorem archetypu byl režisér Oliver Stone (např. Salvador, 1986).

34 MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477 Str. 59

35 MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477 Str. 72

36 MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477. Str. 75.

37 Tamtéž

38 MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477. Str. 76.

2.1.3 Umělec

„Součástí žurnalistické mytologie je představa, že každý novinář si tajně přeje být umělcem a v šupletí schovává rozepsané novely.“³⁹ Novinář umělec je specifická a nepočtená kategorie, jež na rozdíl od předchozích neupozadňuje samotný výstup žurnalistovy práce, naopak ho zviditelňuje. Snímků o žurnalistech prezentovaných primárně coby umělci není mnoho, protože ne často je ve filmech žurnalistika vnímána jako umění, což se začalo měnit především na přelomu 20. a 21. století.⁴⁰

Našli bychom tedy spíš kusé filmy pracující s tímto archetypem, například Capote (Miller, B., 2005) nebo Pochybná sláva (McGrath, D., 2006), jež se shodou okolností oba věnují postavě žurnalisty a spisovatele Trumana Capoteho⁴¹. V tomto archetypu jsou využívány především prvky dalšího populárního archetypu – spisovatele, tedy osoby snažící se dát do svého díla přidanou uměleckou hodnotu, což se v případě žurnalistiky může neslučovat s věrným zachycením skutečnosti, vzniká tedy další potenciální konflikt.

Jako další filmy o žurnalistech – umělcích můžeme vnímat Strach a hnus v Las Vegas (Gilliam, T., 1998) nebo Rudí (Beatty, W., 1981), v nichž navíc sledujeme velmi kontroverzní postavy evokující otázku, nakolik můžeme jejich práci považovat za profesionální žurnalistiku.

2.2 Záporné archetypy

Záporné žurnalistické archetypy lze rozdělit do skupin dravci, podvodníci a propagátoři. Nutno podotknout, že záporné novinářské postavy v americké kinematografii nakonec často obrací a přiklání se k „dobru“. Tedy v případě, že jde o protagonisty, od nichž se vyžaduje dějový vývoj. Záporné charaktery jsou často využívány jako karikované figury vhodné k posunu děje, konfrontaci s protagonistou, klasicky jako hrozba.

39 MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477. Str. 114.

40 MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477. Str. 115.

41 Viz oddíl 3.2.4 této práce

2.2.1 Dravec

„Postava s málem, pokud vůbec nějakým množstvím pozitivních vlastností, jež bez okolků ztělesňuje to nejhorší z žurnalistiky.“⁴² Dravci slouží častěji jako vedlejší postavy, mohou být ale i antihrdiny. Jde o cílevědomé, silné novináře, již vzbuzují respekt a strach, často v rukou třímají moc, nebo jsou o tom alespoň přesvědčeni, ničit životy druhých. Může jít o investigativní reportéry, ale například i kritiky (Ratatoille, Bird, B., 2007).

Vzhledem k atraktivitě představy tak mocné a nevyzpytatelné postavy jsou dravci paradoxně často charismatičtí a divák k nim tvoří ambivalentní, někdy nečekaně pozitivní postoj. Jde o „figuru s tolika charakteristikami, jež na žurnalistech tak rádi nenávidíme, a přitom se jeví sympaticky a snad i sexy.“⁴³ Dravci nemusejí bojovat o svou pověst jako podvodníci, protože již mají dobudované postavení a pouze si hrají se svou mocí.

Typickým příkladem archetypálního dravce je J. J. Hunsecker, antihrdina snímku *Sladká vůně úspěchu*⁴⁴. Dravec byl běžný především v období klasického Hollywoodu před nástupem televize, kdy se pozice ikon tištěných médií značně snížila.

2.2.2 Podvodník

„Pokud je největším hříchem vzdělanosti plagiátorství, je největším hříchem žurnalistiky, když si vymýšlí příběhy, jež nejsou pravdivé.“⁴⁵ Podvodník je především bulvární novinář, který manipuluje s informacemi a zprávy tvoří na základě touhy poskytnout senzační informace. Nebývá sebevědomý jako dravec, spíš je zobrazován jako bezvýznamný, nesympatický a přehlédnutelný člověk, nebo ten, kdo dřívější výsadní pozici ztratil (Paparazzi, Abascal, P., 2004). Postrádá charisma a šarm, nemá sám o sobě autoritu. Ani se nesnaží to měnit – stačí mu uspokojovat své čtenáře a dostat za to zapláceno.

Podvodník nemusí nutně falšovat nebo lhát, typičtěji vytrhává z kontextu a zveličuje. Do této skupiny lze zařadit i archetypálního filmového bulvárního fotografa.

42 MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477. Str. 139.

43 MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477. Str. 140.

44 Viz oddíl 3.2.3 této práce

45 MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477. Str. 159

Jako ne osobu, ale celou instituci zobrazuje archetyp podvodníka redakci prominentního časopisu film *Jak nezískat Pulitzera* (Ray, Billy, 2003).

2.2.3 Propagátor

Třetí základní skupinou jsou propagátoři (v McNairově originálu „King-Makeři“⁴⁶). Tyto postavy využívají svou moc k různé agendě. Může být politická jako v případě *Občana Kanea* (Welles, O., 1941), nebo komerční jako u *Děkujeme, že kouříte* (Reitman, J., 2005). Jde o žurnalisty, kteří svou moc bezostyšně využívají k zvýhodnění favorizovaných osob, produktů či názorů.

„Média jsou zásadní kulturní institucí (...) a mají možnost ovlivnit veřejné mínění i politické procesy.“⁴⁷ propagátoři tohoto faktu zneužívají a stávají se tak pravým opakem toho, čím by měl novinář být. Tento archetyp se stal aktuálním v posledních letech v době zpopularizování problematiky PR. „Stejně jako filmy o žurnalistice, i filmy o PR často kombinují špínu se záři a positiva s negativy.“⁴⁸

2.3 Blogger

S příchodem nových médií se objevuje archetyp blogera, jenž přejímá několik vlastností především záporných archetypů, ztrácí ale výlučnost a vyhraněnost. Novinář bývá zobrazován jako člověk stojící prakticky mimo společnost, bojuje proti institucím i jedincům, odněkud zvenčí pozoruje dění. Archetyp blogger už je nedílnou součástí prostředí, jež komentuje (Vlastní zbraň podmínkou, Trevorrow, C., 2012).

Blogger navíc ztrácí i základní oporu v instituci redakce novin, ztrácí finanční motivaci, jeho žurnalistická činnost je motivována čistě přesvědčením. Zároveň mizí i zbytky etických norem a pravidel, blogger může už opravdu všechno. Někdy spíše než investigativního novináře nahrazuje bulvárního reportéra, jenž hledá senzace a počítá kliky na internetu. Neobvyklý není ani naivní nekňuba pátrající po konspiračních teoriích (2012, Emmerich, R., 2009).

Odráží se tu ztráta exkluzivity žurnalistiky jako celku, pokud vůbec přistoupíme na zařazení této kategorie mezi žurnalistické archetypy.

46 MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477. Str. 175

47 MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477. Str. 174

48 MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477. Str. 189

3 Žurnalistická etika v kinematografii

Novinářská etika je jedním z hlavních motivů přítomných ve filmech zabývajících se ve větší míře žurnalistikou. Ať už svou přítomností, nebo naopak absencí. I ve snímcích, v nichž novináři ztvárňují jen minoritní role, vedou jejich činy automaticky k uvažování o jejich správnosti. Například paparazzo je prototyp postavy zcela etiku ignorující, naopak investigativní reportér bývá tím, kdo se jí na nějaké úrovni řídí. Častým motivem je cesta novináře od ignorování etiky k jejímu prosazování (Eso v rukávu, Wilder, B.. 1951).

„Kinematografie není vázána normativními principy žurnalistiky, samozřejmě, ale je strukturována estetickými, komerčními, technickými a kreativními faktory.“⁴⁹ Nemusí tedy odpovídat konsenzuálnímu vnímání korektnosti, vhodnosti a etiky, což značí jeden z hlavních rozdílů a možných konfliktů mezi způsoby žurnalistiky a kinematografickými díly.

Coby komerčně-umělecký obor má kinematografie větší nároky na zkreslování reality, přesněji řečeno tvorbu vlastních fikčních světů, jejichž pravidla nutně nemusejí odpovídat těm ve světě reálném, ale mohou v případě potřeby zacházet klidně za hranici fyzikálních zákonů. Což je při tvorbě otevřeně fikčního prostředí zcela legitimní. „Chápat realismus jako měřítko kvality přináší několik problémů. (...) Trvat neoblomě na realismu u všech filmů nás může činit slepými,“⁵⁰ vysvětlují Bordwell s Thompsonovou

Richard Slorkin přímo tvrdí: „Američané potřebují mýty, aby byli schopni organizovat pocity a národní konsensy. To jim pomáhá porozumět své historii.“⁵¹ Dodává však, že „mocné korporace a politické systémy (...) mohou mýtus využít k manipulaci a určování názorů,“ což si ovšem odporuje s ideály žurnalistiky. Postava novináře, v realitě svázaná pravidly, se tak dostává do světa vázaného především fantazií a záměrem autora scénáře, režiséra a producenta.

Vzniká tedy konflikt mezi reálnou žurnalistickou etikou a žurnalistickou etikou filmového fikčního světa. Porušení reálné žurnalistické etiky může v intencích fikce vyznívat veskrze pozitivně a naopak její následování může být zobrazeno negativně, pokud si to někdo z tvůrců filmu z jakéhokoliv důvodu přeje.

49 MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477 Str. 15

50 BORDWELL, David a THOMPSONOVÁ, Kristin, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Akademie múzických umění, 680 s., 2011, ISBN: 978-80-7331-217-6. Str. 160

51 MUKERJI, Chandra, SCHUDSON, Michael, *Introduction: Rethinking popular culture*, University of California Press, 1991. ISBN-13: 978-0520068933, Str. 23

Vzhledem k tomu, že kinematografie stejně jako žurnalistika sama během dvacátého století nejdnou sloužila propagandistickým účelům ať už vlád, nebo záměrů vlastníků studií a vydavatelství, musíme brát vždy přemýšlet, proč filmař či novinář volí ten který postup a nepřijímat ho automaticky jako nezištný umělecký záměr.

Zásadní roli ve filmech o žurnalistické etice hraje svědomí novináře. Konflikty a fikční světy jsou stavěny tak, aby se novinář primárně zodpovídal právě jemu a mnohdy se dokonce zdá, že jiná praktická limitace pro publikovatelnost jeho textu neexistuje. Role editora je stylizována podobně jako role policejního náčelníka v kriminálních filmech – jde o člověka, jenž vysílá svého podřízeného do akce a čeká na výsledky. Zdá se, že filmový editor často automaticky publikuje vše, co mu novinář předloží, a jediným požadavkem je pro něj uzávěrka (nejpatrněji v adaptacích komiksových příběhů Spider-Mana a Supermana).

Další důležitou otázkou je například, nakolik by se novinář měl osobně účastnit konfliktu, o němž referuje. Z dramatického hlediska je pro vyprávění výhodnější, když se ho aktivně účastní, protože pasivní pozorovatel se těžko zapojí do akce, což může být u mainstreamového filmu problematické⁵². Novinář však v tom případě nezprostředkovává informace, ale osobně je tvoří, což může být v rozporu s mnoha etickými kodexy. Nejvýrazněji tento rozdíl pozorujeme u filmů vyprávějících o válečných reportérech, kdy si filmař buď vybere extrémní skutečný příběh (Salvador, Stone, O. 1986), nebo si vymyslí příběh vlastní, v němž novinář nezůstane stát jako nestranný pozorovatel⁵³.

3.1 Příklad filmů výrazně se vztahujících k novinářské etice

Vybrané čtyři filmy patří mezi nejvýraznější díla, jež se věnují žurnalistické etice. Občan Kane, klíčové dílo světové kinematografie, přistupuje k žurnalistice prakticky a média vnímá především z pohledu velké organizace. Eso v rukávu je tradiční film pracující s archetypem novináře dravce. Sladká vůně úspěchu je pověstná svými zcela amorálními postavami. A Capote studuje specifický příklad žurnalistické etiky – ač Truman Capote píše knihu, využívá reportážní postup, sám je publicistou a otázkami etiky se zabývá. Na bližším seznámení s těmito filmy lze lépe pochopit práci jak

52 FIELD, Syd, Jak napsat dobrý scénář. Rybka Publishers, 280s., 2007, SBN: 978-80-87067-65-9 Mackendrick Str. 43.-53.

53 Viz oddíl 2.1.2 této práce.

s etikou, tak i žurnalistikou obecně. Stručným přiblížením produkce a převyprávěním děje pak bude moct být etika zasazena do kontextu.

3.1.1 Občan Kane

Občan Kane je jedním z nevlivnějších a nejcitovanějších kinematografických počínů⁵⁴. Jeho vnímání žurnalistiky a žurnalistické etiky lze tedy nepochybně označit za důležité pro následující generace filmařů, tedy i diváků.

3.1.1.1 Produkce

Pěťadvacetiletý Orson Welles natočil v roce 1941 Občana Kanea coby již známý divadelní režisér, proto si u studia RKO dokázal vyjednat nezvykle svobodné podmínky, ačkoliv šlo o jeho debut. Krom finančního limitu a stopáže stanovené na 120 minut neměl další omezení, čehož také plně využil.⁵⁵

Spolu se scenáristou Hermanem J. Mankiewiczem a kameramanem Greggem Tolandem se rozhodl zpodobnit životní příběh fiktivního milionáře, volně inspirovaný životem tiskového magnáta Williama Raldolpha Hearsta⁵⁶, nicméně v ději bychom našli i fragmenty ze života samotného Wellese a dalších mediálních magnátů.⁵⁷

Přesto si Hearst výsledný snímek vyložil jako osobní urážku a vynakládal značné úsilí, aby distribuci Občana Kanea znemožnil. Pokoušel se nechat filmové negativy fyzicky zlikvidovat už před premiérou, v tom však neuspěl.⁵⁸ Z krátkodobého hlediska se mu skutečně podařilo udělat z Občana Kana finanční propadák⁵⁹ odmítáním o snímku jakkoliv referovat ve svých médiích, z dlouhodobého narušil Wellesovu kariéru tak, že se z následné nedůvěry studií nikdy plně nevymanil.

Když se zdálo, že snímek již upadl v zapomnění, objevili ho evropští, především však francouzští kritici (konkrétně Jean-Paul Sartre a André Bazin)⁶⁰, kteří vyzdvihli jeho technickou i narativní pokrokovost a vytvořili z Občana Kanea kult. Dnes jde

54 "Sight & Sound – Top ten". Poslední aktualizace 18. 8. 2010. Dostupné z [www: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/polls/topten/>](http://old.bfi.org.uk/sightandsound/polls/topten/).

55 ROBERT L., The Making of Citizen Kane. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985 ISBN 0-520-05367-2

56 EPSTEIN, Michael a LENON, Thomas, The Battle Over Citizen Kane. PBS, 1996, 14. 1. 2008

57 WELLES, Orson a BOGDANOVICH, Peter, This is Orson Welles. New York: HarperCollins Publishers 1992 ISBN 0-06-016616-9. Str. 49

58 Tamtéž

59 Citizen Kane: Total Lifetime Grosses. [boxofficemojo](http://boxofficemojo.com/movies/?id=citizenkane.htm). Datum neuveden. Dostupné z [www: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=citizenkane.htm>](http://boxofficemojo.com/movies/?id=citizenkane.htm).

60 BAZIN, Andre (1950). What is Cinema?. University of California Press. ISBN 978-0-520-24227-2. Str. 37

o snímek nejčastěji označovaný jako nejlepší americký film všech dob, na přední příčce prestižního časopisu Sight and Sound se objevoval po dobu pěti dekad⁶¹.

3.1.1.2 Děj

Snímek začíná smrtí milionáře Charlese Fostera Kanea a jeho posledním slovem „poupě“. Jeho význam si nikdo nedokáže vysvětlit, novinář Thompson je tedy vyslán, aby promluvil s pozůstalými a pokud možno zjistil, kam směřovala Kaneova poslední myšlenka. Thompson tedy obchází Kaneovi dřívější přátele i exmanželku Susan a z jejich výpovědí skládá životní příběh. I my ho sledujeme nechronologicky.

Kane vyrůstal v útlém dětství ve skromných podmínkách, když však jeho chudá rodina náhle přišla k bohatství, dala Charlese jeho pragmatická matka převychovat u bohatého bankéře. Díky tomužil Kane v prostředí nebývalého materiálního luxusu, ale bez lásky. V mládí procestoval svět a navštěvoval nejprestižnější školy, přesto nebyl spokojený. Ze všeho svého majetku se zhlédl v malém městském plátku, na jehož základech postupně vybudoval mocné celonárodní mediální impérium.

Zprvu idealistický mladík sepisuje tři žurnalistické zásady, k jejichž dodržování se zavazuje. Brzy však porušuje všechny. Mediální kariéra mu přestává stačit, bere si za ženu prezidentovu neteř a využívá veškerou mediální moc k prosazení sebe a zdiskreditování oponenta u guvernérských voleb. Paradoxně je však sám mediálně zdiskreditován, když je odhalen jeho milostný románek s prostou amatérskou zpěvačkou Susan Alexanderovou, s níž se potkal při cestě na pohřeb rodičů.

Kaneova kariéra je zničena a žena se synem mu umírají při autonehodě. Kane si bere Susan a své prostředky tentokrát vkládá do její pěvecké kariéry. Chce z ní udělat úspěšnou pěvkyni, dokonce jí staví budovu opery, její schopnosti však na náročný zpěv nestačí, což si uvědomují všichni Kaneovi přátele včetně Susan. Tu nakonec tlak ze strany manžela a kritický neúspěch dohání k pokusu o sebevraždu.

Kane nakonec ztrácí nejlepšího přítele, když odmítá napsat pochvalnou kritiku na Susanino otřesné vystoupení, a Susan samotná dál nedokáže s Kanem žít, tak ho opouští. Ten nakonec prodává své mediální impérium a odchází do svého luxusního sídla, které budoval po celý život, a zde dožívá zcela opuštěný.

Během této rekonstrukce Thompson význam slova „poupě“ neobjeví, divák však ano. Během likvidace nehodnotné části Kaneova majetku vidíme dělníka, jak vhazuje

61 "Sight & Sound – Top ten". Poslední aktualizace 18. 8. 2010. Dostupné z [www: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/polls/topten/>](http://old.bfi.org.uk/sightandsound/polls/topten/).

do pece dětské sánky s nápisem „poupě“. Ty sánky, na nichž si Kane hrával jako malý, když ještě žil s rodiči, a ty, jež si jel vyzvednout v den, kdy potkal Susan.

3.1.1.3 Vztah k etice

Charles Foster Kane coby částečná parafráze na Williama Randolpha Hearsta nereaguje pouze na obecné otázky etiky, ale i na konkrétní případy, třeba na Hearstovu neobjektivní angažovanost ve španělské válce a především na jeho praktiky během pokusů o rozjezd politické kariéry⁶².

Přesto má však snímek i obecný přesah. Kane sepisuje listinu tří zásad – jakýsi primitivní etický kodex, jehož porušení nakonec přivodí Kaneovo úplné životní selhání. Finančně se sice i přes (díky) jeho porušení dokázal zajistit a dokonce prosperovat, jeho osobní život však absencí platných hodnot utrpěl nenapravitelnou škodu.

Sám to v jednom z dialogů připouští, když namítá, že člověk majetný jako on ani nemůže být poctivý. Na otázku, kým by chtěl tedy být, odpovídá svému majetnému vychovateli „Vším, co nenávidíte“. I sánky, na něž si těsně před smrtí vzpomněl, evokují lítost nad ztraceným dětstvím a životem, jaký mohl prožít, kdyby vyrůstal ve skromných podmínkách.

3.1.2 Eso v rukávu

Režie i textu satirického snímku se ujal Billy Wilder, jenž právě zažil výrazný kritický i divácký úspěch se snímkem *Sunset Blvd.* (1950), který rovněž pohlíží na sílu médií a jejich tendenci hledat senzace. Šlo tedy o rozvinutí motivů, jimž se Wilder už dříve věnoval. Jako námět mu posloužilo hned několik skutečných událostí⁶³, z jejichž fragmentů byl poskládán scénář.

Tentokrát se však setkal s finančním neúspěchem a přijat byl rozporuplně⁶⁴. Pro zvýšení návštěvnosti kin byl dokonce oficiální název v amerických kinech změněn na „Velký karneval“ (*The Big Carnival*), nízké tržby se však nepodařilo odvrátit. Až po letech byl snímek znovuobjeven a doceněn⁶⁵.

62 HOWARD, James. *The complete films of Orson Welles*. New York, Citadel Press, 1991, ISBN-13: 978-0806512419. Str. 47.

63 SIKOV, Ed. *On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder*. New York: Hyperion, 1998, ISBN 0-7868-6194-0. Str. 312-313

64 SIKOV, Ed. *On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder*. New York: Hyperion, 1998, ISBN 0-7868-6194-0. Str. 325-326

65 EBERT, Roger. *Ace in the Hole*, Roger Ebert - *The Great Movies*, 12. 3. 2007, Dostupné z [www: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-ace-in-the-hole-1951>](http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-ace-in-the-hole-1951).

3.1.2.1 Děj

Protagonista filmu Chuck Tatum byl pro své zaměstnavatele v celonárodních novinách již nezvladatelný, proto dostal výpověď. Tento ostřílený a egoistický novinář se vydává na venkov, aby zde psal pro místní deník nevalné kvality, což se neslučuje s jeho ambicemi a nároky.

V nedaleké jeskyni je zavalen místní chudák, který hledal indiánské artefakty, aby mohl své ženě dopřávat relativní luxus. Tatum poznává příležitost a díky starým kontaktům se mu daří okolo záchranných akcí rozpoutat mediální šílenství. Tatum přesvědčuje záchranáře, aby zvolili pomalejší postup, a s pomocí získaného příběhu se pokouší obnovit svou slávu. Vůbec si neuvědomuje, že zavaleného dělníka vystavuje značnému riziku. Navíc se zaplétá do románu se sebestřednou a podobně amorální dělníkovou ženou, jež rovněž uvažuje, jak stavu svého manžela využít ve svůj prospěch.

Až když se Tatum dozvídá, že život zavaleného dělníka je jeho vinou ztracený, přiznává sám sobě chybu. Na nápravu už je ale pozdě. V dramatickém projevu na konci se alespoň snaží uklidnit všechny zvědavce, kteří okolo jeskyně zatím postavili bezmála zábavní park, aby pochopili, co se právě stalo. Nedaří se mu to. Jím rozpoutaná kauza se vymkla jeho kontrole. Dělník umírá a Tatum opouští branži.

3.1.2.2 Vztah k etice

Z hlediska příběhu jde o typický film noir – amorální hrdina v prostředí plném stejně amorálních postav zcela přehlíží etické hodnoty. Záleží mu pouze na vlastním prosazení a neváhá proto riskovat život druhého člověka. Nicméně si plný rozsah svého chování neuvědomuje, a když zjišťuje, že dělník skutečně zemře, snaží se situaci napravit, odvrací se od dělníkovy ctižádostivé manželky a pokouší se uklidnit mediální bouři – ta ho však už natolik přesáhla, že není schopný události kontrolovat.

Wilder ukazuje, že nedodržení etických norem může překročit pouhé pomyslné hodnoty či ideály a může vyprovokovat reálnou, fyzickou akci, jež si v důsledku vyžádá lidský život. Ukazuje rovněž snadnou manipulativnost davu, ochotu lidí nechat se žurnalisty zneužívat, nebo i jejich naivní důvěru. Ač je snímek vystaven coby klasický žánrový příběh, zabývá se otázkami žurnalistiky poměrně komplexně. Jako pointu můžeme vnímat názor, že při opuštění etického chování se může žurnalistika zcela vymknout kontrole a způsobovat reálné škody.

3.1.3 Sladká vůně úspěchu

Režisér Alexander Mackendrick využil při adaptaci krátké žurnalistické novely Ernesta Lehmana i vlastní zkušenosti z dob, kdy pracoval pro prominentního newyorského sloupkaře Irvinga Hoffmana⁶⁶, využil ale i rysy dalších tehdejších publicistů.

Během natáčení vnímali producenti jako problematickou rychlost režisérovy práce. Mackendrick se projevoval jako přílišný perfekcionista, což pro film, jenž měl být především přehlídkou slavných herců, nebylo ideální. Režisér se navíc obával konfliktů s produkujícím hercem a představitelem hlavní role Burtem Lancasterem, který byl známý tím, že při názaku nespokojenosti se podle jeho názoru nevhodných režisérů zbavoval.⁶⁷ I proto, že natáčení nebylo poklidné, se Mackendrick po dokončení práce vrátil do Anglie, kde mu prostředí vyhovovalo lépe.

Ač finančně byla Sladká vůně úspěchu neúspěšná, v devadesátých letech se k ní kritici vrátili a prosadili ji nově do povědomí⁶⁸.

3.1.3.1 Děj

Sledujeme druhořadého tiskového agenta Sidneyho Falca, snažícího se vetřít do přízně mocnému sloupkaři J. J. i Hunseckerovi. Neváhá od něj přijmout úkol zničit vztah Hunseckerovy sestry a začínajícího hudebníka za pomoci jakýchkoli prostředků.

J.J. je typický archetyp dravec. „Nebyl jsem to já, koho urazil, ale mých 60 milionů čtenářů“ je jeho reakce, když se setkává s kritikou. Všemocný egocentrik, jenž už za svou pověst nemusí bojovat – pouze rozhoduje o osudech druhých. Amoralitu svého chování si J. J. dobře uvědomuje a chápe příčiny a následky svých rozhodnutí na několik kroků dopředu. Jeho devatenáctiletá sestra je jediným člověkem, k němuž si pěstuje emociální vztah, možná hraničící s incestními touhami.

Oproti tomu Falco je nezkušený a jeho všehoschopnost pramení hlavně z neuvědomění si důsledků svých činů. Sice pochybuje o svěřeném úkolu, jako tím větší slaboch ale vyznívá, když ho plní. Zatímco J. J. se chová zásadně podle svých vnitřních, ač zvrácených hodnot, Falco ty své porušuje.

66 KEMP, Philip, *Lethal Innocence: The Cinema of Alexander Mackendrick*. 1991, London: Methuen. ISBN 0-413-64980-6. Str. 137.

67 KEMP, Philip, *Lethal Innocence: The Cinema of Alexander Mackendrick*. 1991, London: Methuen. ISBN 0-413-64980-6. Str. 147.

68 Entertainment Weekly's 100 Greatest Movies of All Time. Entertainment Weekly, AMC FilmSite.org. 13. 12. 2013

Tito dva se nakonec pokouší milence Hunseckerovy sestry mediálně znemožnit, a tím ho odehnat. Nakonec ale J. J. Ztrácí přízeň své sestry a Falco zase Hunseckera, jenž ho nechá zbít a možná i zabít, zatímco zůstává opuštěný sestrou, k níž jediné cítil emocionální pouto.

3.1.3.2 Vztah k etice

Sladká vůně úspěchu opět coby film noir buduje ambivalentní až záporné charaktery, jejich neetické chování se pak stává odrazem našeho světa. Žurnalistická etika se zde slévá s lidskou morálkou, protože postavy své pracovní schopnosti a taktiky používají i v běžném životě. Jde o typický příklad filmového stereotypu, v němž zaměstnání definuje celou postavu. Stejně tak jde o naplnění příběhového vzorce, v němž amorální postava může dosáhnout svého cíle (úspěch, kariéra), ale je „potrestána“ jakousi prozřetelností v jiném aspektu života, který se nakonec může ukázat zásadnější než původně stanovený cíl.

I ze Sladké vůně úspěchu vyplývá, že ztráta vnitřní etiky nezvratně vede k událostem, jež přivodí neštěstí, jen na rozdíl od Esa v rukávu se neštěstí vztahuje na samotné žurnalisty.

3.1.4 Capote

Snímek podle skutečného životního příběhu slavného spisovatele, který chtěl za pomoci žurnalistických postupů objevit nový literární žánr, se zabývá především problematikou střetu realističnosti a umělecké licence.

Truman Capote je očividně fascinující osobnost sám o sobě. Nejen že jeho román Chladnokrevně byl filmově zadaptován již v roce 1967 Richardem Brooksem, ale jeho životní příběh a peripetie okolo kompletace jeho vrcholné knihy byly zaznamenány hned dvěma dalšími filmy, jež vznikaly shodou okolností ve velmi podobném období. Pochybná sláva z roku 2005 se však nesetkala se stejnou odezvou jako Capote Douglase McGratha z roku 2005.

Představiteli hlavní role Philipu Seymouru Hoffmanovi v hlavní roli vynesl snímek i Cenu akademie za nejlepší mužský herecký výkon. Capote byl vzhledem k nízkému rozpočtu s tržbami 50 milionů dolarů jediným finančně úspěšným snímkem z vybraného

vzorku⁶⁹ a jeho produkce proběhla bez větších komplikací nebo odklonů od běžné filmařské rutiny.

3.1.4.1 Děj

Úspěšný a populární publicista a spisovatel Truman Capote se rozhodne přijít se zcela novým přístupem k literární tvorbě – za použití stylu fikční literatury chce zpracovat skutečnou hromadnou vraždu na americkém maloměstě. Nejen coby román inspirovaný skutečnou událostí, spíš jako dlouhou uměleckou reportáž.

Capote přijíždí do města, kde k vraždě došlo, a přes výstřední vystupování se mu daří získat náklonnost obyvatel a postupně i dopadených vrahů. Jak získává informace, uvažuje, nakolik má zachovat výpovědi nedotčené a nakolik je z dramatických důvodů přikrášlit.

Po odsouzení vrahů k smrti si uvědomuje, že k jednomu z nich cítí hlubší city (je otevřený homosexuál, ovšem citů k předmětům své studie se brání), což mu ještě víc znemožňuje žurnalistický nadhled. Vyjednat milost se mu nepodaří, Capote upadá do depresí. Vydává sice knihu, setkává se se značným úspěchem, žádnou další už ale nikdy nedokončí.

3.1.4.2 Vztah k etice

Snímek tematizuje především ochotu novináře odstoupit od svého námětu a vnímat ho s chladnou profesionalitou. Capote je značně egocentrický a divák během sledování váhá, nakolik mu jde pouze o vlastní zviditelnění a využívá strašného činu, obyvatel maloměsta i důvěry odsouzeného k vlastní propagaci.

Capote sám si tím nejspíš není jistý, protože se pohybuje mezi nezištnými gesty a ryze pragmatickými úskoky, jak ze zpovídaných dostat co nejvíc informací. Tají například před jedním z dopadených titul „Chladnokrevně“, aby neztratil jeho důvěru.

Nakonec, když k jednomu z nich začne cítit hlubší city, se opět vrací motiv propojení práce a soukromí. Capote na rozdíl od výše zmíněných filmů nepracuje s naprostou ztrátou žurnalistické etiky, spíš s její ohebností a subjektivností. Capote nejspíš věří, že dělá vše pro co nejkvalitnější žurnalisticko-literární výstup, podle

69 Capote (2005). boxofficemojo.com. 16. 11. 2006. Dostupné z [www: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-ace-in-the-hole-1951>](http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-ace-in-the-hole-1951).
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=capote.htm>

kvality výsledku nejspíš oprávněně, zývá však otázka, kolik lidského neštěstí tato kvalitní práce autora i jeho objektů stála.

4 Vývoj filmových adaptací divadelní hry Na titulní straně

Divadelní hra Na titulní stránce (The Front Page) autorského dua Ben Hecht a Charles MacArthur může být považována za jedno z nevlivnějších zpodobnění žurnalistiky, „prototyp žurnalistického žánru“⁷⁰. Od roku 1928, kdy byla poprvé uvedena v Times Square Theater v New Yorku, vznikly čtyři televizní a čtyři filmové adaptace v rozmezí let 1931 – 1988.

Televizní adaptace vznikly v letech 1945 v USA, 1948 ve Velké Británii, v letech 1949 až 1950 v USA coby televizní seriál a v roce 1970 opět ve Velké Británii. Tyto televizní projekty se nesetkaly s velkým ohlasem, na rozdíl od filmových adaptací, proto se jimi práce nebude zabývat.

Hra je určena pro 24 herců a odehrává se výhradně v kulisách tiskové místnosti chicagské policejní stanice v roce 1928. Hecht a MacArthur coby bývalí novináři zachycují shon žurnalistické práce, nemožnost z tohoto koloběhu vystoupit a leckdy amorální touhu tvořit příběhy a ovlivňovat životy lidí. Jejich záměrem bylo původně realisticky přiblížit své zaměstnání, sami však sebereflektivně přiznali, že tento cíl byl nakonec poněkud upozaděn, aby vznikla klasická komedie. „Nakonec z toho vznikl, jak se čtenář může přesvědčit, když bude chtít, romantický a poněkud bláznivý příběh našich starých přátel – chicagských reportérů.“⁷¹ Hra však měla premiéru v době formace a skandalizace bulvárního tisku⁷², takže se záměrem odlehčená komedie stala především zdrojem pro další diskuse o žurnalistické etice. „Ukázali romantický, vyděděnecký pohled na tisk, stejně jako diskutabilnost jeho principů. Proto je Na titulní stránce skvěle ambivalentní vůči tisku, masové kultuře a střední třídě.“⁷³

V České republice byla hra uvedena například režisérem Milanem Shejbalem v roce 2002, kdy ji nastudoval repertoár divadla ABC.⁷⁴

70 EHRlich, Matthew C., Journalism in the Movies (History of Communication). University of Illinois Press, 205s., 2004, ASIN: B009NMMUW2. Str. 20.

71 HETCH, Ben a MACARTHUR, Charles, The Front Page, New York: Covici-Friede, 1928, ISBN - Před zavedením. Str. 191-192

72 EHRlich, Matthew C., Journalism in the Movies (History of Communication). University of Illinois Press, 205s., 2004, ASIN: B009NMMUW2. Str. 20

73 EHRlich, Matthew C., Journalism in the Movies (History of Communication). University of Illinois Press, 205s., 2004, ASIN: B009NMMUW2. Str. 21

74 Na titulní straně - Divadlo ABC, Praha 1. Ahttp://programy.sms.cz/, 9. 5. 2002,

4.1 Děj hry

Zkušený novinář Hildy Johnson se chystá dát výpověď a opustit branži. Chce se oženit a ukončit hektický život žurnalisty, který ho podle jeho slov již neuspokojuje pro nízkou úroveň zpráv, o nichž referuje, a nemožnost začít žít rodinný život. Jeho šéf a dlouholetý přítel Walter Burns, bezskrupulózní novinářský dravec, se ho však pokouší za každou cenu udržet, přemlouvá ho tedy k poslednímu rozhovoru s na smrt odsouzeným Earlem Williamsem, anarchistou podezřelým navíc z bolševismu, který na ulici zastřelil policistu. Johnson přijímá, po pořízení rozhovoru se však stále chystá k odchodu. Jde se rozloučit s kolegy a snoubenku nechává venku čekat v připraveném taxi.

Během Johnsonova loučení přichází do tiskové místnosti policejního ústředí i prostitutka Mollie Malloy, která u soudu jako jediná svědčila ve prospěch Earla. Tvrdí, že přišel po mnoha letech o práci, proto uvěřil anarchistické filosofii a pouze na ulicích hlásal, čemu upřímně věřil. Když jej jednou další prostitutky a tuláci zbyli, vzala ho domů a ošetřila ho – novináři však na základě tohoto platonického vztahu vytvořili pověst o románu, což jim Malloyová vytýká. Přemlouvá novináře, aby se místo tvoření senzací zaměřili na to, jaký Earl doopravdy je. Není jí však věnována pozornost a novináři si z ní utahují. Rozhořčená tedy opouští tiskovou místnost.

Je veřejným tajemstvím, že Williams je neškodný a naivní idealista a zavraždil pouze omylem. Jeho popravou chce protikandidát v blížících se guvernérských volbách získat hlasy voličů. Liberální tisk však tlačí současného guvernéra k udělení milosti. Zdá se, že neúspěšně, poprava se nadále připravuje.

Těsně po rozloučení Johnsona s kolegy se spouští sirény – Earl zastřelil soudního lékaře a uprchl z vězení. Johnson se ze zvyku chápe případu, stejně jako všichni další novináři v tiskové místnosti, kteří vybíhají ven na ulici pátrat po novinkách. Když v místnosti zůstává sám Johnson, oknem vniká odsouzený a vysvětluje, že šlo o nehodu a nikdy nechtěl nikomu ublížit. Objevuje se Malloyová a ošetřuje Earla. Johnson cítí příležitost na největší příběh kariéry, Earla tedy ukrývá do psacího stolu těsně před tím, než do místnosti vbíhají novináři a policisté.

Jsou přesvědčení, že Earl musí být nedaleko a málem ho objeví. Malloyová však vykřikne, že jen ona ví, kde se skrývá, a vrhá se z okna. Pád naštěstí přežije a odvede pozornost novinářů i policie, kteří za ní opět vyběhnou ven.

Dostavuje se Burns a společně s Johnsonem začínají psát senzační text o tom, jak jejich plátek dopadl vraha, zatímco Earl se stále skrývá ve stole. Objevuje se Johnsonova snoubenka, která před stanicí celou dobu čeká na jeho údajný brzký návrat, a snaží se ho přesvědčit, aby šel s ní, jak slíbil – musí si pospíšet na vlak. Johnson ji však ignoruje, proto si od něj vezme svou jízdenku a řekne mu, ať se přidá, pokud má o svatbu ještě zájem. Johnson zabraný do psaní ji znovu odbývá.

Po dopsání textu si uvědomuje, co se stalo, pohádá se s Burnsem a chystá se k odchodu. Do místnosti však vtrhnou policisté s novináři, stále hledají Earla. Komisař nachází u Johnsona svou pistoli, kterou Earlovi sám dal, aby zrekonstruoval vraždu. Nedošlo mu, že je nabitá a opravdu vystřelí, když bude Earl dělat přesně to, co v době činu. Komisař posléze skutečně nachází Earla schovaného ve stole a chystá se zatknout jeho, Johnsona i Burnse, když tu najednou přichází kurýr s milostí pro Earla, již se policejní komisař na příkaz guvernérova protikandidáta pokoušel pozdržet, aby do pověřených rukou dorazila až po popravě. Komisař musí předstírat, že jde o omyl, milost uznává a všechny propouští.

Johnson sice zmeškal vlak, Burns ho však vybidne, aby za snoubenkou přece jen vyrazil. Zdá se, že se oba usmiřují a Burns přijímá Johnsonovu touhu založit rodinu a opustit profesi. Na rozlučku mu dává své zlaté hodinky. Po Johnsonově odchodu však volá na policii a oznamuje, ve kterém vlaku najdou zloděje, který mu hodinky ukradl.

4.2 *The Front Page*

První adaptace vznikla již tři roky po premiéře divadelní hry, tedy v roce 1931. Režie se chopil Lewis Milestone, který byl již v tu dobu držitelem dvou cen Akademie filmových umění a věd za nejlepší režii za snímky *Na západní frontě klid* (1930) a *Two Arabian Knights* (1927)⁷⁵. Do hlavních rolí byli obsazeni Adolphe Menjou a Pat O'Brien. Spolu s Milestonem produkoval snímek miliardář Howard Hughes, známý zálibou v kontroverzních filmech (*Zjizvená tvář*, Hawks, H., 1932; *Pekelní anděl*, Hughes, H. 1930).

Na čtvrtých cenách Akademie filmových umění a věd byl snímek nominován na ocenění za nejlepší film, režii a hlavní roli pro Adolpha Menjoa. V roce 2010 byl

⁷⁵ The 4th Academy Awards (1931) Nominees and Winners. Academy of Motion Picture Arts and Sciences. AMPAS. 22. března 2014.

vybrán na seznam americké Knihovny kongresu coby film, jenž musí být pro svou kulturní, historickou a estetickou hodnotu zachován pro další generace⁷⁶.

Ač je lze dnes první filmovou adaptací v českém i světovém prostředí považovat za překonanou dalšími verzemi, jež se dnes setkávají s větším ohlasem, jeho vliv na vnímání žurnalistické profese a vývoj kinematografie je v dobovém kontextu nezpochybnitelný „Milestone demonstroval vizuální možnosti zvukového filmu, když mnohem mobilnější kameru, než bylo u tehdejších filmů s dialogy běžné.“⁷⁷ Snímek využil pravidel rodící se screwball komedie k předvedení žurnalistické profese na pro tehdejší diváky atraktivní rovině, což profesi ještě víc zpopularizovalo. Prvky hned několika archetypů žurnalistického žánru můžeme najít právě v Milestoneově adaptaci.

V Československu snímek nebyl uveden.

4.2.1 Specifika

Jde o adaptaci nejuvěrnější původní hře. Filmaře sice nelimitovalo prostředí jediné místnosti, výrazněji se však divadelní hře nevzdalují. Shodné jsou celé pasáže dialogů i rozvržení událostí.

Vzhledem k tomu, že snímek vznikl téměř ihned po uvedení hry, nejsou podobnost ani shodné vyznění překvapivé. Jde tedy o věrný obraz divadelní hry.

4.3 Jeho dívka Pátek

Jeho dívka pátek je nejuspěšnější a nejvýraznější adaptací Na titulní stráně. Americký filmový institut ji ve svém oficiálním výročním žebříčku označil za 19. nejlepší komedii všech dob⁷⁸. Se zvlášť výsadním postavením uchovává kopii i americký Národní filmový archiv⁷⁹.

Režie se ujal Howard Hawks, proslavený tenkrát především filmem Zjizvená tvář (1932) a později westerny jako Rio Bravo (1959) nebo El Dorado (1966). Hlavních rolí se chopili populární herci Cary Grant coby Burns a Rosalind Russellová jako Johnson.

Původním záměrem bylo opět převést divadelní hru velmi věrně pouze s přenesením děje do tehdejší současnosti. Během konkurzů, kdy Johnsonův text předčítala Hawksova

76 BARNES, Mike, 'Empire Strikes Back,' 'Airplane!' Among 25 Movies Named to National Film Registry. The Hollywood Reporter, 28. 12. 2010. Dostupné z [www: <http://www.hollywoodreporter.com/news/empire-strikes-airplane-25-movies-65915>](http://www.hollywoodreporter.com/news/empire-strikes-airplane-25-movies-65915).

77 MILLICHAP, Joseph R., Lewis Milestone. Boston: Twayne, 1981, ISBN: 0805792813. Str. 53-60.

78 American Film Institute, AFI's 100 Funniest American Movies Of All Time. Afi.com, 13. 6. 2000. Dostupné z [www: <http://www.afi.com/100years/laughs.aspx>](http://www.afi.com/100years/laughs.aspx).

79 U.S. National Film Registry – Titles. Carnegie Mellon University. Retrieved July 22. 7. 2009. Dostupné z [www: <http://www.cs.cmu.edu/afs/cs.cmu.edu/Web/Unofficial/Movies/NFR-Titles.html>](http://www.cs.cmu.edu/afs/cs.cmu.edu/Web/Unofficial/Movies/NFR-Titles.html).

sekretářka, však režiséra napadlo, že genderový konflikt by do děje mohl přinést nečekané ozvláštnění.⁸⁰

Zatímco obsazení Granta do role Burnse bylo takřka okamžité, Johnsonovou odmítly herečky Katharine Hepburnová, Claudette Colbertová, Margaret Sullavanová, Ginger Rogersová a Irene Dunnová.⁸¹ S nakonec obsazenou Rosalindou Russellovou Hawks nebyl příliš spokojený, což bylo nejspíš oboustranné. Russelová navíc nabyla dojmu, že její role nemá dost chytlavých replik oproti té Grantově, najala tedy vlastního scenáristu na vylepšení scénáře, což bylo zdrojem dalších konfliktů.⁸²

Film proslul především nezvyklým vedením dialogů. Pro navození dojmu autenticity mluví postavy přes sebe a mnohdy jim není příliš rozumět, což má evokovat shon novinářské profese a ve své době šlo o značně neobvyklý postup. „Všiml jsem si, že když lidé běžně mluví, často mluví jeden přes druhého. Především když mluví rychle, o něčem se hádají nebo něco popisují. Napsali jsme proto dialogy, aby začátky a konce vět nebyly podstatné a mohlo se do nich skákat,“ řekl samotný Hawks, když vysvětloval postup psaní scénáře.

4.3.1 Specifika

Ačkoliv velká část dialogů se opakuje a stavba filmu se rovněž neliší od předlohy a verze z roku 1931 v zásadních intencích, změna ústřední postavy z muže na ženu přináší do filmu zcela nový rozměr. Přátelství Burnse a Johnsona je nahrazeno ukončeným manželstvím a snaha Burnse obdržet Johnsonovou nabývá citových konotací. Vzniká i nový druh rivality mezi Burnsem a Johnovým snoubencem, jehož role je i proto zvýrazněna.

Burns se snaží udržet Johnsonovou nejen v práci, ale i obnovit bývalý vztah. Johnsonová přináší do děje genderová témata, především archetyp feministky – žurnalistky, jenž se stal velmi populárním a rozšířeným do dnešních dní.

Konec byl rovněž pozměněn – Johnsonová se snoubencem neodjíždí, upřednostňuje Burnse a vrací se do práce. Uvědomuje si, že novinářská profese k ní nakonec patří. I proto jsou slova z konce hry a předchozí adaptace:

80 OSBOURN, Robert, *His Girl Friday*. TCMDb Archive Materials, nedatováno, čerpáno 3. 5. 2014, Dostupné z [www: <http://www.tcm.com/tcmdb/title/206/His-Girl-Friday/>](http://www.tcm.com/tcmdb/title/206/His-Girl-Friday/).

81 Tamtéž

82 RUSSELL, Rosalind, *Life Is A Banquet*. New York: Random House, 1977. ISBN 978-0-394-42134-6 OCLC 3017310

"Pro jiného bych nepracovala."

"Kdyby ano, musel bych tě zabít."

"To je moje vysvědčení."

řečena již během večere mezi snoubenci a Burnsem v první třetině filmu.

Vzhledem k posunu děje do tehdejší současnosti se místo na první světovou válku odkazuje na právě probíhající „evropskou válku“, již novináři upozadují oproti Earlově případu.

4.4 Na titulní straně 1974

Adaptace Billyho Wildera jako jediná nemodernizovala prostředí, lze ji tedy vnímat nejen jako další ukázkou vývoje kinematografie, jíž stále je, ale i pohled zpět na dřívější standardy vyprávění očima sedmdesátých let.

Režie i scénáře se další chopil režisér Billy Wilder. Mezi jeho nejznámější díla patří *Sunset Blvd.*, *Někdo to rád horké* nebo *Eso v rukávu*⁸³. Johnsona ztvárnil Jack Lemmon a Burnse Walter Matthau.

Wilder nakonec svého angažmá zalitoval. „Jsem proti remakům obecně. (...) Když je film dobrý, není důvod ho předělávat. A když není, proč se o to pokoušet? Nebyl to zrovna film, na který bych byl obzvlášť pyšný.“⁸⁴ Wilderovu kritická sebereflexe možná reagovala na průměrné přijetí kritiky⁸⁵.

Na rozdíl od *Jeho dívka Pátek* se Wilder vrací do roku 1928 a uchyluje se k silné retro stylizaci. Především proto, že v roce 1974 již noviny nebyly dominantním médiem a v případě posunutí do sedmdesátých let by bylo potřeba výrazně předlohu přepracovat.⁸⁶

Wilder zvyrazňuje vulgární humor a tradice screwball komedie, jež předchází adaptace rovněž následovaly, při modernizaci tedy zachovává kontinuitu. Na rozdíl od *Jeho dívky Pátek* trval na naprosté srozumitelnosti scénáře a jasné výslovnosti herců.

„Na tom filmu lituji jedné věci. Billy nám nedovolil víc mluvit jeden přes druhého. Myslím, že by to udělalo ten film lepším. Cítil jsem, že je to kousek, kam to patří. Ale Billy coby scenárista chtěl slyšet všechny slova jasně a chtěl, aby je stejně tak slyšelo

83 Viz. oddíl práce 3.2.2

84 CHANDLER, Charlotte, *Nobody's Perfect: Billy Wilder, A Personal Biography*. New York: Simon & Schuster 2002. ISBN 0-7432-1709-8, pp. 278-285

85 Např. CANBY, Vincent, *Wilder's Uneven Film of 'Front Page'*. *New York Times*, 19. 12. 1974. Dostupné i z [www: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9406E6D91E31EF34BC4152DFB467838F669EDE>](http://www.nytimes.com/movie/review?res=9406E6D91E31EF34BC4152DFB467838F669EDE).

86 CHANDLER, Charlotte, *Nobody's Perfect: Billy Wilder, A Personal Biography*. New York: Simon & Schuster 2002. ISBN 0-7432-1709-8, pp. 278-285

publikum. Mně by se líbilo překřikovat se tak, aby se část dialogů ztratila,⁸⁷ tvrdil Jack Lemmon.

Šlo Wilderův první výtěžný film po více než deseti letech (od roku 1963), což dokazuje trvající popularitu předlohy.⁸⁸

4.4.1 Specifika

Wilder nejvíce z dosavadních adaptací využil možnost střídat natáčecí lokace. Ukazuje rozhovor ve vězení, na konci končí v cele i hrdinové. Posun nastává i u Johnsona – ten neodchází zcela z branže, nýbrž do PR. Role snoubenky je opět posunuta mimo hlavní pozornost. Earl je mladší, než byl v předchozích adaptacích.

Tato verze rozvádí ještě hlouběji vztah Earla a Burnse. Pokud byli dříve spíš blízcí spolupracovníci, nyní jsou vyloženě přátelé s poněkud komplikovaným vztahem – Johnson se snaží zbavit spíš právě vlivu Burnse na svůj život než profese novináře jako takové.

Na rozdíl od předchozích variací je film zakončen dovysvětlujícími titulky, jež odhalují, jak všechny postavy dopadnou. Oproti tomu v předloze a verzi z roku 1931, kde je konec otevřený, a verzím z roku 1940 a 1988, kdy je výrazně pozměněný.

Zvýrazněním politických konkurentů se snímek v některých scénách přibližuje k politické satíře.

4.5 Přepnout na život

K roku 2013 poslední filmová verze Na titulní straně. Australský režisér Ted Kotcheff byl v Americe proslavený filmem Rambo: První krev, jeho volná adaptace Na titulní straně se však nesečkala s výraznou odezvou i přes angažmá populárních herců Kathleen Turnerové, Burta Reynoldse a Christophera Reevea.

Film byl komerčním⁸⁹ i kritickým⁹⁰ neúspěchem. Možná i v důsledku jeho všeobecně nedostačujícího přijetí diváckého i kritického od roku 1988 další filmová ani televizní adaptace hry nevznikla.

87 CHANDLER, Charlotte, *Nobody's Perfect: Billy Wilder, A Personal Biography*. New York: Simon & Schuster 2002. ISBN 0-7432-1709-8, pp. 278-285

88 Tamtéž

89 KLADY, Leonard, *Box Office Champs, Chumps: The hero of the bottom line was the 46-year-old 'Bambi'*. Los Angeles Times, 8. 1. 1989. Dostupné i z www: <http://articles.latimes.com/1989-01-08/entertainment/ca-258_1_box-office/2>.

90 *Switching Channels* (1988). Rottentomatoes, nedatováno. Dostupné z www: <http://www.rottentomatoes.com/m/switching_channels/>.

4.5.1 Specifika

Posun je velmi značný, zůstává jen základní premisa. Burns a Johnson jsou opět opačného pohlaví a snoubenec Johnsonové hraje téměř stejně zásadní roli jako klasičtí protagonisté. Děj je posunut do konce osmdesátých let a hrdinové nejsou píšící novináři, ale televizní zpravodajové. Až na několik krátkých citací nebyl použit jediný dialog z původní hry. Všechny postavy byly přejmenovány.

Výraznou proměnou prošel i odsouzený Earl. Je podstatně starší než v předchozích verzích a předloze, navíc nejde o politického idealistu, ale otce, jenž se vraždou pomstil drogovému dealerovi za smrt syna. Dealer byl ve skutečnosti policista, což Earlovu situaci značně zkomplikovalo.

Earl je navíc amatérský kouzelník a z věznice neuniká náhodou, vysvobodí se totiž s pomocí pera, které ukradne během rozhovoru Johnsonové, přímo z elektrického křesla. Zatímco v předchozích verzích je spíše prostáčkem, o jehož úplné soudnosti můžeme pochybovat, zde si své činy uvědomuje, dokonce je plánuje dopředu, což značně posunuje vyznění milosti a její smysl.

4.6 Srovnání

Při pohledu na jednotlivé adaptace si můžeme všimnout jak podobností, tak i odlišností v přístupu ke shodné látce.

4.6.1 Zobrazení novináře

V zobrazení novináře se všechny adaptace shodují. Jde o uspěchané workoholiky s posunutou hranicí etiky. Jsou ochotní lhát, podvádět, manipulovat s druhými, aby nejen získali zajímavý příběh pro své čtenáře, tyto své schopnosti užívají i v běžném životě v konfrontaci se svými přáteli i rivaly.

Nabízí se otázka, jestli shodné zobrazení novináře ve všech adaptacích plyne ze snahy tvůrců filmů vystihnout ducha předlohy, nebo zda se skutečně tento obraz v očích veřejnosti za šedesát let nezměnil. První možnost je přípustná u Wilderovy adaptace, jež se dějem vrací do konce dvacátých let. Ostatní veze však vždy posunuly příběh do své současnosti, dá se tedy očekávat, že když posunuly aranžmá, ale ne chování postav, naznačují univerzální platnost napříč časem zobrazených archetypů.

4.6.2 Role konceptu lásky

Přepsání Johnsona na ženu a vytvoření sexuálního a milostného vztahu mezi jí a Burnsem u Jeho dívka Pátek a Přepnout na život ještě posiluje propojení žurnalistické profese s osobním životem.

Za pointu hry i všech adaptací můžeme označit, že práce novináře člověka zcela pohlcuje. A to přesto, že dvě z adaptací a předloha končí otevřeně – pokusem Johnsona přidat se k snoubence a Burnsonovou snahou mu v tom zabránit, zatímco zbylé dvě jsou dějově ukončené – Johnson snoubenku opouští a zůstává u novin.

Jistě není náhoda, že uzavřený konec, kdy si hrdina vybírá svou profesi oproti šanci začít nový život, je právě u adaptací ze změněným pohlavím Johnsona, kdy svou roli v rozhodování protagonistky hraje i milostný vztah. Kdežto u adaptací, v nichž jsou oba novináři pouze přátelé stejného pohlaví, je zvolen odchod za snoubenkou – potvrzuje se hollywoodský vzorec o „síle lásky“. V konfliktu přátelství a práce proti lásce je konec otevřený, aby měl divák možnost uvěřit, že „láska zvítězí“, kdežto u konfliktu lásky a vášně proti falešné lásce k „náhradnímu“ snoubenci a snaze odpoutat se od své podstaty naopak vítězí první varianta. Zatímco pravá láska v původní hře se skrývá (nebo alespoň může skrývat) ve vztahu, ke kterému se Johnson snaží upoutat, v adaptacích se změnou na ženu ji naopak nacházíme ve vztahu, který opouští. „Emoce na plátně i mimo něj závisejí na kontextu vytvářeném formou filmu,“⁹¹ vysvětlují rozdíl ve vnímání jinak různě podaného, avšak v jádru shodného příběhu Bordwell s Thompsonovou.

Proto i přes fakticky opačná zakončení je výsledná pointa stejná – hrdina nakonec volí lásku, rozdíl je v tom, že v jednu případě se láska slučuje s jeho podstatou – s podstatou novináře, a v druhém se s ní rozchází.

4.6.3 Politický podtext

V předloze a všech adaptacích hraje důležitou roli politický podtext. Chystaná poprava sama je vždy politickou agendou, stejně jako snaha odsouzeného omilostnit. Krom Přepnout na život je navíc Earl politický aktivista nepopulárního anarchismu a možná bolševismu, ač druhé jmenované on popírá.

Novináři se ve všech případech staví na Earlovu stranu, spíš však z pragmatických a populistických důvodů, než že by s ním skutečně soucítili, jak přímo evokuje scéna

91 BORDWELL, David a THOMPSONOVÁ, Kristin, Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Akademie múzických umění, 680 s., 2011, ISBN: 978-80-7331-217-6. Str. 92.

s prostitutkou Malloyovou, v níž se novináři projevují jako osoby neschopné empatie. Právě tuto scénu všechny čtyři adaptace věrně opakují, ač v Přepnout na život nejde o prostitutku, ale jeho právníčku.

Nejvíce prostoru je přímé konfrontaci politiků je věnováno v Přepnout na život, kde jsou silně zastoupeni oba kandidáti na guvernéra. Sice coby výrazně karikované postavy, přesto je jejich střet nejpatrnější, nejvíce personalizovaný a nejvíce zdůrazněný.

Novináři v Na titulní straně vždy vystupují politicky angažovaně, nikdy však nejde o jejich přesvědčení, což se ostatně týká všech jejich činů. Ve Wilderově verzi Johnson a v Přepnout na život si Johnsonová i Burns stoupají před policisty připravené střílet na Earlův úkryt, což evokuje jejich osobní účast na záchraně jeho života. Když se však policisté dál chystají k palbě, nechají se odstrčit, šlo tedy spíš o gesto než skutečný čin.

Politický podtext je tedy přítomný, nestává se však osobním zájmem hrdinů, ale spíš námětem pro jejich činnost sám o sobě. Na konci Přepnout na život guvernér děkuje hrdinům a ti mu odpovídají: „Nemáte zač. Sice nestojíte za moc, ale jste nejlepší, co máme,“ což nejuje případný dojem, že se protagonisté skutečně přiklonili na něčí stranu.

4.6.4 Historický kontext a jeho reflexe

Předloha a první adaptace vznikaly na přelomu dvacátých a třicátých let, tedy v geopoliticky klidné době. Hra byla napsána před propuknutím Velké hospodářské krize a Milstoneova adaptace vznikající již v její rané fázi ji coby motiv nezahrnula.

Jeho dívka Pátek již vznikala v raných fázích druhé světové války, označované zde ještě jako „evropská“. Ta je využita v závěrečné scéně, kdy žurnalisté jeden přes druhého volají do svých redakcí a vysvětlují, že zprávy z Evropy o Hitlerovi a bojích musí jít stranou, protože Earl je zajímavějším tématem – Hawks tak ukazuje neprofesionální stanovení priorit přítomných novinářů.

Wilder se sice vrací do předválečné doby, Na titulní straně však vznikalo během studené války, což se projevuje především v narážkách vůči Earlově případném bolševismu. Snímek se však nejméně ze všech soustředí na politický podtext a mezinárodní vztahy USA zůstávají nezmíněny.

Přepnout na život vznikalo na konci studené války. Anarchistická či bolševická angažovanost Earla je zcela vynechána a nahrazena mstou za smrt syna. Vzhledem k tomu, že děj se odehrává v tehdejší současnosti, by Earlova přítomnost mezi

anarchisty působila archaicky a nemístně – přepsáním postavy se tvůrci vyhnuli ahistoričnosti, jež by musela vzniknout.

Závěr

Žurnalisté a žurnalistika se během osmdesáti let vývoje zvukové kinematografie ukázaly být povoláním a oborem velmi vhodnými k zahrnutí do filmového vyprávění. Žurnalistika nabízí konflikty morální, etické, zákonné, politické i společenské, využití této profese pro dramatické účely je tedy velmi snadné, mnohotvárné a pro diváka atraktivní.

Jde o profesi snadno karikovatelnou, novináři se tedy často objevují jako vedlejší postavy, jež pouze doplňují hlavní děj. Stejně tak jde však o postavu s potenciálem dostatečné hloubky a množstvím dilemat, proto novinář obstojí i jako protagonista.

Na základě principů hollywoodské kinematografie vznikla bohatá škála kladných i záporných archetypů jež divák povětšinou dokáže snadno identifikovat – konflikty žurnalistické profese jsou dobře známé a pro diváka přehledné. Spojuje je duální stereotypizace žurnalistiky – střet protichůdných emocí a tendencí, jež ve zjednodušené podobě novináři často představují.

Dochází tedy k nutnému zjednodušení žurnalistiky a její etiky v rámci pravidel hollywoodského žánrového filmu. Filmaři nezobrazují novináře, ale své představy o novinářích upravené tak, aby zůstaly pochopitelné pro návštěvníky kin. Tyto představy jsou logické a pochopitelné vzhledem k standardům žánrové kinematografie, mohou však vyvolávat etické a morální otázky sami o sobě

Obraz novináře ve filmu se příliš nemění. S novými médii a postupem doby archetypy spíše přibývají a doplňují stávající, než že by se měnil pohled na profesi. Především v sedmdesátých letech díky aféře Watergate začala být žurnalistika zobrazována s větším důrazem na etiku, celkově však zůstává postavení novináře konzistentní a neměnné, jak si můžeme ukázat na čtyřech adaptacích pro vnímání novinářské profese velmi vlivné divadelní hry Na titulní straně. Její adaptace vznikající v rozmezí šedesáti let modernizovaly prostředí, vykreslení novinářů v nich však zůstalo shodné.

Americká kinematografie využívá postavy žurnalisty častěji než jakákoliv jiná a další národní kinematografie od ní její standardy často přejímají.

Filmy o žurnalistech, a to americké (Občan Kane) i světové (Sladký život), se často stávají proslulými a vlivnými díly označovanými za vrcholy kinematografického umění, což můžeme vnímat jako důkaz prestiže a obliby žurnalistiky, jejímž prostřednictvím

chtějí filmová studia i jednotliví tvůrci tvořit nejen ryze zábavná, ale i umělecky či společensky hodnotná díla.

Summary

In the eighty years of sound era of motion pictures, journalists and a journalism proved to be a useful subject of interest for a film story. A journalism offers moral, ethical, law and social conflicts, so the use of the profession for dramatical purposes is very easy and yet variable.

This profession can easily be simplified, so the journalists often appear as a minor role, as it is deep enough to be of a movie protagonist.

Based on the Hollywood cinema principals there are many "good" and "bad" figures which are easily determinable for the viewers. Conflicts of journalism are also well known and easily perceivable. They have in common the dual stereotypization of opposite intentions.

Not only the job of a journalist is simplified, but also his ethics must be adapted for the use of mainstream cinema.

In the result of the genre movie making we can witness a necessary simplification of journalism. Film makers do not show journalists, but their own impressions of them. Impressions usually modified to be more understandable and attractive for the viewer.

This not always acute image of journalists remains unchanged through the years. With new media new figures are coming, but the core of their motivations stays the same. The most notable difference is bigger influence of professional ethic. That is a result of a Watergate scandal. This can be spoken even based on comparison of four adaptations of very influential theatre play *The Front Page*.

Movies about journalism often get a great reputation among viewers, which shows the attractiveness of the profession and the will of studios and filmmaker to use it not only as an entertaining topic.

Použitá literatura

American Film Institute, AFI's 100 Funniest American Movies Of All Time. Afi.com, 13. 6. 2000. Dostupné z www: <<http://www.afi.com/100years/laughs.aspx>>.

BARNES, Mike, 'Empire Strikes Back,' 'Airplane!' Among 25 Movies Named to National Film Registry. The Hollywood Reporter, 28. 12. 2010. Dostupné z www: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/empire-strikes-airplane-25-movies-65915>>.

BAZIN, Andre (1950). What is Cinema?. University of California Press. ISBN 978-0-520-24227-2.

BORDWELL, David a THOMPSONOVÁ, Kristin, Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Akademie múzických umění, 680 s., 2011, ISBN: 978-80-7331-217-6. Str. 24

CANBY, Vincent, Wilder's Uneven Film of 'Front Page'. New York Times, 19. 12. 1974. Dostupné i z www: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9406E6D91E31EF34BC4152DFB467838F669EDE>>.

Capote (2005). Boxofficemojo.com. 16. 11. 2006. Dostupné z www: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=capote.htm>>.

CARYN, James, The decline and fall of journalists on the film, New York Times, 19. 6. 2005

Citizen Kane: Total Lifetime Grosses. boxofficemojo. Datum neveden. Dostupné z www: <<http://boxofficemojo.com/movies/?id=citizenkane.htm>>.

DOW, Bonnie J., Hegemony, Feminist Criticism. University of Chicago Press, 1990, DOI:10.1080/15295039009360178.

EBERT, Roger, Ace in the Hole, Roger Ebert - The Great Movies, 12. 3. 2007, Dostupné z www: <<http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-ace-in-the-hole-1951>>.

EHRlich, Matthew C., Journalism in the Movies (History of Communication).

University of Illinois Press, 205s., 2004, ASIN: B009NMMUW2

Entertainment Weekly's 100 Greatest Movies of All Time. Entertainment Weekly, AMC FilmSite.org. 13. 12. 2013

EPSTEIN, Michael a LENON, Thomas, The Battle Over Citizen Kane. PBS, 1996, 14. 1. 2008

FIELD, Syd, Jak napsat dobrý scénář. Rybka Publishers, 280s., 2007, SBN: 978-80-87067-65-9

HETCH, Ben a MACARTHUR, Charles, The Front Page, New York: Covici-Friede, 1928, ISBN - Před zavedením. Str.

HOWARD, James. The complete films of Orson Welles. New York, Citadell Press, 1991, ISBN-13: 978-0806512419.

CHANDLER, Charlotte, Nobody's Perfect: Billy Wilder, A Personal Biography. New York: Simon & Schuster 2002. ISBN 0-7432-1709-8, pp. 278-285

CHRISTIE, Ian. The Top 50 Greatest Films of All Time. Sight a Sound. 25. 4. 2014. Dostupné z www: <<http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>>.

KEMP, Philip, Lethal Innocence: The Cinema of Alexander Mackendrick. 1991, London: Methuen. ISBN 0-413-64980-6.

KLADY, Leonard, Box Office Champs, Chumps: The hero of the bottom line was the 46-year-old 'Bambi'. Los Angeles Times, 8. 1. 1989. Dostupné i z www: <http://articles.latimes.com/1989-01-08/entertainment/ca-258_1_box-office/2>.

MCNAIR, Brian, Journalists in Film: Heroes and Villains. Edinburgh University Press, 256 s., 2010, ISBN-13: 978-0748634477

MILLICHAP, Joseph R., Lewis Milestone. Boston: Twayne, 1981, ISBN: 0805792813. Str. 53-60.

MUKERJI, Chandra, SCHUDSON, Michael, Introduction: Rethinking popular culture, University of California Press, 1991. ISBN-13: 978-0520068933

Na titulní straně - Divadlo ABC, Praha 1. A<http://programy.sms.cz/>, 9. 5. 2002, Dostupné z www: <http://programy.sms.cz/kultura/praha-1/divadlo-abc/na-titulni-strane>.

NOVOTNÝ, David Jan, Budování příběhu aneb demiurgie versus dramaturgie. Karolinum, Praha, 207, 2010, ISBN 9788024613062

OSBOURN, Robert, Hist Girl Friday. TCMDB Archive Materials, Dostupné z www: <http://www.tcm.com/tcmdb/title/206/His-Girl-Friday/>.

ROBERT L., The Making of Citizen Kane. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985 ISBN 0-520-05367-2

RUSSELL, Rosalind, Life Is A Banquet. New York: Random House, 1977. ISBN 978-0-394-42134-6 OCLC 3017310

Sight & Sound – Top ten. Poslední aktualizace 18. 8. 2010. Dostupné z www: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/polls/topten/>.

SIKOV, Ed, On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder. New York: Hyperion, 1998, ISBN 0-7868-6194-0.

SIKOV, Ed, Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedies. Random House Value Publishing, 1991, ISBN-13: 978-0517064481

Switching Channels (1988). Rottentomatoes, nedatováno. Dostupné z www: <http://www.rottentomatoes.com/m/switching_channels/>.

The 4th Academy Awards (1931) Nominees and Winners. Academy of Motion Picture Arts and Sciences. AMPAS. 22. března 2014.

U.S. National Film Registry – Titles. Carnegie Mellon University. Retrieved July 22. 7. 2009. Dostupné z www:

<<http://www.cs.cmu.edu/afs/cs.cmu.edu/Web/Unofficial/Movies/NFR-Titles.html>>.

WELLES, Orson a BOGDANOVICH, Peter, This is Orson Welles. New York: HarperCollins Publishers 1992 ISBN 0-06-016616-9.

Přílohy

Seznam využití filmografie

Pro potřeby práce jsem využil pouze filmy, jež jsem zhlédl, smyslem

1. **Capote**
2. **Deadline - U.S.A.**
3. **Ďábel nosí Pradu**
4. **Erin Brokovich**
5. **Eso v rukávu**
6. **Chladnokrevně**
7. **Insider, muž, který věděl příliš mnoho**
8. **Jeho dívka Pátek**
9. **Na titulní straně**
10. **Network**
11. **Občan Kane**
12. **Paparazzi**
13. **Pochybná sláva**
14. **Povolání: Reportér**
15. **Přepnout na život**
16. **Rudí**
17. **Sladká vůně úspěchu**
18. **Sladký život**
19. **Strach a hnus v Las Vegas**
20. **Sunset Blvd.**
21. **Velká nádhera**
22. **Vlastní zbraň podmínkou**
23. **Všichni prezidentovi muži**
24. **Země nikoho**
25. **Zodiac**
26. **2012**

Produkční detaily

1. Capote

Drama / Krimi / Životopisný / Psychologický

USA, 2005, 113 min

Režie: Bennett Miller

Scénář: Dan Futterman

Kamera: Adam Kimmel

Hrají: Philip Seymour Hoffman, Catherine Keener, Clifton Collins Jr., Chris Cooper, Bruce Greenwood, Bob Balaban, Mark Pellegrino, Marshall Bell, Amy Ryan, Michelle Harrison, Tiffany Lyndall-Knight, Robert Huculak, Will Woytowich, C. Ernst Harth, Adam Kimmel

2. Deadline - U.S.A.

Krimi / Drama

USA, 1952, 87 min

Režie: Richard Brooks

Scénář: Richard Brooks

Kamera: Milton R. Krasner

Hrají: Humphrey Bogart, Ethel Barrymore, Kim Hunter, Ed Begley, Paul Stewart, Martin Gabel, Phillip Terry, Dabbs Greer, Raymond Greenleaf, Lawrence Dobkin, Parley Baer, Bill Baldwin, Willis Bouchee, Jim Backus

3. Děkujeme, že kouříte

Komedie / Drama

USA, 2005, 92 min

Režie: Jason Reitman

Kamera: Jim Whitaker

Hudba: Rolfe Kent

Hrají: Aaron Eckhart, Maria Bello, Cameron Bright, Adam Brody, Timothy Dowling, Robert Duvall, Jeff Witzke, Sam Elliott, Katie Holmes, David Koechner, William H. Macy, J.K. Simmons, Kim Dickens, Rob Lowe, Todd Louiso, Daniel Travis, Marianne

Muellerleile, Melora Hardin, Catherine Reitman, Courtney Taylor Burness, Jordan Garrett, Aloma Wright, Richard Speight Jr., Rachel Thorp, Aaron Lustig

4. Ďábel nosí Pradu

Drama / Romantický / Komédie

USA, 2006, 104 min

Režie: David Frankel

Předloha: Lauren Weisberger (kniha)

Scénář: Aline Brosh McKenna

Kamera: Florian Ballhaus

Hudba: Theodore Shapiro

Hrají: Meryl Streep, Anne Hathaway, Emily Blunt, Stanley Tucci, Simon Baker, Adrian Grenier, Tracie Thoms, Daniel Sunjata, David Marshall Grant, James Naughton, Rebecca Mader, Gisele Bündchen, George C. Wolfe, John Rothman, Stephanie Szostak, Heidi Klum, James Cronin, Alexie Gilmore, Lauren Weisberger, Carl Burrows, Alyssa Sutherland

5. Erin Brokovich

Drama / Životopisný

USA, 2000, 123 min

Režie: Steven Soderbergh

Scénář: Susannah Grant

Kamera: Edward Lachman

Hudba: Thomas Newman

Hrají: Julia Roberts, Albert Finney, Aaron Eckhart, Cherry Jones, Conchata Ferrell, Gemmenne de la Peña, Marg Helgenberger, Scarlett Pomers, Jamie Harrold, Wade Williams, Peter Coyote, T.J. Thyne, Tracey Walter, Jack Gill, Mimi Kennedy, Joe Chrest, Erin Brockovich-Ellis, William Lucking, Valente Rodriguez

6. Eso v rukávu

Drama / Film-Noir

USA, 1951, 111 min

Režie: Billy Wilder

Scénář: Billy Wilder

Kamera: Charles Lang

Hudba: Hugo Friedhofer

Hrají: Kirk Douglas, Jan Sterling, Gene Evans, Timothy Carey, Iron Eyes Cody

7. Chladnokrevně

Krimi / Drama

USA, 1967, 134 min

Režie: Richard Brooks

Scénář: Richard Brooks

Kamera: Conrad L. Hall

Hudba: Quincy Jones

Hrají: Robert Blake, Scott Wilson, John Forsythe, Paul Stewart, Jeff Corey, Charles McGraw, Will Geer, Rhonda Fultz, Stan Levitt, Raymond Hatton

8. Insider, muž, který věděl příliš mnoho

Thriller / Drama / Životopisný / Psychologický

USA, 1999, 157 min

Režie: Michael Mann

Scénář: Eric Roth, Michael Mann

Kamera: Dante Spinotti

Hudba: Lisa Gerrard, Pieter Bourke

Hrají: Al Pacino, Russell Crowe, Christopher Plummer, Diane Venora, Philip Baker Hall, Lindsay Crouse, Debi Mazar, Stephen Tobolowsky, Colm Feore, Bruce McGill, Gina Gershon, Michael Gambon, Rip Torn, Lynne Thigpen, Hallie Kate Eisenberg, Michael Paul Chan, Linda Hart, Nestor Serrano, Wings Hauser, Cliff Curtis, Douglas McGrath, Bill Sage, Wanda De Jesus, Breckin Meyer, Saemi Nakamura, Roger Bart, Willie C. Carpenter, Eyal Podell, Renee Olstead

9. Jak nezískat Pulitzera

Drama

USA / Kanada, 2003, 99 min

Režie: Billy Ray

Scénář: Billy Ray

Kamera: Mandy Walker

Hudba: Mychael Danna

Hrají: Hayden Christensen, Peter Sarsgaard, Chloë Sevigny, Rosario Dawson, Melanie Lynskey, Hank Azaria, Steve Zahn, Luke Kirby, Chad Donella, Jamie Elman, Morgan Kelly, Ted Kotcheff, Andrew Airlie, Caroline Goodall, Brittany Drisdelle, Mark Blum, Cas Anvar

10. Jeho dívka Pátek

Komedie / Romantický

USA, 1940, 92 min

Režie: Howard Hawks

Scénář: Charles Lederer

Kamera: Joseph Walker

Hrají: Cary Grant, Rosalind Russell, Ralph Bellamy, Gene Lockhart, Frank Jenks, Regis Toomey, John Qualen, Helen Mack, Billy Gilbert, Ann Doran, Earl Dwire, Edmund Cobb

11. Na titulní straně

Komedie

USA, 1943, 95 min

Režie: David Butler

Hudba: Leigh Harline

Hrají: Bob Hope, Otto Preminger, Arnold Stang, Dorothy Lamour, Florence Bates, Margaret Hayes

12. Network

Drama

USA, 1976, 121 min

Režie: Sidney Lumet

Scénář: Paddy Chayefsky

Kamera: Owen Roizman

Hrají: Faye Dunaway, William Holden, Peter Finch, Robert Duvall, Wesley Addy, Ned Beatty, Conchata Ferrell, Darryl Hickman, Ken Kercheval, Lane Smith, Beatrice Straight, Lee Richardson, Lance Henriksen, Tim Robbins, Ted Sorel, Gerald Ford

13. Občan Kane

Drama / Mysteriózní

USA, 1941, 119 min

Režie: Orson Welles

Scénář: Herman J. Mankiewicz, Orson Welles

Kamera: Gregg Toland

Hudba: Bernard Herrmann

Hrají: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Agnes Moorehead, Ruth Warrick, Ray Collins, Erskine Sanford, Everett Sloane, Paul Stewart, George Coulouris, Louis Natheaux, Alan Ladd, Arthur O'Connell, Richard Wilson, Nat 'King' Cole, Gregg Toland

14. Paparazzi

Režie: Paul Abascal

Kamera: Daryn Okada

Hudba: Brian Tyler

Hrají: Cole Hauser, Robin Tunney, Dennis Farina, Daniel Baldwin, Tom Hollander, Kevin Gage, Tom Sizemore, Lauren Birkell, Robert Catrini, Andi Eystad, Fay Masterson, Tory Kittles, Vince Vaughn, Kelly Carlson, Clyde Kusatsu, Brian McNamara, Chris Rock, Tim Thomerson, Paul Abascal, Matthew McConaughey, Mel Gibson, Forry Smith, Irena A. Hoffman, Noah Harpster

15. Pochybná sláva

Drama / Krimi / Životopisný

USA, 2006, 110 min

Režie: Douglas McGrath

Kamera: Bruno Delbonnel

Hudba: Rachel Portman

Hrají: Toby Jones, Daniel Craig, Lee Pace, Jeff Daniels, Hope Davis, Gwyneth Paltrow, Isabella Rossellini, Juliet Stevenson, Sandra Bullock, Sigourney Weaver, Peter Bogdanovich, Grant James, Richard Dillard, Brett Brock

16. Povolání: Reportér

Drama

Itálie / Španělsko / Francie, 1975, 119 min

Režie: Michelangelo Antonioni

Scénář: Mark Peploe, Michelangelo Antonioni

Kamera: Luciano Tovoli

Hrají: Jack Nicholson, Maria Schneider, Ian Hendry, Steven Berkoff, José María Caffarel, Ángel del Pozo

17. Přepnout na život

Komedie

USA, 1988, 105 min

Režie: Ted Kotcheff

Hudba: Michel Legrand

Hrají: Kathleen Turner, Burt Reynolds, Christopher Reeve, Ned Beatty, Henry Gibson, George Newbern, Al Waxman, Barry Flatman, Fiona Reid, John S. Davies, Ray Landry, Charles Kimbrough, Bill Randolph

18. Ratatouille

Animovaný / Komedie / Rodinný / Fantasy

USA, 2007, 111 min

Režie: Brad Bird, Jan Pinkava

Scénář: Brad Bird, Jan Pinkava (původní scénář)

Hudba: Michael Giacchino

Hrají: Patton Oswalt, Ian Holm, Lou Romano, Brian Dennehy, Peter Sohn, Peter O'Toole, Brad Garrett, Janeane Garofalo, Will Arnett, James Remar, Teddy Newton, Brad Bird, Brad Lewis, John Ratzenberger

19. Rudí

Drama / Romantický / Historický / Životopisný

USA, 1981, 194 min

Režie: Warren Beatty

Kamera: Vittorio Storaro

Hudba: Dave Grusin

Hrají: Warren Beatty, Diane Keaton, Edward Herrmann, Jack Nicholson, Paul Sorvino, Maureen Stapleton, Nicolas Coster, M. Emmet Walsh, Bessie Love, Max Wright, Gene Hackman, William Daniels, R. G. Armstrong, Josef Sommer, Jan Tříska, John Ratzenberger, Jerry Hardin, Henry Miller, Roger Sloman, Jack Kehoe

20. Sladká vůně úspěchu

Drama / Film-Noir

USA, 1957, 96 min

Režie: Alexander Mackendrick

Scénář: Clifford Odets, Ernest Lehman, Alexander Mackendrick

Kamera: James Wong Howe

Hudba: Elmer Bernstein

Hrají: Burt Lancaster, Tony Curtis, Susan Harrison, Martin Milner, Jeff Donnell, Sam Levene, Barbara Nichols, Lawrence Dobkin, John Fiedler, Robert Fuller

21. Sladký život

Drama

Itálie / Francie, 1960, 167 min

Režie: Federico Fellini

Scénář: Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini

Hudba: Nino Rota

Hrají: Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Yvonne Furneaux, Magali Noël, Alain Cuny, Riccardo Garrone, Ida Galli, Lex Barker, Annibale Ninchi, Jacques Sernas, Nadia Gray, Adriano Celentano, Italo Zingarelli, Alfredo Rizzo, Umberto Orsini, Leopoldo Savona, Gianfranco Mingozzi, Nico, Donato Castellaneta, Harriet Medin, Giulio Paradisi, Oretta Fiume, Enrico Glori, Liana Orfei, Polidor, Laura Betti, Mino Doro, Ignazio Balsamo

22. Strach a hnus v Las Vegas

Komedie / Road movie

USA, 1998, 118 min

Režie: Terry Gilliam

Scénář: Terry Gilliam, Tony Grisoni, Alex Cox

Hrají: Johnny Depp, Benicio Del Toro, Tobey Maguire, Ellen Barkin, Gary Busey, Christina Ricci, Mark Harmon, Cameron Diaz, Katherine Helmond, Michael Jeter, Penn Jillette, Craig Bierko, Lyle Lovett, Flea, Laraine Newman, Harry Dean Stanton, Tim Thomerson, Richard Riehle, Richard Portnow, Debbie Reynolds, Verne Troyer, Troy Evans, Christopher Meloni, Larry Brandenburg, Stephen Bridgewater, Jenette Goldstein, Tane McClure, Gregory Itzin, Jennifer Elise Cox, Alex Craig Mann

23. Sunset Blvd.

Drama / Film-Noir

USA, 1950, 115 min

Režie: Billy Wilder

Scénář: Charles Brackett, Billy Wilder

Kamera: John F. Seitz

Hudba: Franz Waxman

Hrají: William Holden, Gloria Swanson, Erich von Stroheim, Nancy Olson, Jack Webb, Cecil B. DeMille, Hedda Hopper, Buster Keaton, H.B. Warner, Yvette Vickers, Creighton Hale, E. Mason Hopper, Henry Wilcoxon

24. Velká nádhera

Drama / Komédie

Itálie / Francie, 2013, 141 min

Režie: Paolo Sorrentino**Scénář:** Paolo Sorrentino, Umberto Contarello**Kamera:** Luca Bigazzi**Hudba:** Lele Marchitelli**Hrají:** Toni Servillo, Sabrina Ferilli, Carlo Verdone, Carlo Buccirosso, Isabella Ferrari, Giorgio Pasotti, Serena Grandi, Luca Marinelli, Vernon Dobtcheff, Fanny Ardant, Ivan Franěk**25. Vlastní zbraň podmínkou**

Komédie / Romantický / Drama / Sci-Fi

USA, 2012, 82 min

Režie: Colin Trevorrow**Scénář:** Derek Connolly**Hudba:** Ryan Miller**Hrají:** Aubrey Plaza, Mark Duplass, Jake M. Johnson, Mary Lynn Rajs kub, Jeff Garlin, Kristen Bell, Lynn Shelton, Derek Connolly, David Schultz**26. Všichni prezidentovi muži**

Drama / Thriller

USA, 1976, 132 min

Režie: Alan J. Pakula**Scénář:** William Goldman**Kamera:** Gordon Willis**Hudba:** David Shire**Hrají:** Dustin Hoffman, Robert Redford, Jack Warden, Martin Balsam, Hal Holbrook, Jason Robards, Jane Alexander, Meredith Baxter, Ned Beatty, Stephen Collins, Penny Fuller, F. Murray Abraham, John McMartin, Dominic Chianese, Bryan Clark, Nicolas

Coster, Lindsay Crouse, Gene Dynarski, Polly Holliday, Frank Latimore, George Wyner, John Randolph, James Karen, Frank Wills, Robert Walden, Gerald Ford

27. Země nikoho

Drama / Komédie / Válečný

Bosna a Hercegovina / Francie / Slovinsko / Itálie / Velká Británie / Belgie, 2001, 98 min

Režie: Danis Tanović

Scénář: Danis Tanović

Hrají: Branko Djuric, René Bitorajac, Filip Sovagovic, Georges Siatidis, Serge-Henri Valcke, Katrin Cartlidge, Bogdan Diklić, Simon Callow, Primoz Petkovsek, Sasa Petrovic

28. Zodiac

Krimi / Thriller / Drama / Mysteriózní

USA, 2007, 157 min (Director's cut: 163 min)

Režie: David Fincher

Scénář: James Vanderbilt

Kamera: Harris Savides

Hudba: David Shire

Hrají: Jake Gyllenhaal, Mark Ruffalo, Anthony Edwards, Robert Downey Jr., Brian Cox, John Carroll Lynch, Chloë Sevigny, John Getz, John Terry, Candy Clark, Elias Koteas, Dermot Mulroney, Donal Logue, June Diane Raphael, Pell James, Philip Baker Hall, Jason Wiles, Tom Verica, Zach Grenier, Adam Goldberg, James LeGros, Clea DuVall, Ione Skye, Paul Schulze, David Lee Smith, Jimmi Simpson, Thomas Kopache, Lee Norris, Richmond Arquette, Patrick Scott Lewis, Adam Trese

29. 2012

Katastrofický / Akční / Dobrodružný / Thriller

USA, 2009, 158 min

Režie: Roland Emmerich

Scénář: Roland Emmerich, Harald Kloser

Kamera: Dean Semler

Hudba: Harald Kloser, Thomas Wanker

Hrají: John Cusack, Amanda Peet, Chiwetel Ejiofor, Thandie Newton, Oliver Platt, Thomas McCarthy, Woody Harrelson, Danny Glover, Liam James, Morgan Lily, Zlatko Buric, Beatrice Rosen, Johann Urb, John Billingsley, Chin Han, Blu Mankuma, George Segal, Stephen McHattie, Patrick Bauchau, Jimi Mistry, Merylyn Gann, Patrick Gilmore, Dean Marshall, David Orth, Ty Olsson, Karin Konoval, Jody Thompson, John Stewart, David Richmond-Peck, Agam Darshi, Anna Mae Wills, Geoff Gustafson, Gerard Plunkett, Ayana Haviv, Henry O