

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

**Petra Novotná**

**Prezentace novináře v normalizační filmové  
tvorbě**

*Diplomová práce*

Praha 2014

Autorka práce: **Bc. Petra Novotná**

Vedoucí práce: **Prof. PhDr. Jan Jirák, Ph.D.**

Rok obhajoby: 2014

## **Bibliografický záznam**

NOVOTNÁ Petra. *Prezentace novináře v normalizační filmové tvorbě*. Praha, 2014. 99 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Jan Jiráček, Ph.D.

## **Anotace (abstrakt)**

Role žurnalistů ve filmech jsou různorodé a lze je najít jak mezi hlavními či vedlejšími postavami, tak mezi hrdiny nebo padouchy. Novináři se objevují také v různých filmových žánrech od sci-fi snímků po muzikály. Ve své diplomové práci analyzuji, jak novináře zobrazovali tvůrci normalizačních filmů v Československu. Využívali-li je jako hlavní či vedlejší postavy a byli-li novináři zobrazováni spíše jako hrdinové nebo padouchové. Cílem mé diplomové práce je popsat typ novinářů, který se objevoval v československé normalizační filmové tvorbě.

## **Abstract**

The roles of journalists in motion pictures are diverse and they are to be found amongst leading or supporting characters as well as amongst heroes or villains. Journalists also appear in different film genres from sci-fi movies to musicals. In my diploma thesis I analyse how the makers of the films in normalisation presented journalists. Whether they used them as leading or supporting characters or whether they showed them as heroes or villains. In my thesis I am aiming to describe the type of journalists which appeared in the film production in normalisation in Czechoslovakia.

## **Klíčová slova**

Novinář, film, normalizace, zobrazení.

## **Keywords**

Journalist, film, normalisation, presentation.

**Rozsah práce: 210 512 znaků včetně mezer.**

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila 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

Petra Novotná

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu své diplomové práce Prof. PhDr. Janu Jirákoví, Ph.D. za podnětné připomínky a trpělivost, paní Evě Urbanové, historičce Národního filmového archivu, za potřebnou pomoc v začátcích psaní práce, a dalším členům personálu Národního filmového archivu za vstřícnost a ochotu.

Dále bych také chtěla poděkovat Fr. Aledmo Dunghemu S. J. a Dr. Julii Grossmanové z Le Moyne College v Syracuse v USA, jejichž filmové kurzy mi byly velkou inspirací. Mé poděkování patří také celé Katedře mediálních studií na FSV UK, díky níž jsem mohla na Le Moyne College studovat a díky které jsem během studia nasbírala mnoho cenných vědomostí, zkušeností i zážitků.

**Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK**  
**Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce**

<b>TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:</b>	
<b>Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:</b> Petra Novotná	<b>Razítko podatelny:</b>
<b>Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:</b> 2011/2012	
<b>E-mail diplomantky/diplomanta:</b> petranvtna@gmail.com	
<b>Studijní obor/forma studia:</b> Mediální a komunikační studia/navazující magisterské/prezenční	
<b>Předpokládaný název práce v češtině:</b> Prezentace novináře v normalizační filmové tvorbě	
<b>Předpokládaný název práce v angličtině:</b> Presentation of a Journalist in Film Production of Normalization	
<b>Předpokládaný termín dokončení</b> (semestr, akademický rok – vzor: <i>ZS 2012/2013</i> ) (diplomovou práci je možné odevzdat <u>nejdříve</u> po dvou semestrech od schválení tezí) <b>LS 2013/2014</b>	
<b>Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování</b> (max. 1800 znaků): Prezentace novinářů v kinematografii je téma, které v širší či užší míře zpracovávalo několik autorů včetně Briana McNaira. Právě on ve své knize <i>Journalists in Films: Heroes and Villains</i> rozvíjí myšlenku, že žurnalistika je jednou z klíčových kulturních forem naší doby a kinematografie je aréna, v níž jsou artikulována společenská očekávání a normy o rolích novinářů stejně jako aktuální veřejné debaty o jejich počínání. Žurnalistika nebo novináři se objevili ve více než dvou tisících filmech, mezi které patří perly světové kinematografie jako je například <i>Občan Kane</i> nebo <i>Dobrou noc a hodně štěstí</i> . Novinářská profese inspirovala a stále inspiruje režiséry, spisovatele, scénáristy i herce.	
<b>Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy</b> (max. 1800 znaků): Ve své diplomové práci bych se ráda výše zmíněným zájmem filmařů o novináře zabývala. Chtěla bych ho prozkoumat v Československu v dobách normalizace. Ráda bych se zaměřila na filmovou i seriálovou tvorbu a zjistila, zda jsou novináři v této zcela specifické době prezentováni spíše jako hrdinové nebo padouchové. Chtěla bych se zaměřit na role, které v kinematografické produkci hráli, zda šlo o hlavní hrdiny nebo vedlejší postavy. Ráda bych také zjistila, jestli se prezentace lišila v průběhu normalizace a zda byla rozdílná v zobrazování novinářů a novinářek. Pozornost bych chtěla věnovat i tomu, jak žurnalisty zobrazovali rozdílní tvůrci.	
<b>Předpokládaná struktura práce</b> (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu): Úvod – atraktivita žurnalistů pro filmaře obecně Kapitola 1 – normalizační filmová tvorba Kapitola 1.1 – filmové žánry, ve kterých se objevují žurnalisté Kapitola 1.2 – konkrétní filmy s žurnalisty v hlavních či vedlejších rolích Kapitola 1.3 – atributy novinářů, které jsou vhodné pro budování zápletky normalizačních filmů Kapitola 2 – obraz novináře v normalizační kinematografii Kapitola 2.1 – hrdinové nebo padouchové Kapitola 2.2 – rozdíly a podobnosti v průběhu normalizace	

## Kapitola 2.3 – rozdíly v prezentaci novinářů a novinářek

**Závěr – vnímání novinářů tehdejším publikem, utváření stereotypního smýšlení o novinářské profesi.**

**Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období):**

Podkladovým materiálem mé diplomové práce budou filmy a seriály produkované v době normalizace v Československu, ve kterých vystupuje v hlavní nebo vedlejší roli novinář, novinářka nebo oba. Příklady filmů, které budu ve své diplomové práci zkoumat, jsou Hroch Karla Steklého, kde je novinářská profese zastoupena postavou Pipa Karena, nebo další film tohoto tvůrce *Za volantem nepřítel*. Seriálová tvorba bude v mé práci zastoupena například 30 případy majora Zemana, kde se třeba v epizodách *Bílé linky* a *Modrá světla* objevuje redaktor Československé televize Ivo Holan. Z novějších filmů bych se zaměřila například na snímek *Člověk proti zkáze*, který popisuje život a poslední dny Karla Čapka.

**Metody (techniky) zpracování materiálu:**

### Kvalitativní analýza

**Základní literatura** (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

- **URBANOVÁ, Eva et al. *Český hraný film = Czech feature film*. Praha: Národní filmový archiv, 1995- . sv. ISBN 80-7004-082-3.**  
Šestidílný katalog zahrnuje období do roku 1898 do roku 1993 a obsahuje údaje o filmech české či koprodukční výroby. Stejně tak obsahuje informace o filmech cenzurou zakázaných nebo nedokončených. Katalog také nabízí šest rejstříků a popis obsahů jednotlivých filmů.
- **HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011. 475 s., [72] s. obr. příl. Šťastné zítřky; sv. 6. ISBN 978-80-200-2041-3.**  
Kniha popisuje, jak se vpád okupačních armád podepsal na kvetoucí československé filmové tvorbě, věnuje se trezorovým filmům, čistkám počátku 70. let a profilům nastupujícímu režimu loajálních tvůrců.
- **EHRlich, Matthew C. *Journalism in the movies*. Urbana: University of Illinois Press, c2004, 191 s. ISBN 0-252-02934-8.**  
Autor v knize tvrdí, že filmy vytrvale prezentovaly novináře jako ty, kteří vidí skrze lži druhých, zastávají se slabších a slouží demokracii. Autor se soustředí na filmy jako *Všichni prezidentovi muži* nebo *Insider: Muž, který věděl příliš mnoho* a popisuje, jak se filmy vztahují k žurnalistice, ale také k demokracii.
- **MOC, Jiří. *Seriály od A do Z: lexikon českých seriálů*. Vyd. 1. Praha: Česká televize, 2009. 293 s. Edice České televize. ISBN 978-80-7404-036-8.**  
Lexikon popisuje na dvě stě třicet seriálů produkovaných od roku 1959 v Československé a později České televizi. Jiří Moc se podrobně věnuje každému seriálu a zprostředkovává jak základní informace, tak i zákulisní zajímavosti.
- **MCNAIR, Brian. *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. ISBN 9780748634477.**  
Autorova studie se ptá, jaké filmy o žurnalistech ukazují na měnící se vnímání publika a na změnu role novinářů ve společnosti. Brian McNair přistupuje ve své knize k filmům jako k uměleckým dílům, ale také jako k dokumentům, kde žurnalistika získává identitu ve společnosti.
- **TRAMPOTA, Tomáš a VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. *Metody výzkumu médií*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2010. 293 s. ISBN 978-80-7367-683-4.**  
Kniha seznamuje čtenáře s metodami výzkumu médií na komerční i akademické úrovni. Mezi jinými se věnuje i analýze reprezentace. Jednotlivé metodologické postupy jsou

rozebrány na příkladech v českého prostředí.

**Diplomové a disertační práce k tématu** (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

- **NOVÁ, Eliška.** *Obraz investigativních novinářů v hollywoodském filmu.* Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2012. 38 listů. Vedoucí práce Michal Šobr.  
Bakalářská práce byla obhájena 22. 6. 2012 na Katedře žurnalistiky FSV UK s výsledným hodnocením „dobře“. Autorka se v ní zaměřuje na zobrazení novinářské profese v hollywoodských filmech od 70. let do současnosti, zejména se soustředí na investigativní žurnalisty.
- **ŠKOPKOVÁ, Andrea.** *Film očima normalizace: Jan Kliment a Rudé právo 1971-1973.* Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2012. 51 listů. Vedoucí práce Ivan Klimeš.  
Bakalářská práce byla obhájena 18. 6. 2012 na Katedře mediálních studií FSV UK s výsledným hodnocením „velmi dobře“. Studie představuje tvorbu novináře Jana Klimenta, jehož články s filmovou tematikou, uveřejněné v Rudém právu mezi lety 1971 a 1973, ilustrují způsob, jakým doba poznamenala přístup k hodnocení domácí i světové kinematografie.
- **KLIMENT, Michal.** *Obraz médií v československém filmu 1930 až 1949.* Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2011. 180 listů. Vedoucí práce Petr Bednařík.  
Rigorózní práce byla obhájena 29. 3. 2011 na Katedře mediálních studií FSV UK s výsledným hodnocením „prospěl“. Prezentuje roli médií v československých celovečerních hraných filmech vyrobených mezi lety 1930 až 1949.
- **KLIMENT, Michal.** *Obraz médií v československém filmu 30. a 40. let 20. století.* Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2010. 144 listů, [41] listů příl. Vedoucí práce Petr Bednařík.  
Diplomová práce byla obhájena 23. 6. 2010 na Katedře mediálních studií FSV UK s výsledným hodnocením „výborně“. Práce podává detailní obraz o postavení médií v československých celovečerních hraných filmech vyrobených ve 30. a 40. letech 20. století.

Datum / Podpis studenta/ky

.....

**TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:**

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

Prof. PhDr. Jan Jiráček, Ph. D.

Příjmení a jméno pedagogy/pedagoga

.....

Datum / Podpis pedagogy/pedagoga



# Obsah

ÚVOD .....	3
<b>1. TEORETICKÁ ČÁST .....</b>	<b>4</b>
1.1 NOVINÁŘI VE FILMU – TEORETICKÉ UKOTVENÍ TÉMATU.....	4
1.1.1 <i>Hrdinové a padouchové, skutečné osobnosti a fantastické postavy</i> .....	4
1.1.2 <i>Vznik mýtů a stereotypů o novinářích</i> .....	8
1.2 KINEMATOGRAFIE A ŽURNALISTIKA ZA NORMALIZACE – HISTORICKÉ UKOTVENÍ TÉMATU .....	12
1.2.1 <i>Normalizace a práce filmařů</i> .....	12
1.2.2 <i>Normalizace a práce novinářů</i> .....	14
1.3 VÝBĚR FILMŮ A METODA JEJICH ANALÝZY – METODOLOGICKÉ UKOTVENÍ TÉMATU .....	16
1.3.1 <i>Metodologie analýzy</i> .....	16
1.3.2 <i>Výběr filmů pro analýzu</i> .....	19
1.3.2.1 <i>Kategorizace podle žánrů</i> .....	20
<b>2. ANALYTICKÁ ČÁST .....</b>	<b>21</b>
2.1 NOVINÁŘI VE SCI-FI SNÍMCÍCH .....	21
2.1.1 <i>Shrnutí kategorie sci-fi snímků</i> .....	24
2.2 NOVINÁŘI V KOMEDIÁLNÍCH SNÍMCÍCH .....	25
2.2.1 <i>Shrnutí kategorie komediálních snímků</i> .....	31
2.3 NOVINÁŘI V DRAMATECH A PŘÍBĚŽÍCH .....	32
2.3.1 <i>Shrnutí kategorie dramata a příběhů</i> .....	44
2.4 NOVINÁŘI V HISTORICKÝCH DRAMATECH .....	45
2.4.1 <i>Historická dramata se smyšlenou zápletkou</i> .....	45
2.4.1.1 <i>Shrnutí kategorie historických dramata se smyšlenou zápletkou</i> .....	49
2.4.2 <i>Novináři v historických dramatech podle skutečných událostí</i> .....	50
2.4.2.1 <i>Shrnutí kategorie historických dramata podle skutečných událostí</i> .....	56
2.5 NOVINÁŘI V ŽIVOTOPISNÝCH SNÍMCÍCH .....	57
2.5.1 <i>Životopisné snímky s novináři</i> .....	57
2.5.1.1 <i>Shrnutí kategorie životopisných snímků s novináři</i> .....	60
2.5.2 <i>Životopisné snímky o novinářích</i> .....	60
2.5.2.1 <i>Shrnutí kategorie životopisných snímků o novinářích</i> .....	66
2.6 VYHODNOCENÍ ANALÝZY .....	66
2.6.1 <i>Trichotomické dělení znaků zobrazovaných novinářů</i> .....	66
2.6.1.1 <i>Ikony</i> .....	67
2.6.1.2 <i>Indexy</i> .....	68
2.6.1.3 <i>Symboly</i> .....	69
2.6.2 <i>Reprezentační procesy</i> .....	69
2.6.2.1 <i>Narativní procesy</i> .....	70

2.6.2.2	Konceptuální procesy .....	70
2.6.2.2.1	Klasifikační procesy .....	70
2.6.2.2.2	Analytické procesy .....	71
2.6.2.2.3	Symbolické procesy .....	72
<b>3.</b>	<b>ZOBRAZENÍ NOVINÁŘŮ V NORMALIZAČNÍM FILMU .....</b>	<b>73</b>
3.1	KATEGORIE 1: NOVINÁŘI-HRDINOVÉ IDEALISTÉ .....	73
3.2	KATEGORIE 2: NOVINÁŘI-PADOUCHOVÉ OPORTUNISTÉ.....	75
3.3	KATEGORIE 3: NOVINÁŘI-PROSTŘEDNÍCI .....	77
3.4	KATEGORIE 4: NOVINÁŘI-NOSITELÉ ZPRÁV .....	79
3.5	KATEGORIE 5: NOVINÁŘI-DEUS EX MACHINA.....	80
3.6	KATEGORIE 6: NOVINÁŘI ŘEŠÍCÍ DILEMATA .....	82
3.7	SHRNUTÍ.....	83
	<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>86</b>
	<b>SUMMARY .....</b>	<b>88</b>
	<b>POUŽITÁ LITERATURA.....</b>	<b>89</b>
	<b>SEZNAM PŘÍLOH.....</b>	<b>92</b>
	<b>PŘÍLOHY .....</b>	<b>93</b>

## Úvod

Inspirací pro mou diplomovou práci byla fascinace filmařů novináři. Žurnalisté se objevují v nepřeborném množství filmů, mezi kterými jsou jedny z nejslavnějších snímků všech dob, jako například *Citizen Kane* (*Občan Kane*, Welles, 1941). Žurnalistika tak patří k jednomu z nejzobrazovanějších povolání v kinematografii, podobně jako například lékařství. Zatímco doktoři jsou ve filmech i seriálech většinou kladní hrdinové, kteří zachraňují životy, role žurnalistů už tak jednoznačně pozitivní není. Mohou se objevovat jako superhrdinové nebo padouchové, kteří chtějí zničit svět. Zmíněnou fascinaci filmařů novináři ve své knize *Journalists in Films: Heroes and Villains* (McNair, 2010) vysvětluje Brian McNair, který v ní rozvíjí myšlenku, že žurnalistika je jednou z klíčových kulturních forem naší doby a kinematografie je aréna, v níž jsou artikulována společenská očekávání a normy o rolích novinářů stejně jako aktuální veřejné debaty o jejich počínání (McNair, 2010).

Ve své diplomové práci zkoumám, jak byla artikulována společenská očekávání a normy o rolích žurnalistů v období normalizace v Československu, kdy žurnalistika i kinematografie podléhaly kontrole státu a stávaly se nástroji propagandy vládnoucí ideologie. Analyzuji, zda postavy novinářů ve filmech odpovídaly normalizačním požadavkům, zda je režiséři zobrazovali jako padouchy nebo hrdiny, zda je obsazovali do hlavních či vedlejších rolí nebo je pro děj svých filmů využívali jinak.

V úvodu bych ráda vysvětlila odklon od tezí diplomové práce, kde jsem uvedla, že do analýzy zahrnu i seriálovou tvorbu, od čehož jsem ale nakonec z důvodu nedostatku filmového materiálu upustila. Zcela neodpovídá ani dělení do kapitol a podkapitol. Odpovědi na všechny otázky, které jsem v tezích diplomové práce položila, jsou ale v její finální verzi k nalezení.

Ve své práci užívám takzvaný harvardský citační styl.

## 1. Teoretická část

V teoretické části diplomové práce se nejdříve zaměřím na prezentaci novinářů v zahraničních filmech, která ilustruje zájem filmařů o žurnalistické povolání, a dále se budu věnovat vzniku stereotypů o žurnalistech.

V rámci historického ukotvení tématu krátce nastíním kinematografii a žurnalistiku za normalizace a v poslední kapitole teoretické části práce nastíním použitou metodologii a výběr filmů k analýze.

### 1.1 *Novináři ve filmu – teoretické ukotvení tématu*

#### 1.1.1 **Hrdinové a padouchové, skutečné osobnosti a fantastické postavy**

Role novinářů ve filmech jsou proměnlivé. Stejně jako u žádného jiného povolání tu neplatí, že objeví-li se ve filmu novinář nebo novinářka, reportér nebo reportérka, redaktor nebo redaktorka atd., bude to postava veskrze kladná, konající dobro a bojující proti nepříteli za všeobecné blaho. Často se na filmových plátcích setkáváme s žurnalisty, kteří vystupují jako klasičtí „záporáci“. V rozhodujících okamžicích myslí pouze na sebe a pro svůj vlastní prospěch využívají ty, kteří jim důvěřují, a sobecky opomíjejí všeobecný zájem. Stejně jako ve skutečnosti však nelze ani novináře ve filmech roztřídit na černobílém škále mezi hrdiny a padouchy – pro mnoho z nich najde divák díky záměru tvůrců nebo díky vlastním důvodům pochopení, další jsou pak ve snímcích zobrazováni spíše jako manipulovatelní „řulpasové“ a najdou se jistě další odstíny rolí, pro které černobílá škála jednoduše nestačí. „*Novinářské snímky demonstrují jistou stálici mezi filmy, ať už vyšly v roce 1930 nebo v roce 1990, ať už se zabývaly tiskem nebo televizí, byly to romantické komedie, filmy noir, konspirační snímky nebo některé kombinace zmíněných.*“ (Ehrlich, 2006, s. 171)

Žánrová rozmanitost nebo časové rozmezí, které Matthew C. Ehrlich udává, dobře demonstruje zájem filmařů o novinářské povolání i o novináře samotné – ať už jako o postavy kladné nebo záporné.

Mezi starší snímky s novináři patří jeden z nejslavnějších filmů všech dob *Citizen Kane* (*Občan Kane*, Welles, 1941), který očima žurnalisty popisuje život tiskového magnáta a miliardáře. Ještě o rok starší je pak slavná bláznivá komedie *His Girl Friday*<sup>1</sup> (*Jeho*

---

<sup>1</sup> Ve zmiňované komedii *His Girl Friday* (*Jeho dívka Pátek*, Hawks, 1940) je konflikt mezi kariérou a spokojeným rodinným životem velmi diskutovaný. Dilema je patrné zejména v případě postavy Hildy

*divka Pátek*, Hawks, 1940) o usazující se reportérce Hildy Johnsonové (Rosalind Russell), kterou se její bývalý manžel a zároveň šéfredaktor Walter Burns (Cary Grant) snaží přimět k návratu k profesi.

Zatímco drama o životě miliardáře Kanea nebo komedie o jisté bezohlednosti novináře Burnse nechává rozhodnutí o kladnosti či zápornosti postavy více méně na divákovi, v historii kinematografie jsou i filmy, kde je záměr filmařů zobrazit novináře jako hrdiny nepřehlédnutelný. Příkladem takového „klad'ase“ by mohla být postava Edwarda R. Murrowa ve filmovém dramatu George Clooneyho z roku 2005 *Good Night, and Good Luck (Dobrou noc a hodně štěstí*, Clooney, 2005), kterého v něm ztvárnil David Strathairn. Film založený na skutečných událostech v Americe z éry mccarthismu vykresluje postaršího novináře a moderátora pořadu *See It Now* jako charakterního gentlemana, jenž svým dílem přispěje ke konci období dějin, kterým se Američané příliš nechlubí. Dalším moderátorem a novinářem-hrdinou je David Frost, kterého ve filmu *Frost/Nixon (Duel Frost/Nixon*, Howard, 2008) ztvárnil Michael Sheen. Snímek byl také natočen podle skutečného televizního rozhovoru mezi bývalým prezidentem Spojených států Richardem Nixonem (Frank Langella) a oblíbeným moderátorem Davidem Frostem, který v duelu o aféře Watergate bývalou hlavu státu zesměšní a v pomyslném souboji tak zvítězí. S aférou Watergate pak souvisí také další snímek, který je sice o něco starší než dvě výše zmíněná politická dramata, patří ale mezi nejslavnější filmy, ve kterých jsou novináři jako hrdinové a které oslavují žurnalistiku jako povolání. Řeč je o *All the President's Men (Všichni prezidentovi muži*, Pakula, 1976), který zobrazuje samotný zrod jedné z nejslavnějších novinářských afér všech dob. I tento snímek je natočen na motivy skutečné události.

Ne všechny novináře ale vzali filmaři na milost a někteří si v jejich snímcích odnáší nelichotivý cejch, když už ne přímo padoucha, pak někoho nehodného jakéhokoli obdivu. Příkladem je snímek *Shattered Glass (Jak nezískat Pulitzeru*, Ray, 2003), ve kterém diváci postupně odhalují, že si hlavní hrdina a reportér Stephen Glass (Hayden Christensen) vymyslel polovinu článků otištěných v prestižním časopise *New Republic*. I tento film je založený na skutečných událostech – novinář Stephen Glass skutečně pro

---

Johnsonové (Rosalind Russell), která si má vybrat mezi svatbou s obětavým mužem a návratem ke kariéře úspěšné reportérky. Hawksův snímek vznikl na motivy o několik let staršího snímku *The Front Page* (Milestone, 1931), kde je Hildy Johnson (Pat O'Brien) muž, který kvůli „sólokaproví“ riskuje vlastní svatbu. Námětu se pak v roce 1974 chopil také režisér Billy Wilder a natočil stejnojmenný snímek *The Front Page (Na titulní straně*, Wilder, 1974), kde je Hildy (Jack Lemmon) opět muž, který se také rozhoduje mezi rodinným životem a prací. (“IMDb - Movies, TV and Celebrities,” n.d.)

časopis *New Republic* psal a přispíval i do magazínu *Rolling Stone*. Vymyslel si pro ně přes 40 článků (Daum, 2014).

Jak uvedl Matthew C. Ehlrich ve výše uvedené citaci, mohou se postavy novinářů objevovat ve filmech napříč žánry. Diváci je tedy neuvidí pouze v politických dramatech či ztřeštěných komediích, ale svou roli si najdou také v akčních thrillerech, fantasy nebo muzikálech. Vysloveně záporná postava tiskového magnáta se objevuje například také v „bondovce“. Film *Tomorrow Never Dies* (*Zítřek nikdy neumírá*, Spottiswoode, 1997) divákům představil padoucha Johnathana Pryce (Elliot Carver), který se pro větší prodejnost a sledovanost médií ve vlastním impériu snaží rozpoutat válku. Zástupcem mezi snímky žánru fantasy s novinářem v záporné (vedlejší) roli mohou být například také filmy o Harry Potterovi, kde vystupuje redaktorka *Denniho věštce* Rita Holoubková v podání Mirandy Richardsonové. V několika dílech ságy ji diváci sledují jako senzacechtivou, bezohlednou novinářku, která si v zájmu čtenosti, prodejnosti nebo popularity neváhá vymýšlet či alespoň přehánět nebo překrucovat, a hrdinům tak způsobí ne jeden problém.

V úvodu této kapitoly jsem zmínila i nelichotivou roli novináře jako manipulovatelné figurky – do této kategorie spadá například postava redaktorky Mary Sunshinové (Christine Baranski) ve zfilmovaném muzikálu *Chicago* (*Chicago*, Marshall, 2002), která podléhá šarmu Richarda Gere a coby úspěšného, šarmančního a proradného právníka Billyho Flinna.

Výše zmíněné příklady jsou jen nepatrným zlomkem všech filmů, ve kterých se novináři objevují v různých rolích, a byly vyjmenovány na základě divácké zkušenosti autorky. Daleko vyšší počet novinářských filmů ve své knize sledoval a z něj vzešlé příklady vyjmenoval Brian McNair. „Mezi lety 1997 a 2008 bylo do kin ve Velké Británii uvedeno 71 snímků o žurnalistice.“ (McNair, 2010, s. 39) Autor v tomto případě navíc hovoří pouze o snímcích, kde jedna nebo více hlavních postav praktikuje povolání novináře. Rozšíříme-li měřítko z Velké Británie do celého světa a připočítáme-li filmy, kde novináři vystupují i jako vedlejší postavy, dostaneme se k číslu řádově vyššímu. Je tedy patrné, že žurnalisté jsou pro filmové tvůrce populárními postavami a bez nich (ať už novinářů „klad'asů“, padouchů, komplexních osobností nebo komických figurek) by se filmaři obešli jen těžko – nezávisle na tom v jakých filmech se žurnalisté objevují, jsou-li to snímky staré nebo nejnovější, jde-li v nich o hrdinné postavy založené na skutečných osobnostech, jako byl Edward R. Murrow, nebo jedná-li se o záporné postavy inspirované skutečnými lidmi, jako byl Stephen Glass. Nerozhoduje

ani to, jak velkou roli v nich postava novináře má. Ať už jde o vedlejší úlohu manipulovatelné redaktorky Mary Sunshinové nebo hlavní roli Davida Frosta. Novinář může být „záporák“ jako Jonathan Pryce nebo roztomile cílevědomý a šarmantní elegán jako Walter Burns. Vždy pro ně ale platí to, co pro skutečné žurnalisty. *„Novinář je kulturní ikona obklopená láskou i nenávisť, despektem i respektem, obdivem i hněvem – postava vnímaná jako hrdina i jako padouch, přijímaná jako rocková hvězda v jednu chvíli a odmítaná jako něco odpudivého ve chvíli další.“* (McNair, 2010, s. 13)

Ve skutečnosti i ve filmu pak z definice žurnalistického povolání totiž vyplývá, že správný novinář by měl být vždy tam, kde se něco děje. *„Žurnalista je osoba živící se žurnalistikou jako profesí. [...] Žurnalistika je novinářské povolání i produkt této činnosti, který obsahuje informace o aktuálním dění ve společnosti a názorech na toto dění. Její součástí je sběr, třídění, zpracování a distribuování aktuálních informací a faktů prostřednictvím médií.“* (Osvaldová, 2007, s. 244)

Není náhodou, že povolání Supermana v populárním zfilmovaném komiksu je novinář. Clark Kent se tak díky svému civilnímu zaměstnání často dozvídá o nekalých praktikách svého úhlavního nepřítele Lexe Luthora a dalších zlosynů. Jeho povolání mu pak dává možnost vyptávat se, dozvědět se více a nebýt přitom podezřelý. I Peter Parker přispívá do novin, a to exkluzivními fotografiemi z místa zásahů Spidermana, kterým ve (filmové) skutečnosti sám je.

Z výše uvedené definice žurnalistiky tedy pro filmaře plynou dvě podstatné vlastnosti. Novináři jsou za prvé dobrou pomůckou, jak ve filmu ukázat, že se stalo něco mimořádného, a jejich přítomnost ve scéně může v případě správného použití fungovat jako potvrzení významné či dokonce klíčové události v dějové linii snímku. Příkladem takového použití postav žurnalistů je zmiňovaný muzikál *Chicago* (Chicago, Marshall, 2002), kde je jim věnována i jedna ne příliš lichotivá píseň. Novináři se objeví, když Roxie zastřelí svého milence a je odvážena do věznice, a provázejí ji celým filmem. Roxie se rychle naučí reportéry využívat ve svůj prospěch. Společně s Billy Flinnem je pak ovládá chytrými triky, jako je třeba předstírané těhotenství, a využívá je, aby dosáhla svého snu – stát se hvězdou. Role novinářů v tomto snímku není ani hlavní, ani pozitivní. Přesto je ale klíčová, protože děj muzikálu posouvá od snění naivní Roxie o kariéře zpěvačky až po její finální vystoupení ve vyprodaném sále po boku jejího idolu Velmy.

Druhá podstatná vlastnost novinářského povolání, kterou filmaři často používají, je vlastní atraktivita žurnalistické profese. Za všechny lze uvést zájem zmíněného režiséra

Alana J. Pakuly o novinářská témata. Ta jsou atraktivní, je-li scénář založen na skutečných událostech jako například v případě zmiňovaného snímku *All the President's Men* (*Všichni prezidentovi muži*, Pakula, 1976). Také smyšlená zápletká ale dokáže ukojit divákovu touhu po napětí, když se novinář jako akční hrdina vydává hledat pravdu a čelí při tom smrtelnému nebezpečí, jako například ve filmu stejného režiséra *The Pelican Brief* (*Případ Pelikán*, Pakula, 1993). Fascinaci žurnalistikou pak lze sledovat i v režijní filmografii Rogera Spottiswoodea, jehož jsem zmínila výše v souvislosti se zápornou postavou novináře v bondovce *Tomorrow Never Dies* (*Zitřek nikdy neumírá*, Spottiswoode, 1997). Starším snímkem, kde hraje hlavní roli žurnalistika a s ní spojená etická dilemata, je film *Under Fire* (*Pod palbou*, Spottiswoode, 1983), který se odehrává za občanské války v Nigérii. Zástupcem z řady novějších filmů s novinářskou tematikou a smyšlenou zápletkou pak může být drama *State of Play* (*Na odstřel*, Macdonald, 2009), kde se hlavní postava – zkušený reportér Cal McCaffrey (Russell Crowe) dostane do nebezpečí, když přijde na stopu politickému spiknutí, ve kterém může figurovat i jeho dlouholetý přítel. Jako příklad snímku o novinářích mimo americkou produkci pak uvádím francouzský snímek *Le quatrième pouvoir* (*Sedmá velmoc*, Leroy, 1985), který se odehrává v prostředí televizní žurnalistiky.

### 1.1.2 Vznik mýtů a stereotypů o novinářích

V předchozí kapitole jsem na příkladech naznačila, do jaké míry a proč je povolání žurnalisty pro filmaře tak zajímavé. Ráda bych na to navázala tím, že odpovím na otázku, co z toho pro kinematografické zobrazení novináře vyplývá.

Podle knihy *Journalists in Film* (McNair, 2010) filmy pomáhají formovat agendu k veřejné debatě a pokud mají dostatečný přesah, mohou ji také vytvořit. Aby to bylo vůbec možné, musí být ovšem zápletká i celé zpracování snímku důvěryhodné. „*Kinematografie může být, stejně jako všechny druhy umění, vnímána jako aréna, která zprostředkovává sociální spletnost, i jako nádoba, která tuto spletnost redukuje na klíčové prvky a vlastnosti. Kinematografická reprezentace určitého sociálního typu je nevyhnutelně vykreslená podle převládajících společenských modelů. Proces reprezentace pak přispívá k jejich upevňování a znovuvytváření. V případě žurnalistů jsou některé z nich jasně založené na normativních modelech novinářských rolí – hlídací psi, svědkové, komentátoři. [...] Filmař je hromosvodem pro soupeřící obrazy*



*hrdinství a padoušství, oprávněný k tomu, aby je dramatisoval a přesto poskytnul materiál pro veřejnou debatu o výkonu novináře.*“ (McNair, 2010, s. 15)

Zmíněný citát vysvětluje mimo jiné zájem tvůrců o skutečné novinářské aféry. Od kauz o aféře Watergate a hrdinném boji žurnalistů s politiky (zmíněný snímek *Všichni prezidentovi muži*, Pakula, 1976), přes souboj s drogovými dealery a plnou oddanost profesi (*Veronica Guerin*<sup>2</sup>, Schumacher, 2003), až po povrchní touhu po slávě (zmíněný film *Jak nezískat Pulitzera*, Ray, 2003). Pro mou diplomovou práci je ale citát klíčový, neboť naznačuje, že filmaři ve svých dílech novinářské povolání stylizují – každý po svém, ovšem vždy podle stejné předlohy, kterou jsou publikem i jimi samými sdílené společenské modely.

Filmaři si proto nemohou vymýšlet atributy novinářské práce, které by podle „zdravého selského rozumu“ nemohly být nikdy skutečné. Obecně známé vlastnosti žurnalistiky jsou zakódované ve společném smýšlení a filmy, které z něj čerpají, je pak šíří dál v procesu, který by se dal přirovnat k začarovanému kruhu nebo společenskému perpetuu mobile. Jak vysvětlím vzápětí, filmoví tvůrci tak svým dílem přispívají k vytváření mýtů a stereotypů.

*„Film a jeho žánry jsou neobyčejně dobrá média pro kultivaci legendy a mýtu, a žurnalistické filmy poskytují unikátní vhled do mytologie této profese.“* (Ehrlich, 2006, s. 169-170)

Zmíněný pohled do mytologie novinářské profese je možný proto, že existuje s ní spojený mýtus, k jehož utváření (jak vyplývá z výše uvedeného citátu Matthew C. Ehrlicha) film přispívá. A to tak, že využívá dvou v mýtu existujících sémiologických systémů, z nichž jeden je vyjmut ze druhého, a které pojmenoval Roland Barthes. *„Systém lingvistický, jazyk (nebo způsoby prezentace, jež se mu připodobňují), který nazvu řečí-předmětem, neboť je právě onou řečí, které se mýtus zmocňuje, aby vystavěl svůj vlastní systém; a potom mýtus sám, který nazvu metajazykem, neboť je jazykem sekundárním, v němž vypovídáme o tom prvním.“* (Barthes, 2004, s. 113)

Na film jako médium se Barthesův citát dá aplikovat pomocí paradigmatické a syntagmatické osy, kdy (zjednodušeně řečeno) tvůrci na paradigmatické ose zobrazují to, co chtějí, aby divák viděl, a pomocí syntagmatické osy ovlivňují, jak by si přáli, aby to divák vnímal (Monaco, 2004, s. 159). Filmař si pro vystavění paradigmatické osy filmu vypůjčuje *řeč-předmět*, neboli způsoby prezentace, jež se jí připodobňují, a

popisuje jimi (v případě mé diplomové práce) postavu novináře tak, aby diváci jeho jazyku porozuměli. Musí s nimi tedy najít jakousi společnou řeč a novináře popsat pomocí obecně známých atributů. *Řeč-předmět* tedy může být na příkladu filmu zastoupena ve specifickém zobrazení novináře, jakým může být věk, nošení dioptrických brýlí, kouření, pití kávy, či jistá bezohlednost.

Pro vytvoření syntagmatické osy pak tvůrci uchopí zmíněné obecně známé novinářské atributy a vystaví na nich svůj vlastní systém, kterým je Barthesův *metajazyk*. Diváci pak v jeho díle uvidí, co a jak obrýlený, kávu pijící a cigarety kouřící novinář udělá či jak se zachová. Vytvoří si pak o něm vlastní obrázek či soud, čímž se utvrzuje mýtus. Ten je, jak Barthes poznamenává ve své knize, promluvou. „*Nyní již víme, že mýtus je promluva definovaná svou intencí daleko spíše než svou doslovností, ale že intence je v něm svou doslovností nicméně jakoby zafixována, pročištěna, zvěčněna, znepřítomněna.*“ (Barthes, 2004, s. 122)

Rozhodující v šíření mýtu je tedy filmařův záměr. Chce-li novináře zobrazit jako padoucha, vybere si ty atributy novinářské profese, které mu k tomu dopomohou. Jeho intence, která se v mýtu sice nezobrazí, ale zůstane v něm, pak divákům ukáže novináře v negativním světle. Pro tento filmařův cíl není nutné, aby se žurnalista ve snímku přiznal, že je padouch, ale aby tvůrce použil obecně sdílený jazyk, kterému diváci správně porozumí a filmařovu intenci tak sice pochopí, ale neprohlédnou.

Opakuje-li se zobrazování novinářů podle tohoto sdíleného jazyka často, vznikne jakýsi univerzální filmový recept na to, jak „správně“ popsat žurnalistu, a vytvoří se stereotyp. Takovým receptem na prezentaci novináře bývá často nutnost rozhodovat se mezi dvěma možnostmi. „*Konflikty mezi domovem a prací, cynismem a idealismem, objektivitou a subjektivitou, veřejným a institučním zájmem i veřejným a osobním zájmem byly přítomny ve snímku Na titulní straně a zůstaly i ve filmech, které následovaly.*“ (Ehrlich, 2006, s. 171-172)

Je tomu tak například ve filmu *Nothing But the Truth* (*Nic než pravda*, Lurie, 2008), kde dobře zajištěná reportérka Rachel Armstrongová v podání Kate Beckinsaleové chrání svůj informační zdroj na úkor spokojenosti své rodiny a své vlastní svobody. Film je založen na skutečné události, stejně jako další příklad – dosud pouze letmo zmíněný snímek *Veronica Guerin* (*Veronica Guerin*, Schumacher, 2003), který mapuje události

---

<sup>2</sup> O tomto filmu jsem se v úvodním výčtu snímků nezmínila, krátký popis ale následuje v této kapitole společně s vysvětlením, proč tomu tak je.

spojené s prací irské novinářky Veronicy Guerinové, která v boji proti dublinským drogovým kartelům přišla o život<sup>3</sup>.

Kontinuita v jistém konfliktním či rozpolceném zobrazování novináře či novinářky, na kterou Matthew C. Ehrlich ve své knize naráží, zajišťuje dynamiku utváření novinářského stereotypu. „*Stereotyp se ustavuje tím, že se po řadu let objevuje jako reprezentace téhož, ať v médiích, či každodenní konverzaci. Stereotyp svým způsobem deformuje původní předlohu, neboť je nejen zjednodušením, ale současně zjednodušené rysy přehání. Jeho podstatnou vlastností je to, že ho lze okamžitě rozpoznat.*“ (Burton, Jiráček, 2001, s. 197) Jak vysvětlují autoři knihy, musí být stereotyp srozumitelný příjemci sdělení a jeho původce ho proto musí patřičně zakódovat tak, aby ho pak divák dokázal dekodovat. Je tedy nutné, aby tvůrce znal obecně platné charakteristiky novinářského povolání (ať už pravdivé či nikoli) a správně je použil. Pokud by použil neznámé nebo smyšlené vlastnosti, jeho sdělení by nebylo možné dekodovat, čímž by se ve výsledku mohl také profesionálně zesměšnit. Je tedy nezbytné, aby znal společenský kontext související s žurnalistikou – její zobrazení ve filmu i to, co se o ní obecně ví. „*Stereotyp se stává nositelem hodnotového soudu sdíleného příjemci. [...] Stereotypy jsou konstitutivním prvkem sociální konstrukce reality – jsou především typizovanými nositeli soudů, postojů, názorů, případně předsudků.*“ (Burton, Jiráček, 2001, s. 197).

Na závěr této podkapitoly bych ráda obhájila výběr primární literatury k tématu – zejména knihy *Journalists in Film* (McNair, 2010) a *Journalism in Movies* (Ehrlich, 2006), protože si uvědomuji, že vznikly v jiném čase i kulturním prostředí, než je to, které ve své diplomové práci zkoumám. Použité úryvky jsou ale platné navzdory času, prostoru, kultuře a v tomto případě i režimu, a to proto, že samotná podstata žurnalistického povolání zůstává stále stejná.

„*Žurnalistika (novinářství, journalism, publishing) je sbírání, úprava a distribuce žurnalistických sdělení (textů, komunikátů) v žurnalistických celcích určených veřejným příjemcům (recipientům, veřejnosti, publiku).*“ (Bartošek, 1997, s. 5)

„*Žurnalistika vznikla na počátku novověku, zhruba na konci 15. století v době rozvoje měst a sjednocování roztržštěných oblastí ve větší státní celky, v době, kdy se začaly uskutečňovat rozhodující zámořské objevy, se vzrůstající vzdělaností a dělbou práce,*

---

<sup>3</sup> Jako příklady tu záměrně uvádím dva filmy o novinářkách-hrdinkách. Jde mi zde především o genderovou vyváženost, protože jsem ve výčtu filmů v úvodní (předchozí) kapitole jmenovala pouze filmy, kde nejsou novinářky zrovna kladné postavy.

*kdy rostl zájem o denní informace a kdy se zpráva stala prodejným zbožím. [...] Rozvoj žurnalistiky souvisí i s dobovými myšlenkovými trendy, s uvědoměním si lidské individuality a práva na informace jako součást lidských práv obecně.“ (Osvaldová, 2007, s. 244)*

Idea práva na informace převládá dodnes a oficiálně platila i v době normalizace v Československu. Jak ve své diplomové práci ukážu, také tvůrci normalizačních filmových děl zobrazovali novináře jako hrdiny i jako padouchy, i oni je obsazovali do hlavních či vedlejších rolí a zvýrazňovali jimi děj či čerpali z atraktivity novinářského povolání napříč žánry i roky výroby. Společenský fenomén žurnalistiky nemohli ignorovat ani v době, kdy nebyl svobodný, stejně jako byla svázaná i sama filmová tvorba.

## ***1.2 Kinematografie a žurnalistika za normalizace – historické ukotvení tématu***

### **1.2.1 Normalizace a práce filmařů**

Počátek normalizace je v československé kinematografii mimo jiné také spojen se zánikem české nové vlny. „Všichni ti bystří mladí muži a ženy“<sup>4</sup>, kteří do ní jako tvůrci zapadali a kteří se svými díly prosazovali na světových mezinárodních festivalech v Benátkách, Mannheimu, Bergamu nebo Oberhausenu a dalších, nemohli svou rozdělanou práci přirozeně dokončit ani ve svobodném tvůrčím prostředí začít novou (Opěla, 2004). Mezi starší generaci takových tvůrců patřil například František Vlácil nebo Vojtěch Jasný, mezi zástupce mladší generace nové vlny patří tehdejší absolventi pražské Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění, jako je třeba Věra Chytilová, Miloš Forman, Jiří Menzel, Evald Schorm a mnoho dalších (Opěla, 2004).

Nové vedení strany i vlády vyhlásilo po pražském jaru nový směr, kterým by se socialistická společnost Československa měla ubírat, a následovala čistka jak ve stranických a vládních řadách, tak i v mnoha dalších společenských vrstvách. „*Prověrky této doby jsou pozoruhodné tím, že se dotkly ohromného množství lidí v celém sociálním spektru: všech straníků jakéhokoliv postavení a nestraniků (případně jinostraniků) v určitých pozicích. Zjednodušeně řečeno: všichni pracující, kromě manuálních či v nižších administrativních a technických pozicích bez legitimace KSČ, prošli na*

---

<sup>4</sup> Narážka na dílo Josefa Škvoreckého, které vzniklo z přednášek na univerzitě v Torontu a které se soustředí na osobnosti nové vlny.

*přelomu šedesátých a sedmdesátých let nějakou formou prověrky, v níž se měli vyjádřit k tehdejší politicko-společenské situaci. Všichni tito lidé byli osobně, tváří v tvář, konfrontováni s vrcholným politickým děním a byli do něj bezprostředně vtaženi.“* (Černá, Cuhra, 2012, s. 72)

Propouštění a nábor nových zaměstnanců se tak nevyhnul ani kinematografii. Po prověrkách pracovníků nemohly stovky lidí z filmové oblasti pracovat, veškerá činnost byla kontrolována stranickým aparátem a stovky filmů byly staženy z distribuce a zakázány (Opěla, 2004). Hlavním kvalifikačním faktorem při výběru režisérů, scenáristů, dramaturgů a dalších, se stala legitimace strany, která vystřídala talent a schopnosti. „[...] v řadě případů byly do funkcí dosazovány osoby ze značně vzdálených oborů a bez příslušné kvalifikace. Určujícím kritériem jejich výběru se stalo politické hledisko. Ideologická spolehlivost tak byla nadřazena vzdělání, zkušenostem, odborným a často i lidským předpokladům pro výkon určité funkce. V zavedení této praxe, jež se na příští léta stala oficiálně posvěceným standardem, se naplno odhaluje bída normalizačního režimu.“ (Hulík, 2012, s. 101-102)

Tato politika se podepsala jak na vedení Filmových studií Barrandov, tak na sestavování filmových štábů, a tím samozřejmě také na kvalitě vyráběných filmů. Vládnoucí ideologie měla zájem také o novou žánrovou skladbu – namísto snímků, které by reflektovaly dění ve společnosti a poukazyvaly na jeho problémy, dávala přednost nekomplikovaným komediím, špionážním filmům a propagandistickým dílům. Ideálům režimu měli odpovídat rovněž hrdinové snímky, mezi kterými byli příslušníci Veřejné bezpečnosti, předsedové JZD, nebo zástupci pracujícího lidu (Hulík, 2012). S odcházející novou vlnou tak přichází vlna normalizační, která se zaměřila zejména na dosavadní dramaturgii, protože právě tu považovala za jednoho z hlavních viníků „krizových“ let československého filmu (Hulík, 2012).

Přestože se o úpadku kvality československé kinematografie nedá mluvit plošně a mezi normalizačními filmy se najdou i výjimky, které mezi propagandistické snímky zařadit nelze – některá díla mířená na dětské publikum a několik málo dalších filmů si navzdory režimu, nedostatku schopného personálu i žánrovým požadavkům dokázalo zachovat vysokou úroveň – byl sestup od nastaveného standardu nové vlny strmý (Opěla, 2004).

Kromě stranického dohledu nad tvorbou se na kvalitě normalizačních snímků podepsala i apatie filmařů a z ní vyplývající nepřítomnost zdravé soutěživosti. „*Jestliže v inspirativní atmosféře šedesátých let se k překvapivým výkonům dokázali vzepnout i*

*tvůrci, od nichž by to už málokdo čekal, v letech sedmdesátých a osmdesátých ovládla československou kinematografii stejná pasivita jako zbytek domácí společnosti. Této celkové apatii dokázali čelit jen nemnozí. [...] Tato situace se začala pomalu a opatrně měnit až s nástupem osmdesátých let a ještě spíše až v jejich druhé půli. Nekonal se však žádný radikální převrat. „Zdravé síly“, a nebo přesněji „staré struktury“, se spíš jaksi samovolně vydrolily.“ (Hulík, 2012, s. 294-295)*

Přestože na přelomu 70. a 80. let přišli k filmu noví tvůrci, ideologická omezení a postihy v případě jejich porušení však stále platily. „[...] jako neudržitelné se ukázalo umělé zadržování a usměrňování nástupu nových tvůrců. Bezprostřední služebníci režimu vyčerpali většinou své možnosti, ti, kterým byl návrat k tvorbě povolen v průběhu let, byli i nadále chápáni jako nebezpeční individualisté, na které je třeba dávat bedlivý pozor a držet je na uzdě.“ (Lukeš, 2013, s. 212). Jisté oteplení, které dovolilo tvořit dříve zakázaným filmařům nebo do oboru uvedlo nováčky, ovšem neznamenalo žádný zásadní obrat. Vedle tvorby nové generace tak existovala i produkce režimem vyzkoušená a zavedená. Československá kinematografie zůstala pod kontrolou Ústředního výboru komunistické strany až do roku 1989. V tomto jednadvacetiletém období vznikaly filmy poplatné režimu, často nevalné kvality, někdy kontroverzní a zřídka pak také dobré (Hulík, 2010).

### **1.2.2 Normalizace a práce novinářů**

Podobné změny se nevyhnuly ani žurnalistice. „*Novináři, kteří se odmítli podílet na návratu médií do područí stranického a státního aparátu, buď povolání opustili sami, nebo k tomu byli následně donuceni. Už během prvních měsíců po srpnové invazi emigrovalo více než 160 pracovníků médií. Následné čistky zasáhly stovky dalších. Na uvolněná místa nastoupili loajální novináři, kteří se do pádu režimu v roce 1989 drželi linie striktně určované ÚV KSČ.*“ (Končelík, 2010, s. 243)

Přestože podstata žurnalistiky, kterou je velmi zjednodušeně řečeno šíření zpráv, se, jak jsem zmínila výše, přenáší mezi různými historickými epochami, státy a režimy, její zásady se v závislosti na prostředí mění. Hlavním principem žurnalistiky za normalizace byla stranickost. „*Stranickost předpokládá přísnou zásadovost, pevnost a nesmiřitelnost vůči ideologickým odpůrcům, vůči oportunistům všeho druhu. V soudobých podmínkách zůstává boj za křišťálovou čistotu marxisticko-leninské teorie, proti všem druhům*

*oportunistických a revizionistických proudů, hlavní povinností tisku komunistických a dělnických stran.*“ (Grebněv, 1977, s. 16)

Autor knihy *Organizace práce v novinách – ze zkušeností sovětského tisku* (Grebněv, 1977) popsal ve své publikaci chod ideální redakce té doby a úkoly každého jejího člena. Například hlavní redaktor má podle něj vnášet do redakce bojového stranického ducha. *„Být hlavním redaktorem, šéfredaktorem, vedoucím redaktorem, je velký, odpovědný úkol. Strana mu svěřuje svou nejdůležitější ideologickou zbraň, nejaktivnější úsek ideologické fronty. Hlavní redaktor je politickým činitelem, který je postaven do čela listu proto, aby usměrňoval jeho ideový obsah, aby každodenně řídil rozmanitou tvůrčí činnost novinářského kolektivu.*“ (Grebněv, 1977, s. 39) Grebněv ve své knize na sovětském příkladu popsal také vlastnosti řadového zpravodaje (redaktora). *„Zpravodaj sovětského tisku je vzdělaný, politicky zralý novinář, který má smysl pro nové, je schopen analyzovat události ze stranických pozic, má odvahu stavět palčivé otázky, je zásadový a nesmiřitelný v boji s nedostatky.*“ (Grebněv, 1977, s. 61)

Výše zmíněné odchody z redakcí a čistky v jejich řadách se ale podepsaly také na jejich složení. Grebněvem zmínění vzdělaní a politicky zralí novináři byli ve skutečnosti buď velmi mladí, nebo naopak starší. *„Na uvolněná místa nastoupili loajální, s režimem konformní novináři. Jedna ze stranických zpráv o výsledcích čistek upozorňovala na výraznou sociodemografickou proměnu redakcí: prověrky nejvíce postihly zaměstnance ve věkové kategorii 30–45 let. V řadě redakcí tak zůstali jen lidé starší, kteří se novému režimu přizpůsobili, a vedle nich mladí, nezkušení novináři.*“ (Končelík, 2010, s. 243)

Podobnost mezi současným novinářem a žurnalistou za normalizace lze najít například v požadavku na vysokou orientaci v problematice, na kterou se specializuje. Novinář za normalizace musel ovšem také důsledně uplatňovat stranické hledisko a být ku pomoci stranickým orgánům. *„[...] k hlavním úkolům tvůrčí a informační práce zpravodajů patří především povinnost operativně a všestranně ukazovat velkou tvořivou činnost sovětských lidí při uskutečňování usnesení strany a národohospodářských úkolů, poskytovat aktivní pomoc místním stranickým organizacím, zejména při šíření kladných zkušeností [...]“* (Grebněv, 1977, s. 61)

Spolupráci se stranickými institucemi mu dokonce ukládala také legislativa, která upravovala činnost šéfredaktorů i redaktorů, stejně jako činnost samotných novin a

jejich vydavatelů, a která byla přijata 25. října v roce 1966<sup>5</sup>. (Nolč, 1979, s. 9) Tiskový zákon například nařizoval, že šéfredaktorem se mohl stát pouze československý státní občan – cizinci k vykonávání tohoto povolání potřebovali povolení Ministerstva školství a kultury nebo souhlas pověřence Slovenské národní rady pro školství a kulturu. (Zákon č. 81/1966 Sb., § 11) Obecně mohl být šéfredaktorem nebo redaktorem občansky a odborně způsobilý člověk, který svými osobními vlastnostmi dával záruku, že své úkoly bude plnit v souladu s posláním hromadných informačních prostředků a s platnými předpisy. (Zákon č. 81/1966 Sb., § 11) Legislativa navíc ukládala novinářům povinnost úzké spolupráce se státními orgány a organizacemi. *„Šéfredaktor i ostatní redaktoři úzce spolupracují při plnění svých úkolů se státními orgány a organizacemi, vědeckými a kulturními institucemi, hospodářskými, společenskými i jinými organizacemi. Tyto orgány a organizace využívají v zájmu plnění svých úkolů a k rozvoji iniciativy a zvyšování účasti občanů na jejich plnění.“* (Zákon č. 81/1966 Sb., § 13)

Novináři tak oficiálně pracovali pro tehdejší socialistickou společnost a zavazovali se k ochraně její ideologie. Jejich hlavní zásadou měla být při výkonu jejich povolání stranickost, čímž se vyloučila jakákoli objektivita zpravodajství. Novináři měli být také nesmiřitelní vůči jakékoli jiné ideologii, než byla marxisticko-leninská teorie.

### ***1.3 Výběr filmů a metoda jejich analýzy – metodologické ukotvení tématu***

#### **1.3.1 Metodologie analýzy**

*„Film nám předkládá jakýsi jazyk, který se skládá ze zkratových znaků, v nichž se signifikant téměř rovná signifikátu a závisí na souvislém, nesamostatném systému, v němž nemůžeme identifikovat základní jednotku a který tudíž nemůžeme popsat kvantitativně.“* (Monaco, 2004, s. 157)

Metodou, kterou jsem zvolila pro svou diplomovou práci, je kvalitativní analýza. Jak naznačuje citát z knihy *Jak číst film* (Monaco, 2004), ve kterém autor zmiňuje typickou charakteristiku média jako je film pomocí vztahu mezi označujícím a označovaným, půjde hlavně o obrazovou a sémiotickou analýzu. Něco si ale pro účely diplomové práce vypůjčím i ze základů analýzy obrazové.

---

<sup>5</sup> Zákon č. 81/1966 Sb. ze dne 25. října 1966 o periodickém tisku a ostatních hromadných sdělovacích prostředcích.



Při stanovování metody jsem proto vycházela také z publikace Tomáše Trampoty a Martiny Vojtěchovské *Metody výzkumu médií* (Trampota, Vojtěchovská, 2010), zejména z její kapitoly *Obrazová analýza*. Ta se sice soustředí hlavně na televizní pořady, fotografie v novinách či časopisech nebo na kreslené ilustrace, vzhledem k tomu, že se ale obrazová analýza často kombinuje a doplňuje se sémiotickou analýzou (Trampota, Vojtěchovská 2010, s. 155), je pro mou diplomovou práci příhodná.

Autoři knihy v souvislosti s obrazovou analýzou uvádějí několik technických kódů, pomocí nichž má být analýza provedena. Je mezi nimi například pohyb kamery, osvětlení či barva. Jelikož se má práce věnuje zobrazení novináře ve filmu v několikaletém období a zkoumat pohyby kamery či osvětlení v každé scéně každého filmu s novinářem by byla práce na další několikaleté období, vypůjčím si ze zmíněného seznamu technických kódů pouze dva. Prvním jsou **reprezentační procesy**, které podle autorů knihy představují zobrazované účastníky (v mém případě novináře nebo novinářky) ve smyslu toho, co znamenají. Autoři knihy je pak dělí na **narativní procesy**, které se vyznačují nějakou akcí, k níž ve snímku dochází (Trampota, Vojtěchovská 2010, s. 162). Další variantou jsou **konceptuální procesy**, které se vyznačují absencí děje. Konceptuální procesy se pak podle knihy dělí ještě do tří podskupin. Mohou být **klasifikační**, které ukazují příslušnost k jisté skupině. Dále pak **analytické** vyjadřující vztah celku a jeho částí a do třetice procesy **symbolické**, které obsahují výrazný prvek, jenž je nositelem významu. (Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 162)

Příkladem narativních procesů ve sledovaných filmech s výskytem žurnalistů by mohla být například filmová hvězda, která přijede do Prahy a při výstupu z vlaku se k ní seběhnou novináři a fotografové žádající odpovědi na své otázky. Narativním procesem je tedy příjezd hvězdy, ale také – pro mě důležitější – snaha novinářů o alespoň krátké interview. Konceptuálním procesem ve filmu s novinářskou tematikou by mohl být žurnalista, který sedí u svého stolu a pročítá své poznámky o příjezdu zmíněné fiktivní hvězdy. Poznámky má zapsané v bloku s logem společnosti, pro kterou pracuje, a čtení v něm je proto klasifikačním procesem, neboť víme, k jaké instituci novinář patří. Na smyšleném záběru pak můžeme vidět, že novinář sedí u stolu, který je v celé redakci jeden z mnoha. U ostatních stolů pracují jeho kolegové, zvoní tam telefony, stojí na nich hromada papírů a podobně. Analytický proces ukazuje, že novinář a jeho stůl jsou oba součástí většího celku, kterým je v tomto smyšleném případě redakce. Symbolickým procesem by pak mohla být například novinářova vedlejší činnost – kromě toho, že

pročítá poznámky, ještě okusuje tužku, což je v tomto případě symbol procesu přemýšlení.<sup>6</sup>

Dalším z kódů, který si vypůjčím z knihy *Metody analýzy médií* (Trampota, Vojtěchovská, 2010) je **role**. Ta je stanovena podle situace, ve které je sledovaná osoba ve snímku zachycena (Trampota, Vojtěchovská 2010, s. 162). Autoři knihy kód role dělí do dalších podkódů, které jsou specifické zejména pro statická vizuální média, jakým je například fotografie. Toto dělení na aktéra, cíl, interaktéra nebo nositele atd. zaměním vzhledem k analyzovanému médiu, kterým je v mém případě film, za klasické dělení filmových rolí na **hlavní, vedlejší a epizodní**<sup>7</sup>, což může být vzhledem k délce času, v jaké se postava ve snímku objeví v porovnání s jeho celkovou stopáží, také považováno za prvek kvantitativní analýzy.

Zároveň chci ale analyzovat roli novinářů v normalizačním filmu kvalitativně, to znamená, je-li spíše **pozitivní** nebo **negativní, neutrální** či **komplexní**, k čemuž budu potřebovat nástroje sémiotické analýzy, která, jak jsem zmínila výše, obrazovou analýzu často doplňuje. Z toho důvodu se soustředím jak na paradigmatickou, tak i na syntagmatickou významovou osu filmu a pozornost chci věnovat také metaforickým a metonymickým sdělením. Podle Jamese Monaca filmoví tvůrci (autor konkrétně uvádí příklad Alfreda Hitchcocka) manipulují kódy, aby dosáhli kýženého efektu. „*Je to možné, protože to jsou kódy – protože pro nás mají význam mimo úzké limity konkrétní scény: ve filmu, v jiných uměních, v kultuře obecně – protože nás ovlivňují. Kódy jsou médiem, pomocí nichž se přenáší „poselství“ scény.*“ (Monaco, 2004, s. 175)

Budu tedy zaznamenávat kódy, které prezentují novináře jako negativní či pozitivní postavu. Bude-li žurnalista lačnit po skandálu a pro reportáž půjde takřkajíc přes mrtvoly, bude jeho postava pravděpodobně vnímána publikem jako negativní. Bude-li se naopak svou prací snažit upozornit na závažný problém, bude považován za pozitivní postavu. Uvědomuji si ale, že ne v každém případě bude možné postavu takto charakterizovat. Jak jsem již uvedla v kapitole *Novináři ve filmu – teoretické ukotvení*

<sup>6</sup> V jiném kontextu by mohlo být okusování tužky rovněž symbolem nudy. Vzhledem k tomu, že v tomto případě je konotace jasně spojená s novinářem v práci, který má zřejmě za úkol zpracovat příjezd slavné hvězdy a pročítá proto své poznámky, varianta s nudou odpadá. Navíc, pokud bych chtěla zdůraznit stav novinářovy nudy, přidala bych k okusování tužky ještě jiný symbolický proces, kterým by bylo například houpání na židli a rozhlížení se po místnosti.

<sup>7</sup> Po odborné konzultaci s paní Evou Urbanovou, historičkou z Národního filmového archivu, jsme ze seznamu analyzovaných filmů vyřadily ty, kde se novináři objevují pouze v roli komparzu a kde na děj nemají žádný vliv.

*tématu*, někteří filmaři mohou novináře zobrazovat jako komplexní a komplikovanější postavu, pro jejíž popis není omezená černobílá škála dostatečná.

Při sémiotické analýze budu dále vycházet hlavně z trichotomického dělení znaku Charlese S. Peirce, který ho podle vztahu, jenž má s objektem, rozdělil na ikon, index a symbol (Monaco, 2004, s. 160-161). Abych svůj záměr lépe osvětlila na příkladu, představím si novináře či novinářku, který/á bude ve filmu nosit brýle. Ikonicky (a logicky) budou brýle odkazovat k tomu, že má postava špatný zrak. Indexově však budou odkazovat na častou namáhanost očí, za kterou mohou být dlouhé hodiny za psacím strojem nebo stovky přečtených knih. Brýle pak symbolicky odkazují k profesní zkušenosti nebo k inteligenci.

### 1.3.2 Výběr filmů pro analýzu

Seznam filmů, které jsem pro analýzu v diplomové práci vybrala, jsem sestavila za pomoci několikadílné příručky Národního filmového archivu (dále v práci uváděn pod zkratkou NFA) *Český hraný film* (Urbanová et al., 2004, 2007, 2010). Původně zahrnoval všechny filmy, které byly natočeny ve zkoumaném období, to znamená od roku 1968 do roku 1989, a ve kterých se v hlavní, vedlejší či „kulisní“ roli objevoval novinář, redaktor, reportér, žurnalista a podobně. Problém ovšem nastal s filmy, které sice byly vyrobeny v předdefinovaném časovém rámci, ale normalizačním kritériím neodpovídaly. Šlo například o takzvané trezorové filmy, které může zastoupit třeba snímek Evalda Schorma *Den sedmý – osmá noc* (Schorm, 1969), vyrobený v roce 1969. Film sice do období normalizace zapadá časově, ale neodpovídá jí obsahově. Skutečnost, že byl takový film vůbec natočen, má jednoduché vysvětlení, které v rozhovoru se scenáristou Luborem Dohnalem získal Štěpán Hulík. „*Devětašedesátý rok, to byl ráj na zemi. To mezidobí, kdy přišli Rusáci a než tady u nás na Barrandově spadla klec. Protože my jsme věděli, že všechno je v háji, že teď je poslední šance něco udělat. To byl nejlepší rok po stránce svobody práce.*“ (Hulík, 2012, s. 95)

Podle autora citované knihy byl ještě rok 1972 závislý na dramaturgické tvorbě z předchozích let. Nové vedení Filmových studií Barrandov přeci jenom nemohlo jen tak přestat točit, protože by tím dokázalo, jaký tvůrčí duch na Barrandově panuje. I po sedmdesátém roce se tedy točily filmy, které se ještě aspoň částečně nesly na nové vlně a kvalitách československé kinematografie zlatých šedesátých let. Prvním obdobím,

kteře bylo kinematograficky „čisté“ a ktere počítalo pouze s normalizačními filmy, byl rok 1973. V jeho produkci už po nové vlně není ani stopy. (Hulík, 2012, s. 289)

### 1.3.2.1 Kategorizace podle žánrů

Vzhledem k tomu, že ve své diplomové práci analyzuji pouze normalizační tvorbu, rozhodla jsem se toto tvůrčí mezidobí, kdy ještě vycházely „nenormalizační“ filmy a zároveň už vycházely normalizační snímky, konzultovat s odborníkem. Problém přesahu nenormalizačních filmů do (a z) normalizačního období mi pomohla vyřešit historička NFA, paní Eva Urbanová, jedna ze spoluautorek použité příručky. Během konzultace jsme seznam zkoumaných filmů zúžily na snímky veskrze normalizační a odstranily z něj například díla, která byla v době normalizace zakázána nebo stažena krátce po uvedení (jedná se konkrétně například o film *Evžen mezi námi* (Nýdrle, 1981). Objevuje se v něm sice postava novináře, neodpovídá však kritériím diplomové práce). Svou analýzu začínám na radu paní Urbanové i vedoucího práce až v roce 1972. Na doporučení paní Urbanové jsem pak ze seznamu odstranila také filmy, kde novináři vystupují v „kulisní“ roli a pro děj nemají žádný význam. Z výčtu pak zmizely také filmy studentů FAMU a snímky zaměřené na dětské publikum. Výsledný seznam analyzovaných filmů, sestavený podle data vzniku snímku a abecedně podle příjmení režiséra, přikládám v příloze číslo 1. Seznam filmů, ve kterých se novinář sice objevil, ale pro analýzu nebyly vhodné, přikládám v příloze číslo 4 i s vysvětlením.

Pro přehlednost a přesnější určování reprezentace novináře rozdělím zkoumané filmy tematicky podle žánrů uvedených v příručce *Český hraný film* (Urbanová et al., 2004, 2007, 2010)) tak, aby v jedné skupině zůstaly například pouze životopisné filmy (například snímek *Zastihla mě noc* (Herz, 1985) popisující život Jožky Jabůrkové) nebo komedie (příkladem *Cirkus v cirkuse* (Lipský, 1975)). Žánrové dělení mi, jak doufám, usnadní stanovit reprezentaci novináře, protože v životopisném filmu je velká pravděpodobnost na pozitivní zobrazení jeho postavy, zatímco v komedii *Cirkus v cirkuse* (Lipský, 1975) bude role novináře prezentována ve zcela jiném kontextu.

Kategorie, se kterými budu pracovat, jsou **sci-fi snímky**, **komediální snímky**, kam spadá kromě klasické komedie i groteska, parodie, muzikál či hudební komedie, **dramata a příběhy**, kam spadají také psychologická dramata a filmy s detektivní zápletkou. Další kategorií jsou **historické snímky**, které se odehrávají před nástupem komunismu do Československa – tedy těsně po druhé světové válce, v meziválečném období nebo na přelomu 19. a 20. století. Kategorii historických snímku pak dále dělím

na podkategorie filmů **inspirovaných skutečnou událostí** a snímků **se smyšlenou zápletkou**. Pátou kategorií, která je rovněž rozdělena do dvou podkategorií, jsou **životopisné filmy**, které buď popisují **život** (či životní etapu) **novináře** nebo **jiné osobnosti**. Seznam analyzovaných filmů podle vytvořených kategorií přikládám v příloze číslo 3.

Při tvoření obou příloh používám citační normu ve formátu *Název filmu*, rok výroby v zemi produkce [Originální název] [médiu]. Režie. Země produkce. Při citování dialogů z filmů v textu pak v závorce uvádím jméno režiséra, rok výroby filmu a čas začátku promluvy ve stopáži filmu. Mluví-li více postav po sobě nebo je-li promluva součástí dialogu, uvádím za poslední větou čas začátku první věty a konce poslední. Je-li u času začátku hovoru hvězdička, je čas přibližný.

## 2. Analytická část

V analytické části postupně rozebírám filmy rozřazené do výše zmíněných kategorií, ve kterých jednotlivé snímky řadím podle roku výroby. Na konci každé kategorie je její shrnutí.

### 2.1 *Novináři ve sci-fi snímcích*

Mezi žánry zkoumaných filmů bylo zastoupeno, i když ne příliš početně, také sci-fi. V případě mé diplomové práce jde o tři snímky, z nichž jeden režíroval Ludvík Ráža a dva Otakar Fuka. Právě on byl režisérem nejstaršího science fiction filmu v mé analýze - *Akce Bororo* (Fuka, 1972), což je sci-fi s prvky detektivního příběhu. Hlavní hrdina doktor Junek (Svatopluk Matyáš) se seznámí se záhadnou Zuzanou (Božidara Turzonovová), která dochází do vily jeho známé, paní Fričové (Zita Kabátová) studovat zápisky zesnulého doktora Friče. Z nich se Zuzana dozvídá, že doktor objevil v indiánském kmeni *Bororo* záhadný lék, který rychle vyléčí všechny bakteriální choroby. Zuzana si klíčové záznamy vyfotografuje do fotoaparátu ukrytého ve slunečních brýlích. Doktor Junek, který mezitím se Zuzanou navázal poměr, snímky jednoho dne objeví, sám se do Fričových poznámek podívá, a když zjistí, co už Zuzana ví, chce vědět, pro koho pracuje. Později se dozvídá, že Zuzana je ve skutečnosti mimozemšťanka jménem Ori-Ana. Společně se svým společníkem Seturim (Antonín Brtoun) se snaží zachránit svou civilizaci před lidskými chorobami. O léku se dozvídají také zahraniční farmaceutické společnosti a chtějí se ho zmocnit. Vydají se proto po

stopách doktora Junka, který mezitím navštívil Brazílii. Ori-Anu i Seturiho stojí jejich mise život. Lék se ale do rukou farmaceutických společností nedostane a získají ho nástupci Ori-Any a Seturiho.

Role novináře je v tomto filmu epizodní, přesto ale podstatná, neboť přináší do děje zásadní zvrat. Novinář je zde bývalý pracovník rozhlasu Cipro (František Paul), který vzpomíná na přednášku doktora Friče z poloviny třicátých let, kdy uvedl, že některé indiánské kultury jsou v mnoha ohledech, jako například v medicíně, pokročilejší než ta naše. Novinář o tom tehdy zpracoval příspěvek do rozhlasového vysílání, který uložil mimozemský počítač na Ori-Anině planetě a tak se o léku mimozemšťané dozvěděli. Ori-Ana to Junkovi řekla a sdělila mu i datum a čas vysílání. Junek jí však nevěřil a vyhledal proto novináře, který mu ale datum i čas vysílání potvrdil (15. října 1935 v 16 hodin). Junek už pak Ori-Anin příběh nezpochybňoval a děj se mohl posunout dál. Přestože z hlediska stopáže je novinářova role zcela okrajová, pro děj je důležitá proto, že si k němu jde hlavní hrdina pro odpověď na zásadní otázku, kterou mu novinář vstřícně dá. Bývalý redaktor rozhlasu je ve filmu již důchodce, kterému může být mezi 60 a 70 lety. Je štíhlé postavy, má na sobě bílou košili a černý svetr, nosí brýle. Doktor Junek se s ním pravděpodobně sejde u něj v bytě, v místnosti, která vypadá jako pracovna. Je v ní jistý nepořádek, na policích je mnoho knih a spisů, na stěně je vidět několik věnců i ocenění, z nichž divák tuší vysokou profesionalitu bývalého rozhlasového reportéra. V rohu pak stojí i rozměrné staromódní rádio. Novinář ochotně odpovídá na Junkovy otázky a po celou scénu zůstává na nohou, zatímco Junek sedí, což naznačuje jistou reportérovu autoritu. Když novinář popíše přednášku doktora Friče, zeptá se ho Junek: „*A vy jste o tom tenkrát mluvil v rozhlase?*“ a novinář-pamětník mu odpoví: „*Byl jsem tenkrát ještě mladý, tak jsem to napálil.*“ (Fuka, 1972, 00:53:40-00:54:50) Když se Junek zeptá na údaje o vysílání, má je i přes nepořádek v pracovně novinář hned po ruce, při jejich čtení si sundá brýle a potvrdí Ori-Aninu verzi. Její tvrzení pak už doktor Junek nezpochybňuje. Novinář je zde prezentován jako důvěryhodný zdroj, jehož svědectví Ori-Anu v očích doktora Junka očistí a ten její tvrzení pak už dále nezpochybňuje.

Dalším snímkem v žánru sci-fi, který mezi analyzované filmy patří, je ***Tajemství Ocelového města (Ráža, 1978)***, jež natočil režisér na motivy knihy Julese Verna. Odehrává se ve smyšlené oblasti, která je ale součástí našeho světa. Sousedí tam spolu dva městské státy – *Fortuna* založená doktorem Sarrasinem (Martin Růžek) a *Ocelové město* pod vládou profesora Januse (Josef Vinklář). Obě města spolu také soupeří a

divák se brzy dozvídá, že *Ocelové město* si chce přivlastnit zásoby nerostného bohatství, kterými *Fortuna* disponuje, protože vlastní už vyčerpalo. Od špióna z *Ocelového města* doktor Sarrasin ví, že je jeho město v nebezpečí a že mu hrozí útok tajemnou střelou, která zmrazí vše kolem sebe.

Na tiskové konferenci nebo jakési poradě, kterou doktor Sarrasin pořádá, apeluje na novináře, aby brali ohledy na světové veřejné mínění a nabádá je, aby sami zjistili, co profesor Janus chystá. Zástupci tisku sedí v luxusní místnosti u velkého stolu, nad kterým se vznáší cigaretový kouř, jsou to výhradně muži a zastoupeny jsou různé věkové kategorie. Když jim doktor Sarrasin vypráví o svém podezření, že jeho rival profesor Janus chystá útok na *Fortunu* a sestavuje zbraň, která vyvolá holomráz, staví se k tomu hlavně mladší osazenstvo novinářského stolu (sedící blíže ke kameře) skepticky. „*Holomráz. To je přece směšný zastaralý výraz, kterého dnes už nikdo neužívá. Leda v rubrice předpovědi počasí,*“ (Ráža, 1978, 00:05:52) posměšně poznamená jeden z mladších účastníků porady (Petr Kostka) a z jeho promluvy i toho, jak sedí, je patrná jistá arogance a povýšenost. Je zakloněný, jednu ruku má na stole a druhou se ovívá novinami. Na rozdíl od svého kolegy po levici (Jiří Kodet) si nic nezapisuje a působí jako mluvčí celé skupiny novinářů, když za všechny doktora ujistí, že existuje světové veřejné mínění a mezinárodní soudy a *Fortuně* proto nehrozí žádné nebezpečí. Později se divák dozvídá, že tento mladý, elegantní muž je hrabětem van Hulshofem, který zřejmě vlastní jakési mediální impérium. Právě on také odjíždí do *Ocelového města* a vyzvídá tam. Otázky ovšem klade pouze policii, kterou má (jako vše) pod dohledem profesor Janus. Právě hrabě působí jako prostředník mezi oběma městy. Když se pak zpátky ve *Fortuně* sejde hrabě s doktorem Sarrasinem, ujišťuje ho, že *Fortuně* žádná vojenská invaze nehrozí a argumentuje tím, že profesor Janus uvedl, že do *Fortuny* nevstoupí ani jeden z jeho vojáků. Když se ho doktor ptá, jak si může být jistý, hrabě odpovídá: „*Náš list vychází v pěti jazycích. To je jakoby to slíbil před celým světem.*“ (Ráža, 1978, 00:51:06) Poté dává Sarrasinovi dobře míněné rady a varuje ho: „*...bud' odvoláte domobranu od hraniční řeky, nebo... ztratíte veškeré sympatie.*“ (Ráža, 1978, 00:51:21)

Hrabě je vždy vybraně oblečený, chová se šarmantně, i když trochu arogantně. Svou vírou ve své noviny a ve sliby profesora Januse působí odvážně a trochu naivně a jako prostředník se snaží vycházet s oběma stranami. Profesor Janus pak ale na konci filmu projeví radost nad tím, že se ho společně s *Fortunou* zbaví. Přestože divák se na postavu

hraběte může dívat poněkud skepticky, je to právě on, kdo v závěru filmu osvobodí inženýra Zodiaka (Jaromír Hanzlík), který v úkrytu profesora Januse málem zemřel.

Třetím a nejnovějším zkoumaným snímkem žánru sci-fi je stříhový film<sup>8</sup> režiséra Otakara Fuky *Kam zmizel kurýr* (Fuka, 1981), který popisuje přílet mimozemšťana Michaela Allana Jonese (Jan Kanyza) na Zemi. Má za úkol najít kurýra, který tu ztroskotal před více než třemi sty lety a od té doby tu žil. Při pátrání se seznámí s redaktorkou přílohy *Práce* Marcelou Voseckou (Eva Jakoubková), která pro svou povídku shání důvěryhodné zdroje dobových reálií. Společně jsou pak kurýrovi na stopě, i když Marcela netuší, že ji svými nápady k psaní povídky inspiruje mimozemšťan. Obě hlavní postavy pak zjišťují, že se kurýr na Zemi dobře zabydlel a k tvorbě inspiroval Galilea Galileiho, Mikuláše Koperníka, Cyrana z Bergeracu, Julese Verna nebo Karla Čapka. Sám kurýr se pak s Michaelem spojí a oznámí mu, že i přes jeho jasně vytyčený úkol se s ním na *Levánii* (což je jejich domovská planeta) nevrátí. Michael se tak vrací a na letišti se s ním loučí Marcela, která v závěru pochopí, s kým měla co do činění, a v davu rozpozná také kurýra.

Marcela je velmi atraktivní, i když v několika scénách nosí nmoderní brýle, které jí mají na atraktivitě ubrat. Divák tak může sledovat její „popelkovskou“ přeměnu z neatraktivní, i když inteligentní „knihomolky“ v krásnou ženu, která v závěru vše prohlédne a pochopí. Mnoho scén se odehrává v jejím bytě, který je sice malý, ale k dispozici tam je velká terasa. Marcela má mnoho knih, ze kterých často čerpá. V bytě je trochu nepořádek. Svému příteli ochotně naslouchá, ale také ho často poučuje o zákonitostech vypravování příběhů.

### 2.1.1 Shrnutí kategorie sci-fi snímků

Režiséři sci-fi snímků analyzovaných pro potřeby mé diplomové práce zobrazovali novináře – v epizodní roli rozhlasového reportéra ve výslužbě, ve vedlejší roli mediálního magnáta a v hlavní ženské roli mladé redaktorky přílohy deníku *Práce* – spíše kladně, i přesto, že postava hraběte van Hulshofa z *Tajemství Ocelového města* (Ráža, 1978) budí v divákovi jistou shovívavost k jeho naivitě, slepé víře ve veřejné mínění a aroganci. Právě tu má společnou s redaktorem Ciprem z *Akce Bororo* (Fuka, 1972), který se k ní přiznává, když vzpomíná, jak byl na přednášce profesora Friče arogantní a senzacechtivý, což ovšem vysvětluje svým mládím.



Ze všech tří novinářů je patrná oddanost jejich povolání. Rozhlasový redaktor Cipro ochotně odpovídá na všechny otázky doktora Junka a potřebné záznamy z jeho kariéry má připravené hned po ruce. Hrabě van Hulshof věří v sílu svých médií a používá je jako garanci bezpečí *Fortuny*. Neváhá také podnikat dlouhé a náročné cesty do *Ocelového města*, aby přinesl důležité zprávy. Redaktorka Marcela zase pro přesnost své povídky tráví hodiny v archivech a příběhu mimozemského kurýra věnuje veškerý volný čas.

Kromě své profese mají ale všichni tři žurnalisté ve filmu i další role, které jsou důležité pro děj. Zatímco postava vysloužilého rozhlasového redaktora Cipra ve filmu působí jako důvěryhodný zdroj, který potvrdí verzi mimozemšťanky Ori-Any a umožní tak posun celého děje filmu, hrabě van Hulshof zase funguje spíše jako prostředník mezi znepřátelenými státy, jenž jim (a tak i divákům) zprostředkovává jejich oficiální tvrzení, která se ale od skutečnosti často liší. Divák to může nahlížet jako kritiku médií, která svému publiku předávají jen to, co se jim řekne – odtud také výše zmíněná shovívavost, kterou v divákovi filmu budí víra hraběte van Hulshofa v tisk. Jeho postava tu navíc působí také jako jistý mediální poradce doktora Sarrasina, když mu doporučuje, co dělat, aby neztratil mezinárodní sympatie. Roli jakési prostřednice má také redaktorka Marcela, která je Michaelovou spojkou v pozemských záležitostech. On ji v psaní povídky inspiruje svými nápady a ona mu nevědomky pomáhá v orientaci na Zemi.

## 2.2 *Novináři v komediálních snímcích*

Do této kategorie jsem zařadila filmy, které podle NFA odpovídají žánrům, jako je groteska, parodie, komedie, kriminální komedie nebo muzikál.

Nejstarším snímkem, který do této kategorie spadá, je povídkový triptych *Aféry mé ženy* (Čech, 1972) o doktorce Adéle Neradové (Libuše Švormová), která ve volném čase ráda řeší kriminální případy. Vypráví o nich její muž Petr Nerad (Jiří Vala), který jejich vztah často přirovnává ke spolupráci detektiva Sherlocka Holmese a jeho pomocníka doktora Watsona. Novináři se v tomto filmu objevují ve druhé povídce *Smrt za slunovratu*. Reportér Viktor Jelínek (Jiří Lír) pracuje pro časopis *Zpravodaj* a snaží se každý týden přinést čtenářům novou reportáž. Proto se vydává za panem Josefem Krystlem (Vladimír Hlavatý), který věří, že za slunovratu objeví dávný poklad.

---

<sup>8</sup> Otakar Fuka v něm použil několik záběrů ze svého dřívějšího díla *Akce Bororo* (Fuka, 1972), kromě něj se ale ve filmu objeví i útržky z dalších snímků jako například *Vynález zkázy* (Zeman, 1958).

Nešťastnou náhodou Krystl při hledání pokladu zemře a policie jeho smrt vyšetřuje jako vraždu. Když novináře Jelínka jako podezřelého vyslýchá major Bušek (Josef Langmiller), zastane se ho jeho vlastní žena a kolegyně (Dagmar Ouřadová). „*Ale pane majore, víte přece stejně dobře jako já, že Viktor není vrah. Pochopte tu hroznou potřebu mít každé tejdén novou reportáž,*“ (Čech, 1971, 00:29:09) vysvětluje na jeho obhajobu. Nakonec se ukáže, že redaktor nemohl Krystla zabít, protože v momentě, kdy k neštěstí došlo, fotil muže z dálky nejméně 30 metrů. Novinář Jelínek je starší muž, který má mladou ženu, s níž se již dříve ve filmové povídce hádá. Je hubené postavy a má prošedivělé vlasy. Je oblečen do ledabyle upravené košile a saka a jezdí v luxusním autě. Při policejním výslechu nervózně žmoulá v rukou kabát. Na samotný fakt, že nemohl Krystla zavraždit, protože stál v dálce, upozorní Adéla Neradová, čímž ho podezření zbaví. Na diváka tak novinář působí spíše jako „popleta“, protože se nedovedl logicky bránit sám. Manželé Neradovi o něm pak již dříve ve filmu pronesli, že je „lovec senzací“ a „zuřivý reportér“, z čehož byla patrná nadsázka.

Do kategorie komediálních žánrů spadá také groteska **Hroch (Steklý, 1973)**, kde je novinář hlavní postavou a objeví se hned v prvních minutách filmu, když se vetře do kuchyně nastupujícího ministra Borovce (Miroslav Homola) a zapisuje si poznámky do notýsku, ptá se ho, co na svou budoucí funkci říká. Novinář je mladý, oblečený v béžovém saku, modré košili a červené kravatě. Představí se jako Pip Karen, redaktor týdeníku *Azimut* (Svatopluk Matyáš). S ministrem se snaží udělat interview, odpovědi mu chválí a vůbec politikovi všelijak přehnaně lichotí. Působí afektovaně. Na schůzce s profesorem Fibingerem (Eduard Dubský) pak plánuje kariérní postup. „*V zoo trpí hroch. Bolí ho zub. (...) To je fakt! A vláda není schopná poskytnout mu trochu zlata. Když to správně rozmázneme... No řekněte, nemám žurnalistický nos?*“ (Steklý, 1973, 00:07:11) Celá scéna se odehrává v luxusní a rozlehlé knihovně u starodávného kabinetu, na němž stojí ve váze rudá růže. Novinář tuto svou větu pronáší k profesorovi, který k němu stojí zády, zblízka téměř do ucha, s hlavou nakloněnou, což působí úlisně. V další scéně přijíždí se svou velmi atraktivní přítelkyní zpěvačkou na chatu ke kamarádovi Hrochovi (Oldo Hlaváček), kterého trápí bolest zad. „*Moderní člověk musí myslet iracionálně, protože žije v absurdních a nesmyslných podmínkách. Sám jsi toho živým dokladem,*“ (Steklý, 1973, 00:10:57) udělí svému nemohoucímu příteli moudro, ještě než dosedne na židli u jeho pohovky. Pak se mu posmívá kvůli jeho životnímu stylu, nabízí mu cigaretu, sám si zapálí a opět filozofuje.

Když jde doprovodit svého kamaráda Hrocha, aby hrochovi v zoo vyměnil plombu, oblečený v extravagantním bílém obleku s černými pruhy, podstrčí hlídači úplatek. Když jsou pak v pavilónu, přijde bouřka a hroch Hrocha spolkně, což má být paralela k biblickému příběhu Jonáše a velryby. Když se po Hrochovi pak shání zaměstnanec zoo, řekne novinář Karen, že si odskočil. S neštěstím se svěří pouze své přítelkyni Soně (Helena Blehárová) a Dáše Hrochové (Helga Čočková). „*Často mě napadají jiným zcela nepochopitelné nápady,*“ (Steklý, 1973, 00:24:59) říká, když si otírá pot z čela kapesníčkem, aby bylo jasné, že za ní se špatnou zprávou spěchal. Společně pak míří do pavilónu. Když Pip Karen začne Dášu před hrochem svádět, ozve se poprvé z jeho útrobu Hroch.

Mezitím kdesi v podzemí probíhá schůzka inteligence v čele s profesorem Fibingerem, který s ní plánuje politický převrat. Tam se také od Karena dozvídá o mluvícím hrochovi, čehož chce využít. Proto je ale třeba zpracovat Dášu Hrochovou, aby neprozradila, že z útrobu zvířete mluví její muž, což má za úkol Karen. Když ji navštíví, ukáže se, že ta chce svého muže zpátky hlavně proto, aby napekl a vypral. Na to si Pip Karen demonstrativně pomalu vyhrne rukávy a chystá se k praní, k čemuž si poručí detektivku. „*V moderní domácnosti se pere s románem v ruce. Aspoň to praví reklama.*“ (Steklý, 1973, 00:43:13)

Pip Karen je ve filmu takřka všude, je přítomen u schůzky profesora Fibingera s ministrem Borovcem, uvádí také jakýsi mítink mladých lidí, kde za ovací vestoje oznámí, že byla zrušena cenzura, za což vděčí mluvícímu hrochovi. „*Mluvící hroch není pouze zoologický unikát. Jeho význam je hluboce etický. Od dob Koperníkových nebylo tak převratné události. Hroch nás vyburcoval z netečnosti. Poučil nás, že vývoj na této planetě není ještě zdaleka ukončen. Dal nám program,*“ (Steklý, 1973, 00:57:38) křičí Pip Karen do mikrofonu a účastníci mítinku opět vstávají k ovacím. V zákulisí po mítinku pak chce na profesorovi vysokoškolský titul za své zásluhy.

Když hrozí, že Dáša Hrochová prozradí, že hroch ve skutečnosti nemluví, ale z jeho útrobu vychází hlas jejího spolknutého manžela, Pip Karen ji neváhá omámit a jeho komplicem se stane zpěvačka Soňa, kterou k tomu přesvědčil možností zahraničního turné. Karen pak v noci vystřelí do oken své milenky, ale naschvál netrefí, aby se do reklamy celého případu zapojila i policie. Uklidní rozčilený dav tím, že je novinář, a vydá se do Sonina bytu. Zajímavé je, že přítom má na sobě velký klobouk s širokou krempou, což odkazuje na americké kovbojky. Celý podvod s hrochem pak vyjde najevo, když hroch Bedřicha Hrocha vyzvrací.

Pip Karen má ve filmu hlavní roli a také představuje nejzápornější postavu v celém filmu. Neváhá lhát, uplácet, čímž ukazuje nedostatek morálních zásad, bezohlednost, neúctu k hodnotám a cynismus. Je přítomen všude, kde se jedná o něčem podstatném. Několikrát ve filmu je naznačena jeho namyšlenost a povýšenost, a to jak v dialozích, tak v extravagantních oblecích, které nosí.

Do kategorie komediálních žánrů jsem zařadila také muzikál *Hvězda padá vzhůru* (Rychman, 1974), který režisér natočil na motivy Tylovy hry Strakonický dudák. Muzikál vypráví příběh zpěváka Jiřího Švandy (Karel Gott) ze Strakonic, kterému sudičky nadělily do vínku talent a dívku, která ho nikdy neopustí. Švanda se žije jako malíř pokojů a stěžuje si, že se mu štěstí vyhýbá. Sudičky mu ale nadělí ještě extravagantní frak, který mu štěstí přinese. Shodou okolností se dostane na kuriózní svatbu, při které se sejde pět párů a je u ní přítomný i televizní štáb. Při obřadu ale vypadne elektřina. Nedostatek světla vyřeší svatebčané svíčkami, nelze ale přehrát hudbu. Švanda proto zasedne k varhanám a zazpívá píseň, což televize přenáší. Díky tomu se pak strakonický rodák dostává do povědomí publika, koncertuje na prestižních událostech i místech a získává obdiv dalších fanynek. Na konci filmu si ale uvědomí, že pro něj sláva není a vrací se do Strakonic ke své dívce Dorotce (Jitka Molavcová), kterou předtím zaslepený úspěchem vyhnal.

I v tomto snímku je novinář pouze v epizodní roli. Televizní reportér má za úkol divákům přiblížit pětinasobnou svatbu. Je to postarší muž, možná kolem padesátky. Poprvé se ve filmu objeví společně s kamerou, před kterou stojí. Má na sobě oblek, kravatu a na očích brýle se silnými černými obroučkami. V pravé ruce drží mikrofon, do kterého mluví klidným, hlubokým hlasem a diváky oslovuje jako přátele. Ve filmu nepadne jeho jméno.

Reportér se znovu objeví ve 48. minutě filmu, kdy spolu s produkčními a zřejmě režisérem posuzují ze záznamu Švandův výkon. Reportér sedí zcela nalevo, bez saka, pouze s kravatou. Při diskuzi o zpěvákově vystoupení popijí z šálku (zřejmě kávu). Reportér je z těch, kterým se Švanda nelíbí, nejprve kritizuje jeho vzhled a poznamenává, že si z něj zapamatoval pouze frak. Svůj názor pak shrne ve větě: „*Ten praskne jako bublina, dejte na mě, já za něj nedám zlámanej pěták.*“ (Rychman, 1974, 00:50:22) Tím novinářova role ve filmu končí. Cesta Švandy ke slávě a k následnému vystřízlivění ale i díky jeho práci začíná. Skepse a nedůvěra, kterou reportér k Švandově představení vyjádřil a která se na konci muzikálu ukáže jako neopodstatněná, dává

divákovi možnost najít paralelu jeho postavy v předloze Josefa Kajetána Tyla. Stejně skeptický a nedůvěřivý byl i otec Švandovy milé, hajný Trnka (Tyl, 2012).

V této kategorii musím zmínit také komedii *Televize v Publicích a Bublice v televizi* (Papoušek, 1974), kde se novinářka v epizodní roli objeví již v samém počátku filmu, který začíná rozhovorem nejmenované redaktorky rozhlasu s režisérem vznikajícího filmu (Jaroslav Papoušek). Interview se točí kolem jeho nového filmu, jehož příprava je v začátcích. Režisér pak redaktorce sdělí, že má zatím pouze název a místo, kde by se měl natáčet - Bublice. Poskytnutý rozhovor vzbudí ve vesnici pozdvižení. Tamní družstvo se snaží za týden povzbudit rozpuk typického vesnického života včetně aktivního souboru ochotníků a hrajících hokejistů. Do Bublic pak skutečně přijíždí režisérova asistentka (Consuela Morávková) se svým dvoučlenným štábem, který točí na veselici. Po celodenním natáčení následuje scéna, kdy jsou Bublice v televizi – konkrétně v nejmenovaném zřejmě publicistickém pořadu, kde se z celého natočeného materiálu objeví pouze dva vteřinové záběry. To Bublické pobouří a sepisují stížnosti, nakonec se vše vrátí do starých kolejí, ale to už je na cestě režisér i se svou mladou asistentkou. „*To je přesně ta vesnice, jakou hledáš. Uvidíš. Opravdu, chovali se k nám báječně. Já jsem vlastně jejich taková známá.*“ (Papoušek, 1974, 01:14:24)

Epizodní roli má novinář také v koprodukční komedii *Cirkus v cirkuse* (Lipský, 1975), která popisuje jedno cirkusové vystoupení. Režisér do filmu zakomponoval ústřední příběh mezinárodní poroty, která si na představení má vybrat nejlepší čísla pro cirkusový festival, ředitele cirkusu (Jevgenij Leonov), který se snaží seč může, aby na své přátele v porotě udělal dojem, a nastupujícího ředitele (Leonid Kuravljov), který se své budoucí funkce nemůže dočkat a škodí proto představení ze zákulisí v naději, že tak své povýšení uspíší. Současně s cirkusovým představením se v Moskvě koná také mezinárodní konference zoologů zaměřená na komunikaci se zvířaty. Účastníci jsou většinou vědeckými pracovníky, kteří se pak s cirkusem spojí, aby naučili zpívat slona. Celé představení je velmi hektické a kvůli snažení záškodníka Gríši se vše kazí. Diváci naštěstí omyly v představení považují za jeho součást a dobře se baví, v zákulisí ale přesto všichni panikaří. V největším shonu přibíhá za ředitelem cirkusu reportér (František Filipovský) a shání se po účastnících konference, aby s nimi udělal interview. Nejdříve je poslán za svou krajankou docentkou Whistlerovou (Iva Janžurová), která mu ovšem odpovídá pouze v transu, do kterého ji uvrhl zpěv slona. Divák se tak ale dozvídá, že novinář je stejně jako ona z Velké Británie. Reportér, který je zřejmě redaktorem rozhlasu, je podle své národnosti také oblečený. Má na sobě staromódní

tvídivé sako a nosí malý upravený knírek. Jeho postava se pak znovu objeví až na konci filmu, kdy se opět shání po řediteli cirkusu. „*Ředitel, ředitel, kde tady máte mezistátní telefon?*“ Ředitel: „*Co se stalo?*“ Reportér: „*Senzace! Porota bere na festival celý váš program.*“ (Lipský, 1975, 01:59:23-01:59:28) Ředitel (a divák) se tak výbornou zprávou dozvídá poprvé od redaktora a ten je právě díky tomu přes svou epizodní roli významnou postavou. Navíc se díky svému povolání dostane do zákulisí cirkusové manéže, kam je jinak nepovoláným vstup zakázán.

Do této kategorie patří také bláznivá sci-fi komedie ***Což takhle dát si špenát*** (Vorlíček, 1977), která staví svou zápletku na zázračném přístroji. Ten dokáže regenerovat buňky a živý organismus tak omladit o několik let, což by mělo být zužitkováno zejména v zemědělské produkci – na kravách. Po požití špenátu se ovšem mohou účinky přístroje zněkolikanásobit. Tyto (pro pochopení filmu) zásadní informace zazní hned ze začátku, když profesor Neubauer (Bedřich Prokoš) prezentuje stroj před svými kolegy a před novinářem z Jižní Ameriky (Jan Přeučil). Ten je mladý, moderně oblečený a zbytky vlasů se snaží zakrýt pleš. Přestože se jeho postava objevuje jen v interiéru výzkumného střediska, má na obličej neustále velké sluneční brýle. Přes rameno má nahrávací přístroj a v ruce drží mikrofon, na který zaznamenává nejen výpovědi přítomných, ale také svoje komentáře. Když přístroj komentuje slovy: „*Naši jihoameričtí chovatelé dobytka budou vaším přístrojem nepochybně nadšeni,*“ (Vorlíček, 1977, 00:09:34) dívá se při tom přímo do kamery, což má zřejmě vyvolat iluzi, že tak divák sleduje jeho reportáž. Nikde pak ale není vidět novinářův štáb. Profesor následující den dostane zprávu, ve které stojí, že do Prahy míří kvůli přístroji jihoamerická velkostatkářka Isabella Lopezová (Stella Zázvorková), která by přístroj chtěla použít na svá stáda. Vědec se pak udivuje, co to novinář píše, že to má v Jižní Americe takový úspěch. Není tedy vůbec jasné, pro které médium novinář pracuje – jeho role ve filmu je ale jen zcela vedlejší a tak pro děj nemá velký význam. Důležitější je, že o nežádoucích účincích špenátu se divák dozvídá právě tehdy, když o nich profesor říká novináři.

Do kategorie komediálních žánrů spadá také snímek ***Žena pro tři muže*** (Papoušek, 1979) o sochaři Jiřím Málkovi (Ladislav Frej), jeho bratru Oldřichovi (Karel Heřmánek) a Oldřichově synovi Martínkovi (Filip Venclík), kteří se ocitnou v mužské rozpadající se domácnosti po tom, co Jiřího opustila jeho poslední láska Dagmara. Oldřich se situaci rozhodne vyřešit pragmaticky a na pozici ženy, která se o ně bude starat, pořádá jakési tajné výběrové řízení. Jednou z kandidátek na tuto funkci je i rozhlasová

redaktorka Edita Kropáčková (Jitka Molavcová), kterou na schůzku Oldřich vyláká pod záminkou rozhovoru se svým slavným bratrem. Když ji zavede do jeho prázdného bytu, ptá se redaktorka, proč tam vlastně jsou. „*Tady to moje pozvání, to je naprosto seriózní záležitost. Co seriózní? To je sterilní záležitost. taky to bych si vůči vám, jako k rozhlasový pracovníci, nikdy nemohl dovolit,*“ (Papoušek, 1979, 00:24:44) vysvětluje Oldřich Editě své nevinné úmysly a zároveň naznačuje prestiž povolání rozhlasového redaktora. Edita je mladá a pohledná, pěkně oblečená. Jedním z jejích úkolů je najít ztraceného Martínka, který se záměrně schovává. Kvůli tomu se Edita vzdá i svého magnetofonu, který jinak nosila všude s sebou. Rozhlasová redaktorka nakonec ve výběrovém řízení selže, protože malému Martínkovi nafackuje, čímž její role ve filmu také končí.

Novinář se objeví ve vedlejší, ale opět významné roli ve stříhovém filmu ***V hlavní roli Oldřich Nový (Čech, 1980)***, neboť zde ze začátku působí jako vypravěč a průvodce snímkem. Redaktor (Pavel Zedníček) je trochu neupravený, má knír a do mikrofonu namlouvá patrně reportáž o oslavách narozenin Oldřicha Nového. Jeho komentář se prolíná scénami filmu, a jak popisuje situace, objevují se v záběru. „*A přicházejí další a další, každá dáma dostává růži, každý pán dostává vztek, že on nic nedostává,*“ (Čech, 1980, 00:37:56) říká a pro diváka je tak jakýmsi komentátorem dění. Na večírku pak zpovídá jednotlivé hosty. Přestože jde o formální setkání, není novinář řádně oblečen. Když pak přijde jeho chvíle a může zachránit celou oslavu, sedí v šatně herců a dopřává si hostinu. Vrchní číšník a organizátor celého večírku od něj potřebuje pomoc, protože Oldřich Nový na svou oslavu nedorazí<sup>9</sup>. Redaktor nakonec pomůže a přiveze záznam z rozhlasového archivu, na kterém mluví Oldřich Nový o úspěchu. Toto řešení navrhl telefonicky sám oslavovaný herec, který o redaktorově přítomnosti na oslavě věděl, protože ho dříve v ten den vyhodil z bytu a neposkytl mu interview.

Novinářova postava je v tomto snímku spíše komplexní. Je z něj sice patrná neúcta k uměleckým kruhům, kterou ukazuje například svým nevhodným oděvem, ale v závěru filmu vyřeší kritickou situaci, do které se pořadatelé večírku dostali. Pro diváka je důležitý také tím, že ho ze začátku uvede do děje celého filmu.

### 2.2.1 Shrnutí kategorie komediálních snímků

<sup>9</sup> Oldřich Nový byl v době natáčení filmu již po smrti. (Churaň et al., 1998, s. 35)

Tvůrci filmů v kategorii komediálních žánrů zobrazovali novináře v široké škále rolí – co do jejich rozsahu, tak i do vyznění. Žurnalisté se tu objevovali ve vedlejších, epizodních i hlavních rolích jako komplexní, neutrální nebo zcela záporné postavy. Důležitým reportérem je v této kategorii i v celé mé diplomové práci postava Pipa Karena ze snímku *Hroch* (Steklý 1973), který se náznaky vrací k událostem pražského jara. Pip Karen je v něm hlavní postavou a zároveň jednou z nejzápornějších.

Novináři jako zprostředkovatelé novinek pro další postavy ve filmu, ale i pro diváka, se objevují v komediích *Cirkus v cirkuse* (Lipský, 1976), v komedii *Což takhle dát si špenát* (Vorlíček, 1977) nebo v hudebním střihovém filmu *V hlavní roli Oldřich Nový* (Čech, 1980), kde redaktor rozhlasu nakonec zachrání večírek.

Rozhlas tu pak zastupuje také redaktorka Edita, které se sice díky jejímu postavení dostává respektu, ale ve výběrovém řízení ve filmu *Žena pro tři muže* (Papoušek, 1979) nakonec neuspěje.

### 2.3 *Novináři v dramatech a příbězích*

V této kategorii analyzuji filmy, které spojuje zasazení do současnosti<sup>10</sup> a které odpovídají žánrovému dělení NFA na příběhy, dramata a psychologická dramata.

Prvním filmem, který odpovídá kritériím této kategorie, je romantický příběh ***Jakou barvu má láska* (Brynych, 1973)**. Začíná seznámením Cyrila Dadáka (Václav Postránecký) a vývojové pracovnice inženýrky Mileny Šulcové (Jaroslava Obermaierová), kteří se do sebe na první pohled zamilují, Milena kvůli Cyrilovi opustí svého dosavadního přítele, později se vezmou a narodí se jim dítě. Příběh filmu je jednoduchý a novinářské povolání je v něm zastoupené právě v postavě Cyrila, který je televizním reportérem. To se dozvídáme hned na začátku filmu, když kamera zabírá jeho malý, neuklizený, extravagantně zařízený byt, kde je na zdi poznámka, že má být v jednu hodinu na Kavčích horách, protože bude mít vstup. Později jede Cyril se svým štábem dělat reportáž do velkého podniku. Když si připravuje otázky pro své respondenty a učí se je nazpaměť, jeden ze zaměstnanců podniku ho napodobí a pak jeho práci zhodnotí slovy: „*Vážení diváci, inženýr Havránek, kandidát věd... Ježiš, to bych nemohl dělat, kdepak,*“ (Brynych, 1973, 00:06:47) řekne a pokračuje ve svačení. Právě při natáčení této reportáže se Cyril setká s Milenou, čímž se začne jejich romance. Jako novinář je Cyril zřejmě slavný, protože ho několik osob ve filmu poznává. Je

<sup>10</sup> Do doby v a po roce 1968 a dále.



mladý, trochu roztržitý, bezstarostný a přestože ve filmu také několikrát negativně zhodnotí svůj zevnějšek, je trochu do sebe zahleděný. Když přijde Milena jednoho večera domů a chce mu vyprávět o svém dni, řekne jí: „*Prosím tě, já bych ted' radši viděl na televizi. Nevidíš, že tam je moje reportáž?*“ (Brynych, 1973, 00:59:25) Kvůli této výpovědi pak následuje hádka, ve které Milena kritizuje Cyrilovo povolání: „[...] *nemůžeme být všichni tak všestranně dokonalí jako jseš třeba ty. Teda, já ti něco řeknu, ty bys jednou měl udělat reportáž sám o sobě. To by bylo něco,*“ a pokračuje: „*Ty vždycky jednou za čas přijedeš někam, kde je všechno v pořádku, položíš pár krásnejch otázek lidem, který se ti zalíbili, protože šli den předtím k holiči, když se dozvěděli, že přijede televize. A pan ředitel ti pak poklepe na rameno. Řekne, soudruhu, udělals to výborně. A takový ty lidi, co se s tím mořili tejdny, měsíce nebo i roky, ty zůstanou někde v pozadí.*“ (Brynych, 1973, 01:00:20-01:00:54) Za touto hádkou následuje usmíření a film pak rychle spěje ke šťastnému konci.

Přestože film se zaměřuje na reportérovu osobnost více než na jeho povolání, z celého snímku vyznívá také kvůli výše zmíněným dialogům novinářova profese spíše neseriózně – obzvláště v porovnání s povoláním jeho přítelkyně a budoucí ženy, která pracuje jako úspěšná inženýrka. Přesto lze ale roli televizního reportéra Dadáka hodnotit spíše kladně, na rozdíl od role novináře v o rok novějším filmu ***Za volantem nepřítel*** (Steklý, 1974), který popisuje události z jara a léta roku 1968.

Tehdejší celospolečenskou problematiku koncentruje do prostředí pražské taxislužby a do osobních problémů jednotlivých pracovníků. Film se ale také soustředí na několik dějových linií, které se prolínají celou společností. Jsou v něm proto zastoupení i novináři, kteří ale ve většině případů nemají tvář. U hlasu rozhlasového moderátora je to pochopitelné, filmaři ale nezobrazují ani televizní moderátorku a jednou je novinář zastoupený dokonce jen rukou s mikrofonem. V druhé polovině filmu – na dostihovém závodě – se ovšem objeví blíže nespécifikovaný šéfredaktor. Je to starší muž (zhruba 50letý), je velmi pečlivě upraven, má na sobě elegantní oblek se sametovou vázankou a působí zámožně. Zástupce Ministerstva vnitra pozve po dostihu do stájí, kde podle svých slov zná trenéra. V ruce drží po celou dobu rozhovoru noviny. Posléze se ukáže, že pracovníka ministerstva do stájí vylákal proto, aby si s ním mohl promluvit mezi čtyřma očima. Šéfredaktor: „*Vyřid'te pánům, že proces společenské obrody se nedá dělat holýma rukama.*“ Pracovník Ministerstva vnitra: „*Ministerstvo financí se nechová k televizi macešsky, pane šéfredaktore.*“ Šéfredaktor: „*Přihlédneme-li k našim zásluhám, tak ano... Potřebujeme valuty.*“ (vše Steklý, 1974, 00:58:10-00:58:20)

Šéfredaktor je tak jediný zástupce tisku, který má ve filmu tvář a tvůrci ho ideově zařadili k lidem, kteří se chtěli u příležitosti uvolňování finančně obohatit.

Událostem pražského jara se věnuje i o rok mladší drama *Tobě hrana zvonit nebude* (Trapl, 1975), které éru zobrazuje jako štvanci na opravdové komunisty. Jeho děj začíná, když dav obklíčí mladou ženu (Zdena Burdová) s dítětem, pronásleduje ji, chce ji lynčovat a zavraždit tak, že ji hodí pod kola projíždějícího autobusu. Řidič však zastaví a pronásledovaná žena stihne utéci. Celou událost na kameru zaznamenává zhruba čtyřicetiletý redaktor, který se do telefonu hned ze začátku snímku představí jako Voska (Václav Švorc).

Případu pronásledované ženy, manželky neoblíbeného inženýra Balcara (Karel Vochoč), se ujímá prokurátorka Olga Ronešová (Jiřina Petrovická), jež sepiše žalobu na čtveřici lidí, kteří se přiznali, že události přihlíželi. Zákon ale porušili tím, že se oběti nepokoušeli pomoci. Do děje mezitím vstupuje dcera prokurátorky Ronešové – Majka (Eva Kubíková), která chce studovat žurnalistiku a s redaktorem Voskou se proto často stýká. Ten se tak znovu objevuje ve scéně, kdy v rukou drží Majčin text, který chválí. Obě postavy stojí v místnosti, která je pravděpodobně redaktorovou kanceláří – na policích leží několik kamer a jedna je i na stole. V pozadí často projdou postavy, které naznačují, že kancelář patří k redakci. Prošedivělý Voska oděný do tmavě hnědého svetru a béžové košile dává Majce profesionální rady a uklidňuje ji, že své dovednosti jistě ještě vypiluje. Větu: „*Ale hlavně si musíš neustále připomínat, že novinářina je poslání. Pravdivě informovat a vždycky být při tom,*“ (Trapl, 1975, 00:32:30) však pronáší zády k Majce a čelem ke kameře, kdy svůj pohled směřuje jaksi zasněně někam nad kameramana. Záhy přichází prokurátorka Ronešová, její dcera odchází a Voska nabízí ženě místo k sezení. Ta ho přijímá a začne se ho dotazovat na jeho přítomnost u incidentu paní Balcarové. Voska jí vysvětluje, že nikoho z pachatelů nepoznal, protože se soustředil hlavně na to, aby se mu nezničila drahá kamera. Ronešové pak předává natočený materiál, ale odmítá v případě svědčit. Prokurátorka mu tedy oznamuje, že ho bude muset obžalovat, protože se nesnažil zabránit zločinu, a Voska je tak jedním ze čtyř obžalovaných.

Jeho postava se pak objevuje znovu u soudního přelíčení, kdy sedí na lavici spolu s dalšími obžalovanými, oděný do saka s kravatou. Jeho postava sedí nejdále od prokurátorky a nejbliže k obhajobě, kterou zastupuje doktor Kahan (Martin Růžek). Po výpovědi postarší svědkyně chce prokurátorka od redaktora vědět, byl-li události přítomen. „*Ano, byla to vlastně moje služební povinnost.*“ Prokurátorka: „*Nepovažoval*

*jste za svou lidskou povinnost zasáhnout? Vy jste se bál?” (Trapl, 1975, 01:04:48-01:04:59) Redaktor mlčí a nervózně se podívá k zemi, prokurátorce jeho reakce stačí. Líčení je přerušeno a redaktor Voska mluví se svým obhájcem. Jsou na něm vidět pochybnosti a nervozita a chce vědět, jestli obhajoba zvolila správný postup. V další scéně usedá ke stolu v kanceláři prokurátorky Ronešové. Vyjadřuje jí obdiv, ale vyčítá jí, že nediferencuje. „Paní doktorko, vy všechno berete z absolutního hlediska, vždyť přece tenkrát byla nějaká atmosféra, jsem vlastně obětí doby.“ (Trapl, 1974, 01:13:43) Poté jí podává filmový pásek, na kterém je natočený celý incident, a vychází najevo, že materiál, který dal prokuratuře dříve, byl nastříhán. „Ten materiál kompromituje také vašeho manžela. [...] Tak co s tím mám udělat, paní doktorko?“ (Trapl, 1974, 01:14:25) Ronešová si materiál ponechá a Voska odchází. Soudní líčení pokračuje a prokurátorka na něm dokáže, že se Voska s dalším obžalovaným Peldou (Karel Hábl) znali, což předtím oba popírali. Obžalovaní se pod tlakem důkazů přiznají k aktivní účasti na lynči paní Balcarové a vyjde najevo, že celý incident zinscenoval právě Voska. Jeho činnost okomentuje jeho komplic Pelda. „To je ale syčák, ten pisálek. Teda poslechnou, oni ale maj žaludek.“ (Trapl, 1974, 01:23:18) Voska se v závěru přelíčení přizná. „Chtěl jsem pomoci republice, demokracii.“ (Trapl, 1974, 1:26:13) A před soudem dosvědčí, že vše dělal na příkaz doktora Kahana, který mu za pomoc slíbil místo v Praze<sup>11</sup>. Doktor Kahan pak chtěl z vlastní zjištěnosti zničit kariéru inženýra Balcara.*

Novinář Voska je jednou z vedlejších a také nejzápornějších postav celého filmu. Působí jako pokrytec, když mladé Majce klade na srdce, že žurnalistika je poslání, a přitom ji zneužívá ke kariérnímu postupu. Ve filmu je také několikrát naznačena jeho materiální orientace, když například upozorňuje na vysokou hodnotu kamery nebo když se nejdříve odvolává na to, že chtěl pomoci republice, aby se vzápětí prozradilo, že měl slíbené lepší místo.

Negativní roli pak má novinář i ve filmu z roku 1976, který se sice vrací ke skutečné historické události, jeho děj je ale smyšlený. **Případ mrtvých spolužáků (Klein, 1976)** je kriminální drama, které začíná propuštěním Jana Čermáka (Vilém Besser) z vězení, kde strávil 16 let za udání svého spolužáka Pavla Richtera kvůli zesměšnění Reinharda Heydricha. Na svobodě zamíří rovnou do rodného Kostelce, kde se má sejít s bývalým spolužákem. Další den ho však najdou mrtvého a rozjíždí se vyšetřování, protože do města přijíždí z Německa Friedrich Schmied, vlastním jménem Bedřich Šmíd (Milan

---

<sup>11</sup> Děj filmu se odehrává na nejmenovaném maloměstě.

Riehs), který byl z udání spolužáka také podezřelý. Vychází najevo, že na tom spolupracoval ještě s třetím spolužákem, který také pravděpodobně zabil Čermáka a který zůstává až do závěru filmu anonymní.

Na společném setkání spolužáků z dotyčného ročníku, které probíhá ve velmi noblesní atmosféře, je také televizní redaktor Eduard Sucháň (Svatopluk Matyáš). Bedřich Šmíd se ho ptá, co v té televizi vlastně dělá. „*Kulturně politickýho redaktora, rok výroby 1963. Což znamená, že komentuju věci, kterejm nerozumím, odsuzuju všechno, co se mi líbí, a chválím lidi, který nemůžu ani cejtit,*“ (Klein, 1976, 00:16:18) odpoví, napije se šampaňského a je vidět, že je trochu opilý. V porovnání se Šmídem není tak elegantně oblečený (ten má bílý smoking), ale stále velmi slušně v porovnání s ostatními (má motýlka, zatímco všichni ostatní mají kravatu apod.). Je to kuřák. Šmíd si pak s novinářem chce udělat další, privátnější večírek a redaktor mu nabízí dámskou společnost, přičemž vytáhne z náprsní kapsy notýsek. Z novináře je jasně cítit skepse k české společnosti a jistá povýšenost nad ostatními.

Redaktor pak jde Šmída znovu navštívit, opět elegantně oblečený, a obdivuje se Šmídově sekretářce, společně se pak domluví na jakémsi projektu. Redaktor připraví televizní besedu některých svých spolužáků, ve které se baví o případu Pavla Richtera a o podezření Šmída. Besedu sledují i vyšetřovatelé a kapitán Erba (Václav Mareš), který přišel s podnětem k investigaci smrti Čermáka, se pak omlouvá, že se ve Šmídovi zřejmě zmýlil. Role novináře už pak ve filmu není tolik výrazná, naopak se ukáže, že je pouze jeden z mnoha, se kterými má Šmíd rozjednané jakési obchody. Vyšetřovatelé brzy přijdou na to, že Němci chtějí Šmída využít ke špionáži. Aby si mohl jako agent získat důvěru, je třeba nejprve zcela očistit jeho jméno, což byl důvod vraždy Čermáka, televizní besedy i vraždy jediného žijícího svědka v závěru filmu.

Eduard Sucháň je ve filmu zobrazen jako negativní postava, která pohrdá nejen svými bývalými spolužáky, ale také celou společností. Ve filmu často pije, kouří a několikrát je naznačeno, že půjde zřejmě o „sukničkáře“. Přestože se chová velmi sebevědomě a arogantně, na konci filmu se ukáže, že byl pouhým nástrojem, který Bedřich Šmíd využíval pro svůj plán. Snímek *Případ mrtvých spolužáků* (Klein, 1976) tak v této kategorii zakončuje trojici filmů, která se vrací k historickým nebo uplynulým událostem a zároveň zobrazuje novináře v negativním světle. Chronologicky v této kategorii následuje film, který zobrazuje novinářku jako komplexní postavu a jehož děj je smyšlený.

Snímek *Oddechový čas* (Svoboda, 1977) je psychologickým dramatem, ve kterém hraje hlavní roli inženýra Jana Ondráka Radoslav Brzobohatý. Děj se odehrává hlavně v loděnici na výrobu říčních bagrů, kde inženýr pracuje jako výrobní náměstek, mimo to ale ještě učí na elektrotechnické fakultě vysoké školy a snaží se jít vzorem jak svým zaměstnancům a studentům, tak i členům své rodiny. Svou zásadovostí a nekompromisností od sebe ale většinu lidí odhání, ztrácí přátele a jeho rodina se mu vzdaluje.

Jakýmsi protikladem k postavě striktního, strohého a chladného inženýra je jeho žena Eva (Nina Divíšková), která pracuje buď jako šéfredaktorka nebo vedoucí redaktorka nejmenovaného periodika. Nejenže její humanitně zaměřené povolání kontrastuje s povoláním jejího manžela, ale protipólem je mu jeho žena i v jiných oblastech. Na rozdíl od něj zvyšuje hlas jen výjimečně a ve většině scén zůstává v klidu. Přestože má dospělého syna (David Prachař), který chodí na vysokou školu, vypadá velmi mladě. Chodí upravená a obléká se spíše moderně, až extravagantně. Z filmu není patrné, do jakých novin nebo do jaké rubriky píše, není ani jasné, jakou funkci zastává. Vzhledem k tomu, že jí začínající mladý redaktor (Jiří Bednář) v jednom případě přiveze na chalupu kromě květin i materiály k reportáži, může se divák domnívat, že má v redakci vysoké postavení. Přesto je z jejího muže patrný jistý despekt k jejímu povolání. Ten totiž kytky okomentuje slovy: „*Mít za šéfa ženskou, to musí být asi terno. Každý malér se spravi květinou.*“ (Svoboda, 1977, 00:16:30) Právě květiny jsou jedním z hlavních znaků spojených s Evou – objevují se v téměř každé scéně, ve které se ve filmu objeví ona, a také ony mohou působit jako kontrast proti prostředí, ve kterém se obvykle pohybuje její muž – mezi kovovými trubkami, lešením a nákresy vodních bagrů. Eva je v porovnání se svým manželem chápavější, méně extremistická a také méně zásadová. Když se na konci filmu inženýr Ondrák dozví, že jeho syn zanechal studia a že školou proplouval jen díky snažení své matky, která mu k tomu dopomáhala protekcemi, její chování ze své zásadové pozice zcela odsoudí. Přijde ale zároveň také na to, že se kvůli práci své rodině zcela odcizil a že by zřejmě potřeboval oddechový čas. Film pak končí tak, jak začal, citátem z *Malého prince* Antoina de Saint-Exupéryho: „*Správně vidíme jen srdcem, co je důležité, je očím neviditelné.*“ (Saint-Exupéry, 1977, s. 79) Redaktorka Eva se sice ve filmu přiznává k tomu, že protekcemi pomáhala svému synovi ve studiu, což lze z morálního hlediska odsoudit (a její muž to také udělá), ale divák i on nakonec pochopí, že tak jednala kvůli nekompromisní zásadovosti svého manžela, což

ve špatném světle zobrazí spíše jeho. Své povolání ve filmu Eva Ondráková příliš nevykonává a její role slouží pro zvýraznění kontrastu s rolí jejího muže.

Novinářka vystupuje v hlavní ženské roli také v o rok novějším snímku *Čistá řeka* (Skalský, 1978). V hlavní roli je mladý hygienik Pavel Tomáš (Juraj Durdiak), který přijíždí pracovat na hygienickou stanici do malého města. To má pro diváka dva zásadní atributy – velkou textilní továrnu, která většinu obyvatel města živí, a řeku Kamenici, s jejímž znečištěním se tu lidé, zdá se, smířili. Tolerují také to, že je řeka ve špatném stavu právě kvůli továrně. Tomáš se tedy rozhodne, že donutí vedení podniku, aby vystavělo čističku. Brzy se navíc seznamuje se studentkou žurnalistiky Lenkou Tesnerovou (Anna Wetlinská), která chce o stavu řeky napsat článek do místních novin. A stanou se z nich proto spojenci a později i milenci.

Postava Lenky je komplikovaná, je z ní patrné pohrdání maloměstem, jistá povýšenost a vzdor. Navíc se jako začínající novinářka dostane do komplikované situace, když ředitel továrny (Přemysl Matoušek), kterou kritizuje, je její otec. Tomu se její studium navíc nelíbí. „*Novinářka. Píše o lidech, kteří něco umí, ale sama umí jenom to psaní.*“ (Skalský, 1978, 00:08:09) Lenka je pak také přítomná u interview, které s jejím otcem, jako s ředitelem továrny, vede novinář Hloch (Miroslav Donutil). Z toho je naopak patrná jistá pohodlnost, když prochází s ředitelem plán interview a diktuje mu, co má říkat. Šéfovi továrny se to samozřejmě nelíbí a stěžuje si, že se novináři věnují jenom úspěchu druhých a na problémy se nezaměřují. „*Je to náš úkol stavět před čtenáře vzory,*“ (Skalský, 1978, 00:14:06) řekne mu na to redaktor.

Hlavní „novinářskou“ postavou ve filmu je ale přesto Lenka. Jako studentka je mladá, velmi atraktivní, vysoké a štíhlé postavy. Obléká se velmi elegantně. Je silná kuřačka, což jí její otec ze začátku filmu vyčítá. Když svému milenci vysvětluje, proč má o problém znečištění řeky zájem, říká: „*Mám jako novinářka určité mravní cítění. Smysl pro pravdu. Říkejte tomu, jak chcete. Musím psát o něčem, co je vážné.*“ (Skalský, 1978, 00:57:43) Na konci snímku musí Lenka vyřešit dilema mezi vlastní kariérou a otisknutím článku o špatném stavu řeky v jejím městě, který je podle vedení redakce příliš kontroverzní. Když si vybere první možnost, setká se s kritikou ze strany svého otce i svého milence, ale vytouženou pozici v redakci nakonec dostane. Přesto je z ní na konci filmu patrné jisté vystřízlivění, když divák vidí, že musela své ideály a začínající vztah obětovat kvůli místu, které nakonec nemusí být zcela pro ni.

Do kategorie dramát a příběhů patří také detektivní film *Čas pracuje pro vraha* (Hanibal, 1979). Ve sklepě tiskové agentury INDOC byla ubita mladá žena, kterou vrah

schoval v sousedním biografu. Pracovníci agentury, kteří byli v době vraždy v práci, jsou podezřelí a začíná vyšetřování. Náměstek ředitele tiskové kanceláře (Jiří Pleskot) provádí hned na začátku filmu kapitána Marhu (František Němec) budovou tiskové kanceláře, seznamuje ho s technikou, pracovními postupy i archivem. Divák se díky tomu dozvídá, že tisková agentura je komplikované a atraktivní prostředí s kontaktem se zahraničím. Všichni podezřelí redaktori jsou muži ve středních letech, jedinou výjimkou je slečna Mouchová (Alena Procházková), která nakonec mrtvolu také podle oblečení a doplňků identifikuje a potvrdí tak, že zavražděná Věra Šimandlová skutečně pracovala v tiskové agentuře. Podezřelí zůstávají hlavně dva redaktori - Remeš (Luděk Munzar) a Pernata (Eduard Cupák). Větší prostor je věnován druhému jmenovanému, který měl se zavražděnou milostný poměr. Pernata je prošedivělý muž, který nosí koženou bundu a rolák, což působí moderně. Na obličejí má také po většinu času sluneční brýle. Když se ho vyšetřovatelé ptají, proč při objevení mrtvoly utekl z budovy oknem, vysvětluje: „*Nemám rád zákazy.*“ (Hanibal, 1979, 00:33:14) V závěru filmu se ukáže, že Šimandlovou zavraždil redaktor Remeš, kterého vydírala. I on je ve středních letech a nosí koženou bundu. Je trochu při těle. Ve snímku se mu ale velkého prostoru nedostalo. Novináři v tomto filmu spíše odpovídají na otázky vyšetřovatelů a své řemeslo neprovozují, zajímavá pro mou diplomovou práci je spíše volba prostředí, do kterého byl děj zasazen. Ve filmu je tisková agentura několikrát zobrazena jako složitá instituce plná moderní techniky, kde je lehké se ztratit.

Zatímco redaktor Pernata je tu zobrazen spíše jako rebel, který nesnáší zákazy a má poměr s vdanou ženou, jeho postavu lze na konci filmu vnímat neutrálně, jeho kolega Remeš je však jako vrah zcela negativní, stejně jako motiv jeho činu, při kterém Šimandlovou zabil, aby neprozradila, že se chystá uprchnout za hranice.

Novináři se objevovali také ve snímcích ze sportovního prostředí, jako byl třeba hokej nebo dostihy. Jedním takovým snímkem je *Postavení mimo hru* (Novák, 1979). Psychologické drama začíná, když se hokejista Jindřich Vacula (Juraj Kukura<sup>12</sup>) dostane do potíží kvůli podezření, že vzal úplatek a prodal zápas. Hrozí mu za to trvalé vyloučení z řad sportovců. Vzápětí za touto pohružkou se objeví novinář Arnold (Josef Somr) a chce interview. Když ho hokejista žádá, aby nekouřil, odbude ho. Ukáže se, že novinář mu chce s jeho případem pomoci, ovšem za cenu toho, že by z aféry udělal „*případ jako Brno*“ (Novák, 1979, 00:14:53) Sportovci se ale novinářova nabídka

<sup>12</sup> Ve filmu ho dabuje Radoslav Brzobohatý.

nelíbí a vyhodí ho. Vydá se pak do svého rodného města za otcem, kterého od smrti své matky před dvanácti lety neviděl. Tam se dozví, že má malého ochrnutého bratra (Tomáš Holý), který je jeho velkým fanouškem, a sblíží se. Novinář si ho ale najde i tam. „*Přede mnou se ještě nikdy nikdo naschvál neschoval,*“ (Novák, 1979, 00:21:57) vysvětluje Vaculovi a ptá se na jeho další plány a neodbytně vyzvídá. Od svého malého bratra se pak Vacula dozvídá, že Arnold býval fotbalistou, ale dokázali mu, že prodal zápas. Novinář je starý, obtloustlý muž, který má na hlavě neustále černou pletenou čepici a zdá se, že nemá vychování. Do místností vstupuje bez vyzvání, při seznámení s Vaculovou přítelkyní (Jana Šulcová) jí sám podá ruku apod. Právě on je ale hokejistovou spojnicí se starým světem, vyplnil také žádost o přezkoumání vyloučení disciplinární komisí, díky čemuž pak Vaculu očistí. Tuto novinu mu také přinese sám. Nakonec se ukáže, že i přes svou obhroublost a bezohlednost to Arnold myslel s Vaculou dobře, stejně jako další postavy, a že mu chtěl i kvůli vlastní minulosti pomoci. Vacula to ale dokázal ocenit až v samém závěru filmu<sup>13</sup>, když zjistil, že kvůli své pýše propásl životní šanci.

O životních šancích ve sportovním prostředí pojednává také drama ***Dostih (Soukup, 1981)***. Odehrává se mezi dvěma kamarády a zároveň rivaly Karlem Pečenkou (Pavel Zedníček) a Václavem Sochořem (Ladislav Mrkvička). Zatímco prvnímu z nich se ze začátku filmu daří, dostává nejlepší koně a často s nimi také vyhrává, druhý je spíše smolař, který platí za outsidera. Karty se obrátí, když Pečenka spadne během závodu z koně a kvůli zraněním musí na nějaký čas odjet do lázní, Sochor se mu mezitím vzorně stará o prvotřídního koně Titana a konečně přijímá nabídku novináře (Ivo Niederle) na článek o něm. Žurnalista se ve filmu objevuje hned v první scéně a pak opakovaně, dokud Sochor nedá ke článku o něm souhlas. Divák se mezitím také dozvídá, že žurnalista je v dostihovém prostředí jakýsi dvojitý agent, protože se žokejovi svěří, že má také vypracovat zprávu pro ministerstvo popisující poměry v dostihové branži. Celkově působí novinář nenápadně, je to muž ve středních letech a žádným zvláštním znakem se nevyznačuje. Článek následně vychází v časopise a i díky němu se na stárnoucího a nemocného Sochora usměje štěstí, když se od vedení dozvídá, že za dva roky se s Titanem zúčastní Velké pardubické. To ale těžce nese Pečenka, který měl původně s Titanem jet, a rozhodne se mu pomstít tak, že na něj svalí vinu za neschopnost dvou koní běžet klíčové závody. Vedení ale jeho pokus odhalí a vyhodí ho.

<sup>13</sup> Tam je také slyšet komentátor Karla Maliny, který vysílá rozhlasový pořad *S mikrofonem za hokejem*.



Před Velkou pardubickou se pak Sochor znovu setkává s novinářem, který zrovna odlétá s volejbalistkami na Kubu, a od něho se dozvídá, že jeho zpráva pro ministerstvo dopadla dobře. Těsně před závodem mu pak vedení oznámí, že chce Titana prodat do zahraničí jako tajného šampiona a že tedy proto k závodu nenastoupí. Novinář měl tedy ve filmu pouze epizodní roli, přesto ale z hlediska děje významnou, protože jako deus ex machina pomohl stárnoucímu žokeji k poslednímu úspěchu.

Novinářka se objevila také v epizodní roli psychologického dramatu z lékařského prostředí *Skalpel, prosím* (Svoboda, 1985), které popisuje chod neurochirurgické kliniky očima jejího vedoucího - nejmenovaného profesora (Miroslav Macháček). Vyvrcholením snímku je operace malého chlapce, který má zcela mizivou šanci na přežití. Divák ale spolu s hlavní postavou sleduje jiné operace, soukromé problémy jednotlivých doktorů a zdánlivé i skutečné banality, které musí primář kliniky řešit. Jednou z takových je z jeho pohledu také reportáž, kterou na kliniku přijel natáčet štáb Československé televize v čele s nejmenovanou redaktorkou (Helga Čočková). Ta je mladá a pestře oblečená, což kontrastuje s bílými plášti lékařů i sterilním prostředím nemocnice. Její role ve filmu je malá a nevýznamná. Režisér její postavu ale využil k tomu, aby zdůraznil primářovu zoufalost nebo nechuť nad nespravedlností uznání. Zatímco reportérku zajímají pouze prestižní výsledky celé kliniky, on se musí potýkat s problémy, jako je oprávněná únava jeho podřízených nebo opomíjení zásluh zdravotních sester. Když s ním reportérka prochází scénář reportáže a otázky, které mu při ní bude klást, je na něm jeho skleslost vidět, pro což novinářka vyjádří pochopení. Přesto se pak vrací ke svému původnímu záměru – nechat primáře popsat jeho nejlepší případy. „*Soudruhu profesore, já bych si to představovala tak, že byste řekl něco o výjimečnosti operací, které u vás na klinice provádíte. Něco o tom, na co by si jinde ve světě netroufli.*“ (Svoboda, 1985, 00:37:53)

Novinář se v hlavní roli objevuje v dramatu *Tichý společník* (Flídr, 1988), které se odehrává na malém městě někdy v 80. letech. Hlavní postavou je redaktor František Staněk (Jiří Schmitzer), kterého ve filmu čeká několik zásadních životních změn. Jednou z nich je ohlášené povýšení na pozici šéfredaktora místních novin, vzápětí se dozvídá, že u něj bude bydlet jeho náctiletý syn (Tomáš Jánský), který má posléze problémy s chováním ve škole, kvůli kterým je ohrožený jeho postup na gymnázium. Ve filmu také zemře otec hlavní postavy (Radovan Lukavský), který se o svého vnuka staral a který byl zároveň jakýmsi rádcem a svědomím svého syna. Ten musí ve snímku řešit různá dilemata spojená s jeho povoláním i soukromím a film vrcholí, když musí

kvůli falešnému obvinění syna volit mezi svou kariérou a jeho budoucností. Právě kvůli následnému rozhodnutí vychází postava Františka Staňka z filmu spíše negativně. Přestože ho jeho syn ujišťuje, že je v případě distribuce drog mezi svými spolužáky nevinně, František se rozhodne odsouhlasit jeho potrestání, aby mohl získat přislíbenou pozici šéfredaktora. Ani na profesionální úrovni nepůsobí příliš pozitivně. Přejde doporučení svého otce a jeho přátel, aby se věnoval kauze zničení přírodní památky kvůli jakési stavbě, a kritizuje článek své kolegyně (Ivana Chýlková), která ve své reportáži stavbu odsoudila. „*Ta Hybnerová se snad zbláznila!... Viš, že je to vládou sledovaná stavba?... Ty myslíš, že tohle si nechají líbit?*“ Hybnerová: „*Co je? Co se děje?*“ Staněk: „*Prosím.*“ Ukáže jí její vlastní reportáž. Hybnerová: „*No to je ověřený, napsala jsem jenom pravdu.*“ Staněk: „*Pravdu... A kdo se tě o to prosil?*“ (Frídl, 1988, 00:07:53-00:08:30)

František je muž ve středních letech – vysoké, štíhlé postavy. Nosí neupravené vlasy a knír, obléká se staromódně. Žije v domku se svým otcem a později také synem, tomu se ale příliš nevěnuje. Kromě Františka Staňka ve filmu vystupuje ještě několik dalších novinářů, několik scén se odehrává v tiskárně a celý film začíná redakční poradou. Šéfredaktor novin (Oldřich Vlach) se ve filmu neobjevuje příliš často, pokud ano, má na sobě oblek a je celkově upravený. Zmíněná novinářka Hybnerová je v porovnání s ostatními kolegy velmi mladá, působí sebevědomě a obléká se moderně, výrazně a nápadně má i doplňky. Protože v redakci jsou jinak jen samí starší muži, vyčnívá jak svým pohlavím, tak i vzhledem. Výraznou postavou je také fotograf novin (Rudolf Hrušínský), který je téměř v důchodovém věku a stejně jako Františkov otec působí jako morální rádce. „*Kdy už začneme psát to, co by lidi měli vědět, a ne to, co chce někdo slyšet,*“ ptá se Františka (Frídl, 1988, 00:14:41). Mimo redakci se ve filmu objevuje také v místní hospodě. Jak se později ukáže, má totiž problémy s alkoholem, kvůli čemuž o práci přijde. Když Staněk projednává jeho stav s šéfredaktorem, navrhuje léčebnu. „*Prosím tě, léčebna. To by bylo pro nás ještě horší. Viš jak by si to lidi vysvětlovali? To tady chlastal sám nebo co?*“ (Frídl, 1988, 00:45:43) reaguje na jeho doporučení šéfredaktor.

*Tichý společník* (Frídl, 1988) je drama, které se jako jeden z mála zkoumaných filmů z velké části odehrává v novinářském prostředí. Podobný byl například *Skandál v Gri-Gri baru* (Steklý, 1978), o kterém píší podrobněji v jedné z dalších kategorií.

Psychologickým dramatem s novináři je také snímek *Skřivánčí ticho* (Máša, 1989). Vypráví příběh senzitivního skladatele vážné hudby Josefa Chvály (Ladislav Frej),

který je zdeptaný životem v anonymním městě plném příživníků a vrací se proto do rodné vsi. I tam ale naráží na prospěchářství, hamižnost a povrchnost, které šíří hlavně jeho bratr Venda (Petr Čepek). Oduševnělý skladatel je tak outsiderem jak ve městě, tak i v rodné vesnici a film končí tím, že se zcela uzavře do své práce a kvůli tomu také ztrácí svou jedinou spřízněnou duši, přítelkyni Irenu (Taťána Fischerová).

Novináři jsou i v tomto snímku zastoupeni pouze v epizodních rolích, které jsou tu ale přesto významné hlavně tím, že prezentují odpudivost městských vztahů, od kterých skladatel utíká, ale které ho nakonec dostihnou i ve zdánlivém bezpečí jeho domova. V několika málo scénách se žurnalisté ukážou jako nezdvořilí, hrubí společníci, kteří Chválu využívají jen k tomu, aby se na jeho účet pořádně napili a najedli. Postrádají takt, slušné chování i střídmost. Ve skupince se objevují už na začátku filmu, kdy doprovázejí skladatele po jeho přednášce o populární hudbě do restaurace a zasednou s ním k jednomu stolu. On sedí v čele a trojice mužů ho obklopuje. Přestože jde, zdá se, o luxusní podnik, jsou všichni muži nevhodně oblečení, jeden z nich má na sobě mikinu a džíny, zatímco skladatel má oblek. Dokud jim umělec neoznámí, že útrata je samozřejmě na něm, neváhají si z tašek vybalit vlastní svačinu. Novinář Frélich (Michal Pavlata), pravděpodobně hudební kritik, který má ve skupině hlavní slovo, před skladatelem zhodnotí nezáměr společnosti o vážnou hudbu. *„Kdo ti dneska přijde na koncert soudobé české hudby? Nikdo. To jest lidi vod fochu, pár příbuznejch a já blbec. V mylným domnění, že dostanu sto padesát za recenzi. Jenomže kdo mně ji potom uveřejní? Nikdo! Tisk vo tenhle artikl už dávno nemá zájem.“* (Máša, 1989, 00:05:37) Potom se odebere pozdravit skupinu, která se v restauraci chystá hrát a která patří k těm, jež skladatel Chvála ve své přednášce na začátku filmu kritizoval, což také svědčí o nedostatku novinářovy ohleduplnosti. Stejná skupinka žurnalistů se pak ve filmu objeví ještě později, když se nechá pozvat do domu skladatelova bratra. I tam se chovají zcela nevhodně, nezřízeně jedí i pijí a obtěžují dokonce manželku Václava Chvály i jejich dceru. U všeho je přítomná i skladatelova přítelkyně Irena, která se jejich chování snaží usměrňovat a v celém filmu působí jako jakýsi prostředník mezi Josefem Chválou a jeho okolím, ať už tím městským nebo venkovským. Kvůli jeho nezájmu ho nakonec opouští a dává se dohromady právě s redaktorem Frélichem, se kterým je podle ní aspoň zábava.

Novináři tak i přes malý prostor ve filmu představují to špatné z městské společnosti – lačnost, hamižnost, prospěchářství, povrchnost a despekt k hodnotám.

### 2.3.1 Shrnutí kategorie dramát a příběhů

Kategorie dramát, psychologických dramát a příběhů představila novináře většinou ve vedlejších nebo epizodních rolích, které byly také ve většině případů záporné. Příkladem novináře-padoucha je redaktor Voska ze snímku *Tobě hrana zvonit nebude* (Trapl, 1976), který je zobrazen jako bezzásadový materialista a alibista, který je schopen pro svou vlastní kariéru ohrozit život mladé matky. Povrchně a povýšeně působí také televizní kulturně-politický redaktor Sucháň z filmu *Případ mrtvých spolužáků* (Klein, 1976), který jasně vyjadřuje despekt ke svému povolání i ke společnosti, pro kterou má pracovat. Redaktor Remeš ve snímku *Čas pracuje pro vraha* (Hanibal, 1979) je dokonce vrahem mladé ženy a zcela odpudivě působí také novinář Frélich v psychologickém dramatu *Skřivánčí ticho* (Máša, 1989). Výjimkou z pravidla vedlejších rolí je zde postava novináře Staňka ve filmu *Tichý společník* (Flídr, 1988), který je hlavním představitelem celého filmu. I jeho role je však záporná, když se redaktor malých novin snaží svému úspěchu obětovat vlastní svědomí i budoucnost svého jediného syna.

Rozdílně zobrazené jsou také postavy novinářek. Redaktorka Eva Ondráková ve vedlejší roli snímku *Oddechový čas* (Svoboda, 1977) působí spíše jako protipól svému muži a kontrastní funkci má i epizodní role nejmenované redaktorky v psychologickém dramatu *Skalpel, prosím* (Svoboda, 1985). Začínající novinářka Lenka v hlavní ženské roli dramatu *Čistá řeka* (Skalský, 1978) musí zase učinit závažná rozhodnutí a kariéře, která se ještě ani nezačala, obětovat vlastní zásady.

V několika analyzovaných filmech této kategorie je také z novinářů nebo jejich společníků patrný jistý despekt k žurnalistice. Ta se nelíbí zaměstnanci továrny ani tamní inženýrce Mileně v romantickém příběhu *Jakou barvu má láska?* (Brynych, 1973), ani otci Lenky v dramatu *Čistá řeka* (Skalský, 1978). Skepticky své povolání popisuje redaktor Sucháň ve filmu *Případ mrtvých spolužáků* (Klein, 1976) i novinář Frélich z dramatu *Skřivánčí ticho* (Máša, 1989). Nevyřčená neúcta je pak také patrná ve filmu *Skalpel, prosím* (Svoboda, 1985).

Pro mou diplomovou práci je také zajímavé, že oba v této kategorii analyzované filmy, které se soustředily na události kolem Pražského jara, zobrazují novináře – jednoho ve vedlejší a jednoho v epizodní roli – jako negativní postavy. Televizní šéfredaktor ve filmu *Za volantem nepřítel* (Steklý, 1974) si chce díky tehdejší atmosféře pouze

přivydělat, reportér Voska z dramatu *Tobě hrana zvonit nebude* (Trapl, 1976) kvůli vlastnímu prospěchu a kariérismu málem zavinil smrt mladé ženy.

## 2.4 *Novináři v historických dramatech*

Jako další kategorii jsem ustavila historické filmy, tedy snímky odehrávající se před nástupem komunismu v Čechách, například za druhé světové války, těsně po ní, v meziválečném období i v 19. století. Mezi takové filmy by bylo možné zařadit i životopisné portréty některých novinářů, kterým ale nechávám samostatnou kategorii. Historické filmy pak dělím ještě do dvou podskupin na ty, které byly založené na skutečných událostech, a na ty, které se sice odehrávají v minulosti, ale jejich zápletka je smyšlená.

### 2.4.1 *Historická dramata se smyšlenou zápletkou*

Do této podkategorie spadá koprodukční snímek *Bitva o Hedviku* (*Dziedzina, 1972*) – drama z Ostravska v době hospodářské krize o neutěšené situaci tamních dělníků, která sem přivedla mladého komunistického redaktora listu *Dělník* Edu Krahulíka (Petr Svojtka). Ten je tam jako novinář pouze oficiálně, ve skutečnosti ale plánuje stávkou horníků v dole *Hedvika* a přilehlých hutích. Plány mu ale naruší mladý horník a vynálezce Toník Holas (Ivan Vyskočil), který ze msty za výpověď zastřelí svého nadřízeného a po vraždě se skrývá (s vědomím svých kolegů horníků) v dole.

Mezitím do města přijíždějí další novináři, aby se zúčastnili tiskové konference, kterou pořádá policie v souvislosti s případem. Na rozdíl od Krahulíka, který je mladý, nosí velké brýle a čisté i když ne zrovna slušivé šaty a který do města přijel vlakem, přijíždí dvojice novinářů v červeném sportovním autě bez střechy. Za předním sklem mají ceduli, která říká, že patří k tisku. Přesto je dohlízející policista před vjezdem do areálu dolu zastaví a chce jejich legitimaci. Jeden z novinářů (Vít Olmer) se představí: „*Tisk, sedmá velmoc.*“ (*Dziedzina, 1972, 00:22:48*)

Po pozdním příchodu na tiskovou konferenci mladší z novinářů oblečený v kožené bundě vytahuje fotoaparát, zatímco druhý, oblečený do šedého kabátu a saka s červeným motýlkem, vytahuje z náprsní kapsy poznámkový blok a nepřestává přitom kouřit dýmku. Na tiskové konferenci je více novinářů, kteří zastupují několik listů. Ke komu patří zmíněná dvojice, se ale divák nedozví. Oba působí velmi arogantně, což je

patrné i z jejich rozhovoru při příjezdu k dolu. Jeden z novinářů zhodnotí chování dělníků skepticky: „*To je divadýlko.*“ Jeho kolega: „*No aspoň bude o čem psát, ne?*“ První novinář: „*Ty myslíš, že se tady něco semele?*“ Jeho kolega: „*Těžko říct, takový jedno dvě zvláštní vydání by to mohlo hodit, co? Krize a nezaměstnanosti už mají čtenáři až po krk.*“ (Dziedzina, 1972, 00:23:04-00:23:19)

Mladý reportér Krahulík se pak dozvídá, kde se vrah skrývá, a v jeho úkrytu ho navštíví. Holas se rozčiluje nad tím, jak jeho čin prezentují noviny: „*Noviny, noviny. Vždycky napíšou, jak se jim to hodí. Škrabalové stejně nevědí, jak to mezi náma chodí, jak to doopravdy bylo.*“ (Dziedzina, 1972, 00:43:29) Krahulík mu pak odhalí své povolání a představí se jako jeden z těch škrabalů, který ale chce vědět, jak to doopravdy bylo. Své poslání bere mladý redaktor velmi vážně a odolává i svodům Žofky (Jolanta Jothe), která se mu velmi líbí.

Stávkokaz Knor (Jaroslav Moučka) se o jeho návštěvě v dole dozví a mladého redaktora donutí, aby mu vrahův úkryt prozradil. Oba se dohodnou, že pak společně odjedou z města. Celý příběh končí tragicky, když Holase zastřelí policie a s ním i dva další horníky, kteří byli svědky jeho vraždy. Podle dohody se na nádraží schází Krahulík s Knorem, aby společně odjeli. Starý, obtloustlý Knor Krahulíkovi připomíná, že v bitvě platí jiná pravidla než v čítankách. Na což mu Eda Krahulík odvěti: „*No jistě, a pravdu má ten, kdo vyhraje. Ale taky může vyhrát ten, kdo má pravdu.*“ Knor: „*(Smích) Vy komunisti musíte mít vždycky optimistickej závěr.*“ (Dziedzina, 1972, (01:23:30-01:23:38) Vlak se rozjede, ale film nekončí. Těsně před koncem se ukáže, že Krahulík z vlaku vystoupil a ve městě zůstává.

Ve snímku *Bitva o Hedviku* (Dziedzina, 1972) je novinář Krahulík hlavní postavou a zároveň kladným hrdinou, který sice své povolání zneužívá k tomu, aby v dole mohl organizovat stávkou, ale dělá to z ušlechtilých důvodů a snaží se pomoci dělníkům. Protikladem jsou tu dva nejmenovaní novináři, kteří o životní podmínky dělníků žádný zájem nejeví a chtějí v dole sepsat reportáž. Jejich oblečení, vybavení i sportovní auto, ve kterém se ve filmu poprvé objeví, odkazují na jejich dobré materiální zabezpečení. Jsou také, na rozdíl od pokorného a idealistického Krahulíka, velmi arogantní a svou profesi berou jako důvod k povýšenosti nad policistou i dalšími.

Novinář-idealista se objeví i v příběhu lupiče Jindřicha Legendy (Eduard Cupák), který se ve snímku **Lupič Legenda (Steklý, 1972)** vrací z vězení na svobodu. V posledních dnech výkonu trestu k němu přidělí mladého vězně Tichého (Jaroslav Satoranský), kterého zavřeli za urážku panovnického domu, jíž se dopustil na stránkách *Práva lidu*,

kde pracoval jako redaktor. Tichý je velmi mladý a působí naivně. Když ho po čtrnácti dnech z vězení propustí, jde hned do restaurace, kde si objednává nejdřív noviny, protože dva týdny neviděl ani řádku. Je elegantně oblečený ale objedná si jen skromně. V další scéně, kde se objeví, přijde za Legendou do tiskárny, kde se právě tiskne vydání novin. Vezme do ruky čerstvý výtisk, čichne k němu a pak dá čichnout i bývalému lupiči. Tichý: „Čichněte si, čerstvý noviny, to je vůně, co?“ Legenda: „Mně to nic neříká, každý halt máme jiný frňák. Mně zas voní třeba dobrá svíčková. Anebo střelnej prach.“ (Steklý, 1972, 00:47:21-00:47:42)

Když se pak ukáže, že novinář napsal na objednávku článek, který znevažuje plánovanou generální stávku, je jasné, že jeho ideály nebyly až tak pevné. „*Pochopte, já nemůžu psát, jak bych chtěl. Já jsem jenom řadový redaktor.*“ (Steklý, 1972, 01:01:58) Kvůli článku ho pak vyhodili a stal se korektorem v soukromé tiskárně. To se Legenda a divák dozví, když lupič přijde do restaurace, která je prázdná, židle už jsou na stolech, jen u jednoho sedí shrbený bývalý redaktor Tichý a dělá si v textu poznámky malou tužkou. Je tak zabraný do práce, že Legendu zprvu ani nepozná. Celá scéna působí dost depresivně – podle toho, jak bývalý novinář sedí, i kvůli neútlunosti opuštěné restaurace. Lupič se ho ptá, jestli už sociálním demokratům<sup>14</sup> také nevěří, na což Tichý odpoví: „*No, jim už ne, ale uznejte sám. Něčemu člověk věřit musí.*“ (Steklý, 1972, 01:19:19)

Zatímco v předchozím snímku *Bitva o Hedviku* (Dziedzina, 1972) je hlavní novinář zcela kladnou postavou a kvůli svému úsilí v pomoci dělníkům je prezentován jako hrdina, postava mladého redaktora Tichého je spíše komplexní. Prodal sice článek, ale divák může mít pro jeho čin pochopení, protože mu bylo naznačeno, že k tomu redaktora někdo přinutil.

Historickým dramatem se smyšlenou zápletkou je i koprodukční film ***Dvojí svět hotelu Pacifik*** (Majewski, 1975), který je sociální kritikou zasazenou do meziválečného Polska, kde režisér popisuje každodenní život personálu v restauraci luxusního hotelu. Hlavním hrdinou je začínající číšník Romek (Marek Kondrat), který se postupně vypracovává v hierarchii zaměstnanců od myče nádobí, přes barmana, až po číšníka v restauraci. Po dobu svého působení v hotelu sleduje i zažívá psychický i fyzický nátlak od výše postavených kolegů i samotného ředitele hotelu a divák spolu s ním podkrývá druhou tvář podniku. V něm vedle sebe existují dva světy; v jednom žije

personál, který se tísní ve špatných životních podmínkách a jeho osud je závislý na rozhodnutí přísných nadřízených, druhý je pak naplněný přepychem a bohatými, bezstarostnými hosty. Z filmu je patrné, že klienti do hotelu přicházejí pravidelně. Několikrát od obsluhovaných stolů zazní, že tam zákazníci chodí rádi, nebo že se tam rádi vracejí. Mezi takové „štamgasty“ patří také nejmenovaný redaktor (Włodzimierz Boruński). Je to starší muž vysoké a štíhlé postavy, který má pleš. Poprvé se ve filmu objeví hned na začátku, kdy si stěžuje řediteli hotelu na šatnáře. Tomu podle něj po příchodu předal drahý klobouk, který ale šatnář údajně zaměnil za mnohem levnější kus. V rozčilení si chce redaktor dát cigaretu, kterou mu zapálí právě šatnář, na něhož si stěžuje. Ředitel hotelu mu pak obléká kabát a slibuje, že do druhého dne bude mít svůj klobouk nebo peníze. Podruhé se redaktor objeví v restauraci, kde u stolu sedí společně se dvěma dámami a Romkovi si stěžuje, že si objednali dva ořechové rohlíčky, ale nedostali je. Redaktor má v českém dabingu velmi zvláštní hlas – vysoce posazený a přiškrcený, což působí dojmem nemocného a křehkého člověka, čemuž dodává efekt i redaktorova hubená postava. Ve filmu nepadne, pro jaké médium novinář pracuje ani v něm své povolání nijak nevykonává. Zajímavé ale je, že patří ke smetánce, která hotel *Pacific* navštěvuje. Mohl si dovolit klobouk za 50 zlotých (Romek dostal na boty a košili třicet zlotých) a dokáže zaplatit útratu za sebe a za dvě dámy. Jako všichni hosté hotelu i on je elegantně oblečený, i jeho role má zvýraznit kontrast mezi luxusem a chudobou, zhýčkaností a strachem o živobytí, nespokojeností se dvěma makovými rohlíčky a starostí o holou existenci. Pro mou diplomovou práci je ale zajímavé, že povolání redaktora bylo považováno za velmi výdělečné a zařazuje jeho provozovatele na vrch společenského žebříčku, který chodí do stejných zařízení jako generál nebo baron.

V meziválečném období se odehrává i děj filmu, který má shodou okolností v titulu rovněž jméno podniku - *Skandál v Gri-Gri baru* (Steklý, 1978). Snímek začíná, když se Ríša Racek (Petr Svojtka) po první světové válce vrací do Prahy, ale nemůže najít práci, protože mu chybí vzdělání, které nestihl získat, neboť hned po maturitě odešel na frontu. Přes známého se mu naskytne příležitost pracovat jako redaktor v novinách *Právo lidu* vedených šéfredaktorem Foltýnem (Josef Vinklář), který sám (spolu s dalšími osobnostmi, které se ve filmu objeví) patří k předákům sociálních demokratů. Jeden z nich – senátor Jaroslav Koubek (Zdeněk Buchvaldek) – sleduje případ mladé

---

<sup>14</sup> Deník *Právo lidu* patřil sociálním demokratům. Tichý zde naznačuje, že své ideály neztratil, ale



špiónky – německé emigrantky (Regina Rázlová), která mu má podstrčit kompromitující materiály výměnou za občanství. Je to ale past a výměna dokumentů v privátním salónku *Gri-Gri baru* nedopadne pro Koubka dobře. Skončí bez kompromitujících materiálů a se zraněním hlavy. U incidentu je i Ríša a další novinář z *Českého slova*, který o události napíše do večerního vydání. Ríša se pak stává svědkem plánů, strategií a intrik představitelů strany, kteří se ho kvůli jeho svědectví snaží ukonejšit lepšími pozicemi v redakci. „*Je mladý, hodí se do sportovní rubriky,*“ (Steklý, 1978, 00:41:38) slíbí mu jeden ze členů vedení.

V komplikovaném ději filmu se role novinářů ztrácí pod rolemi politiků. Jedinou výraznější žurnalistickou postavou je šéfredaktor Foltýn, který působí velmi zkušeně a světzanale. Obléká se elegantně a decentně, mluví málo, ale jasně. Je to muž ve středních letech, který je nepatrně při těle. Ve filmu se dvoří dceři Jaroslava Koubka Kláře (Miluše Šplechtová). Když jsou spolu na schůzce, vysvětluje jí, proč se na hlavu jejího otce sneslo po skandálu v *Gri-Gri baru* tolik kritiky. „*Stáváme se velkoměstem. Pěstujeme bulvární tisk. Lidé nemající ponětí o slušnosti se nazývají novináři. Dyť je to hmus.*“ (Steklý, 1978, 00:47:04)

Snímek končí tím, že Ríšův otec (Zdeněk Řehoř), který sociálním demokratům po celou dobu bezmezně věřil, dostane infarkt, když se dozví o jejich zkorumpovanosti. Ríša na konci filmu přemítá o budoucnosti, vystřízlivělý z poměrů, které během filmu poznal. „*Zůstanu u novin. Chci být žurnalista. Tomu ty nemůžeš rozumět, víš. Jak jednou cejtíš vůni novin, když si přečteš svůj první článek, eště z rotačky mokrej, tak ...*“ (Steklý, 1978, 01:23:00) nedokončí větu a zasněně se dívá před sebe, zapálená cigareta mu dohořívá v ruce.

#### **2.4.1.1 Shrnutí kategorie historických dramát se smyšlenou zápletkou**

Ríšu tak potká stejný osud jako redaktora Tichého v dramatu *Lupič Legenda* (Steklý, 1972). Oba pracovali pro *Právo lidu*, ale když nahlédli pod pokličku politiky sociální demokracie a prohlédli, že ideály, které hlásá, jsou jen prázdná slova, vystřízlivěli. O své vlastní ideály ale nepřišli a zůstala jim i oddanost žurnalistice nebo v Tichého případě alespoň psanému slovu. Na konci filmu tak aspoň oni (jako vedlejší postavy) našli „správný“ směr.

Nejkladnější postavou v této kategorii je redaktor listu *Dělník* Eda Krahulík, který ve filmu *Bitva o Hedviku* (Dziedzina, 1972) jako hlavní postava bojuje za práva utlačovaných dělníků i za cenu vlastní spokojenosti, když se například vzdá možné romance a nebojí se s antihrdinou celého filmu, stávkokazem Knorem, bojovat jeho vlastními zbraněmi, když nedodrží společnou dohodu.

V porovnání s Ríšou Rackem i redaktorem Tichým, kteří ve „svých“ filmech teprve hledají „správnou“ cestu a musí se nejdříve zklamat v sociálních demokratech, má komunista Eda Krahulík od samého začátku ve svých ideálech „jasno“ a je v nich pevný.

Ani jeden z trojice zmíněných novinářů nežije v blahobytu – Ríša Racek zažívá po návratu z války dokonce finanční krizi. Kontrastem k nim je dvojice novinářů z filmu *Bitva o Hedviku* (Dziedzina, 1972), která podle luxusního auta i oblečení zjevně nežije nijak chudě. Mezi smetánku pak také patří redaktor v sociálně-kritickém snímku *Dvoji svět hotelu Pacifik* (Majewski, 1976). Přestože se všechny filmy odehrávají zhruba ve stejném období (mezi válkami a před první světovou válkou) zobrazují tvůrci filmů novináře-hrdiny jako chudé idealisty a žurnalisty-padouchy jako bohaté cyniky.

#### **2.4.2 Novináři v historických dramatech podle skutečných událostí**

Skutečné události popisuje dvoudílný velkořím *Dny zrady* (Vávra, 1973), který je první částí historické trilogie začínající obsazením Československa německými vojáky a přes bitvu u Sokolova pokračující až k historickým událostem osvobození Prahy. V prvním díle se režisér soustředil zejména na politickou hru spojenců s Hitlerem (Gunnar Möller) a na zradu Československa i neschopnost prezidenta Beneše (Jiří Pleskot) požádat o pomoc Sovětský svaz. Mnoho postav je v obou dílech filmu vykresleno velmi stereotypně - například kapitalističtí politici jsou rozeznatelní díky nadváze, pleši a v jedné scéně dokonce tisícikorunou přitisknutou na čelo. Takové zobrazení se pak ve filmu nevyhýbá ani přítomnému novináři – šéfredaktorovi *Rudého práva* Janu Švermovi (Michal Dočolomanský). Ten je vysoký, černovlasý, atraktivní, jednoduše, ale vkusně oblečený. Ve filmu se objeví přímo v redakci deníku, ale také na poradách vedení KSČ. Pro mou diplomovou práci je významná scéna, kdy svým spolupracovníkům a podřízeným v redakci vysvětluje, co je třeba otisknout na stránkách listu. Sedí u stolu v zakouřené místnosti, před ním leží otevřené noviny. Kolem něj sedí nebo stojí několik mužů, kteří si všichni do jednoho zapisují do poznámkových bloků

jeho pokyny. Když redaktorům diktuje, co všechno musí být v novinách a na nástěnkách v závodech, zapálí si cigaretu. Když přijede policie, aby redakci *Rudého práva* kvůli zákazu uzavřela, jako jediný zůstane v klidu a dává rozkazy, jak již vytištěné noviny dostat z budovy ven, což je podle něj zásadní úkol. Šverma tak v epizodní roli působí jako zkušený profesionál, který neztrácí z očí svůj cíl, má silnou autoritu a v nezvyklé situaci je schopný jednat s chladnou logikou.

Novinář se pak objeví i ve třetím díle historické ságy. ***Osvobození Prahy* (Vávra, 1976)** popisuje ve dvou dílech události z dubna a května roku 1945, kdy se druhá světová válka chýlí ke konci. Je zároveň vyvrcholením rozsáhlé ideologické trilogie, které předcházely filmy *Dny zrady* (Vávra, 1973) a *Sokolovo* (Vávra, 1974). Závěrečný díl se soustředí na několik dějových linií i na několik lidských osudů – od vedení armád, přes komunistické vězně v koncentračních táborech až po jednotlivé povstalce, kteří osvobozují Prahu od posledních nacistických bojůvek. Jak tvůrci filmu uvádějí již v úvodních titulcích, jsou postavy založené na skutečných osobnostech. Je tomu tak i v případě vedlejší, ale výrazné postavy hlasatele rozhlasu, jehož jméno ve filmu sice nezazní, lze se ale domnívat, že šlo o postavu skutečného rozhlasového moderátora Zdeňka Mančala (“Boj o rozhlas začal v sechš hodin,” n.d.), který se proslavil větou „*Je právě sechš hodin.*“ (Vávra, 1976, 00:35:26) Hlasatel (Vladimír Brabec) ji pronesl do mikrofonu a jeho dvojjazyčná promluva (ve filmu) doslova spustila povstání. Původce prohlášení se pak objeví o minutu později, kdy přijímá kompliment od posluchače a slibuje, že bude vysílat už zase jen česky. Vzápětí do studia (hlasatelny) přibíhají jeho spolupracovníci a výrok mu také chválí, moderátor je však varuje před příchodem esesáků. Je to muž ve středních letech, oblečený do šedého saka a bílé košile, kterou má ale u krku rozepnutou. V rozlehlé hlasatelně, kde se poprvé objeví, je pouze stůl s telefonem a dalšími přístroji a hlasatel v ní vypadá trochu ztraceně. Po tom, co se dopustí slavného výroku, začne podnikat jistá bezpečnostní opatření. Například zabední okna, aby do nich nikdo neviděl, a ze dveří místnosti sundá ceduli s názvem *Hlasatelna*, aby příchozím jednotkám SS znesnadnil práci v jejím hledání. To mu umožní, aby měl později dostatek času volat o pomoc. „*Voláme českou policii do rozhlasu. Střílí se zde. Voláme českou policii, české četnictvo, vládní vojsko aby přišly do Českého rozhlasu. ... Všichni do Českého rozhlasu, jsou zde střílení čeští lidé. Přijďte co nejdříve, přijďte nám na pomoc.*“ (Vávra, 1976, 00:48:53)

Pomocí rozhlasu se pak organizují a rozdělují úkoly při osvobozování Prahy, moderátorův hlas se prolíná celým filmem a je využíván nejen ke svolávání pomoci.

Rozhlas a hlasatel mají ve filmu klíčovou úlohu, stejně jako měly při osvobození Prahy v roce 1945. Právě jeho volání o pomoc se stalo symbolem Pražského povstání a před jeho budovou se vedly jedny z nejtvrdějších bojů (Končelík, 2010, s. 120). Samotný hlasatel je ve filmu zobrazen jako zkušený profesionál, který svou slavnou promluvou ve filmu projevil velkou statečnost, ale i přesto zůstal střízlivý.

Podle roku výroby následuje v této podkategorii film ***Dům na Poříčí*** (Svoboda, 1976). Mladý architekt Jiří Vondrák (Josef Šebek) získává od majitele stavební firmy ing. Podrouška (Ota Sklenčka) lákavou nabídku projektovat nový obchodní dům. Vše ale musí být připraveno do šesti týdnů. Projekt má ing. Vondrák konzultovat se synem majitele firmy (Jiří Kodet), toho ovšem stavba příliš nezajímá a raději se věnuje svým zálibám. Se stavbou se pospíchá a šetří se na materiálech, což vyústí v neštěstí. Dům se zřítí a v troskách pohřbí 46 dělníků. Vondrák se pokusí o sebevraždu, mladý Podrouška chce utéci. Začíná vyšetřování, které odkrývá, že z ušetřeného materiálu získal syn majitele firmy peníze na zaplacení dluhu jistému Pohlovi, což je také jediný svědek, který by mohl dokázat, že vina za neštěstí spočívá hlavně na mladém Podrouškovi. Než tento fakt stačí před soudem říci redaktor *Rudého práva* Havelka (Bronislav Křížan), bere na sebe veškerou vinu architekt Vondrák, kterému se za to dostane od firmy pana Podroušky velké peněžité odměny a příslibu budoucího zaměstnání.

Novinářů se ve filmu objeví více, ovšem pouze v pozadí v davu, který se chce dozvědět o nejnovějším vývoji v případě vyšetřování celého neštěstí. Jeden novinář ovšem vyčnívá. Zmíněný redaktor *Rudého práva* Havelka je Vondrákovým přítelem a je také mezi hosty na jeho svatbě na začátku filmu, kde je mimo jiné i ing. Podrouška mladší. Když redaktora vyzve, aby s ním udělal rozhovor, dostane se mu symbolické odpovědi. „*Nechci vás usvědčit z omylu, ale zřejmě vám uniklo, že sedíme každý na jiné straně stolu. Proti sobě.*“ (Svoboda, 1976, 00:14:43). Když mu na to ing. Podrouška pochválí vtip, který ale není vidět v jeho člancích, novinář odpoví: „*Nejhumornější články nám obvykle konfiskují.*“ (Svoboda, 1976, 00:15:00). Ve filmu se pak Havelka objeví ještě několikrát, povětšinou v exteriérech, oblečený do balonového kabátu s vysokým límcem a s kloboukem na hlavě, jeho postava má většinou ruce v kapsách. Redaktor je mladý muž kolem třicítky, vysoký, štíhlé postavy.

Za zmínku stojí scéna, když přichází varovat vyšetřujícího komisaře Uhra (Luděk Munzar) a čeká na něj zřejmě na dvoře komisařství, pod nízkými schody, které vedou z budovy. Už z prvního záběru scény je patrné, že chce komisaři sdělit něco důvěrného, protože jsou na dvorku sami. Havelka: „*Máte na mě chvíli čas?*“ Uher: „*Myslím, že si o*

*něco koledujete.*“ Havelka: „*Na to už jsem zvyklý. Mám pro vás něco, co by vás mohlo zajímat.*“ Uher: „*Čím dál tím líp. Proč s tím nepřijdete na komisařství?*“ Havelka: „*Nerad bych vás kompromitoval!*“ Zapálí komisaři cigaretu a sdělí mu, že bývalý byt ing. Vondráka někdo prohledával a zřejmě se snažil ukrást původní plány domu na Poříčí. Komisař se otáčí a míří zpátky do budovy. Havelka za ním: „*Kdybyste něco potřeboval, stačí zavolat.*“ Uher se už na schodech otáčí a shlíží dolů na redaktora. „*Myslíte nějaký článek? To radši pusťte z hlavy, jestli vám můžu radit.*“ Havelka: „*Tentokrát važte slova. Brzy vás budou chtít zašlápnout.*“ Uher: „*Hm, tak mi potom napište nekrolog, to vám dovoluju.*“ (vše Svoboda, 1976, 00:51:45-00:52:30)

Komisař Uher pak v závěru filmu skutečně redaktorovy nabídky pomoci využije, když mu předá materiály, které by mohly usvědčit ing. Podroušku mladšího. Sám je však před soudem prezentovat nemůže, protože byl z případu stažen a přidělen do jiného města. Když materiály Havelkovi na nádraží předává, redaktor se ho snaží přemluvit k akci. „*Poslyšte, komisaři, tohle jim přece nemůže projít, můžou toho moc, ale rozhodně nemůžou všechno. Rozmázneme to v novinách, máme poslance v parlamentě.*“ (Svoboda, 1976, 01:14:08) Jak už jsem psala výše, Havelka se k předvedení usvědčujících dokumentů před soudem nedostane, protože ing. Vondrák vezme všechnu vinu na sebe. Jeho postava je sice vedlejší, ale dobře ilustruje tehdejší ideál novináře – je odvážný, protože se nebojí výhrůžek, a odhodlaný. Snaží se bojovat s nespravedlností a za cenu získání pravdy spolupracuje i s komisařem, který mu vyhrožuje potrestáním.

O rok později vzniklo špionážní drama *Tichý Američan v Praze* (Mach, Skalský, 1977), které natočil režisér Josef Mach společně se Štěpánem Skalským podle skutečných událostí v Praze v roce 1948. Americký kulturní atašé Charles Barton (Josef Langmiller) se snaží vytvořit v hlavním městě špionážní síť, k čemuž využívá i svou sekretářku Milenu Singerovou (Barbara Brylska). Ta za války zradila svou odbojovou skupinu *Ztracenka* a předem varovala jen svého milence Jiřího Háčka (Miroslav Zouhar), navíc pak spolupracovala s nacisty, což velvyslanec tuší a vydírá ji, aby od klíčových osob svým šarmem a sexem získávala informace. Pro mou diplomovou práci je podstatný způsob, jakým se Milena k těmto osobnostem dostává. Barton jí totiž vytvořil identitu novinářky, která píše pro krajanský list v Americe. „*Jsi ted' samostatná novinářka,*“ (Mach, 1977, 00:24:21) říká jí, když oba procházejí jejím novým služebním bytem, který je velmi rozlehlý a také luxusně zařízený. Barton se také spřátelí s Jiřím Háčkem, se kterým Milena žije, toho ale Státní bezpečnost najala, aby zjišťoval informace o Bartonových plánech. Jednoho večera na Milenu oba čekají

v bytě. Ona se právě vrací z „mise“, na které zabila svého bývalého kamaráda a odbojáře Pavla Krále (František Němec), a to tak, že mu nabídla otrávenou cigaretu. Svou dlouhou nepřítomnost pak doma vysvětlí tím, že měli v práci poradu. „*Nepřeju vám zažít redakční porady. V osm už bylo tak nakouřeno, že jeden omdlel,*“ (Mach, 1977, 00:41:42) čímž Bartonovi sdělí, že úkol splnila, ale sdělení zakóduje do stereotypního smýšlení o novinářích-kuřácích. Mrtvolu Pavla Krále pak agenti vydávají za amerického špiona, který po odhalení prchal před zákonem a byl proto zastřelen. Na tiskové konferenci, kde je případ oznámen novinářům, jsou pak zastoupeny dva deníky – *Rudé právo* a *Svobodné slovo*, jejichž reportéři jsou jediní, kteří kladou otázky (Mach, 1977, 00:42:53).

Vrátím-li se k postavě Mileny, která na konci filmu spáchá pod tíhou důkazů o spolupráci s nacisty sebevraždu, musím ji popsat jako velmi atraktivní ženu, která se také elegantně obléká. Přestože má na bedrech několik nesnadných úkolů, se kterými se potýká, jak může, je vidět, že ji její práce ničí a několikrát s ní chce přestat. Barton jí to však nikdy nedovolí a tak Milena pije a doufá v lepší budoucnost, která ale kvůli velvyslanci nikdy nenastane. Její převlek novinářky a byt, který má díky němu k dispozici, ilustruje jak bohaté poměry amerických „nepřátel“, tak i žurnalistiku jako lukrativní obor, pokud je vykonávána pro správnou stranu.

Do kategorie historických dramát založených na skutečných událostech spadá také koprodukční snímek *Kentauři (Žalakevičius, 1978)* o posledních dnech chilského prezidenta Salvadora Allenda (Donatas Banionis). Vznikl ve spolupráci Sovětského svazu, Československé a Maďarské republiky. Hlavní postavou je prezidentův blízký spolupracovník a velitel policie Orlando (Regimantas Adomajtis), který kromě politické krize v zemi řeší i své soukromé problémy. Jeho přítelem je švédský novinář Nilson (Bruno O'Ya), který mu několikrát pomůže. Je to vysoký, statný a atraktivní muž, který chodí neformálně oblečen i na schůzky s prezidentem. Výrazný je hlavně jeho knírek. Hlavní postava se s ním seznámí v baru. V první části filmu upozorní Nilson na plánovaný komplot proti generálovi, a to tak, že Orlandovi dá přečíst získané noviny, které mají vyjít druhý den. Ujišťuje ho také, že o důležitých incidentech napsal do svých novin správně. V závěru filmu je pak mimo jiné přítomen obléhání prezidentského paláce, ze kterého se mu pak podaří uniknout a doprovodit první dámu do bezpečí. Z protější budovy, kde je s televizním štábem, volá svému příteli a loučí se s ním. Nilson dostane za úkol vyřídít Orlandově milence Anně Marii (Jelena Ivočkina) pozdravy. Novinář tedy jedná v zájmu prezidenta a jeho mužů, čerpá ale z výhod

nestranného pozorovatele, když mu je umožněno odejít z napadeného paláce. Na konci filmu se pak stává prostředníkem mezi mrtvým Orlandem a jeho milenkou, která uprchla s rodinou do Říma.

Do meziválečného období a prvních let Československé republiky se vrací snímek *Děti zítřků* (Cvrček, 1980), který se soustředí na události kolem generální stávkou v Hodoníně v prosinci 1920. Přestože film zobrazuje několik osobností a několik lidských osudů, hlavní postavou je Jožka Juřík (Vladimír Kratina), který se vrací z první světové války ke své ženě (Jana Paulová) a malé dceři a začíná pracovat v cihelně. Jeho kolegové nejsou spokojeni s tamními poměry a několikrát si stěžují například na nedostatečné vybavení. Když jednou dojde k neštěstí a jeden z dělníků přijde při opravě rozbitého stroje o nohu, neudrží se dosud klidný Juřík a majitele cihelny, který vinu za neštěstí svalí na nevinnou dělnici, napadne. Odvede ho policie, ale při napjaté náladě hodonínského dělnictva je nebezpečné, aby Juřík stanul před soudem, a může tak odejít domů. A to i díky redaktorovi Fráňovi (Petr Skarke), který sepsal článek o jeho případu. Přestože šéfredaktor hodonínského listu poznamenává, že noviny před vydáním pročítá cenzor, právě díky otištěnému článku si hejtman (Vladimír Menšík) soud s Juříkem rozmyslí. Fráňa je mladý muž, který je sice dobře, ale stroze oblečený, nosí brýle a hustý knír, který je neupravený stejně jako jeho vlasy. Pro Juříkův případ je zapálený a působí proto ze začátku hlavně jako kladná postava. Když se ale vyhlásí generální stávka a redakce listu se stává jakousi centrálou a zasedací místností, stává se z mladého redaktora rychle radikál a jeho zapálení přestává být divákovi sympatické. Zatímco starší a zkušenější poslanec Národního shromáždění Tomáš (Jaroslav Rozsival) radí dělníkům, aby ve stávce nepokračovali, redaktor Fráňa je ujišťuje, že pokud vytrvají, ostatní se k nim přidají. „*Uděláme si republiku, jakou budeme chtít. Soudruzi, soudruzi, nesmíme povolit, ani když poteče krev. Přisáhejme! Na život a na smrt.*“ (Cvrček, 1980, 01:49:48) Když ale do Hodonína přijede vojsko, které má nad stávkujícím dělnictvem velkou převahu, je Fráňa ten, který jim přinese bílou vlajku.

Pro mou diplomovou práci je zajímavé také zobrazení redakce hodonínského listu. Ta je velmi stroze zařízena a je znát, že má pouze málo zaměstnanců. Přesto je ale centrem jakési městské inteligence, kam po útěku z domova zamíří i dcera (Táňa Málková) nenáviděného továrníka Kohlmana (Ilja Prachař) a kde se také při generální stávce dělníci sejdou na poradě. Samotný redaktor Fráňa reprezentuje kromě novinářského povolání i náladu dělníků v celém filmu. Zatímco na začátku stávkou je odhodlán bojovat

a nevzdávat se (je z něj patrný i jistý fanatismus), tváří v tvář přesile nakonec jeho nadšení vyprchá a vzdá se.

Stávce dělníků se pak věnuje také další snímek *Hodina života* (Matějka, 1981), který se odehrává v Týnci na konci 19. století. Celý snímek začíná čtením článku o atentátu na majitele týnecké textilní továrny, kvůli kterému pak policie zatkla skupinu mužů. Režisér pak diváka seznamuje s hlavní postavou celého filmu redaktorem *Dělnických listů*, *Časopisu Strany sociální demokracie* a listu *Zukunft* Josefem Hybešem<sup>15</sup> (Petr Štěpánek). Ten dostane od šéfredaktora za úkol odjet do Týnce a obnovit tam plány na stávku, které byly přerušeny kvůli hromadnému zatýkání atentátníků. Hned po příjezdu do Týnce dá dvěma chlapcům, kteří mu nabízeli pomoc s kufrem, drobné, ale kufr si dál nese sám, což ho divákovi představuje jako pozitivního hrdinu. Zůstane jím až do konce filmu. Hybeš je vždy elegantně, i když jednoduše oblečený, nosí plnovous a brýle. Má tmavé vlasy a i jeho oděv je vždy tmavý, aby působil co nejvíce nenápadně. Působí velmi vzdělaně a moudře, přestože se hned na začátku filmu dozvídáme, že je vyučeným tkalcem. V Týnci sice pracuje inkognito jako prodavač kalendářů, ale tamní policie jeho skutečný záměr prohlédne, a to i díky tipu jeho bývalého kamaráda a současného továrníka Ulricha (Jiří Štěpnička), který se snaží udržet dvanáctihodinovou pracovní dobu za každou cenu. Dělníci ale požadují snížení o hodinu – odtud také název filmu. Hybeš jim v tom pomáhá a díky asistenci některých z nich na stávku nakonec dojde, dělníci hodinu života získají a protest se navíc rozšíří i do dalších měst.

Přestože hlavním povoláním Josefa Hybeše je oficiálně žurnalistika, ve filmu jej příliš nepraktikuje a soustředí se na své poslání vyprovokovat stávku. I tak ho lze ale zařadit k novinářům-hrdinům, kteří se zasazovali o zlepšení pracovních podmínek dělníků.

#### **2.4.2.1 Shrnutí kategorie historických dramát podle skutečných událostí**

I v podkategorii historických filmů založených na skutečných událostech se v hlavních či vedlejších rolích objevovalo několik typů novinářů – hrdinové i komplexní postavy. Hlavním hrdinou bez jediné vady charakteru je Josef Hybeš ve snímku *Hodina života* (Matějka, 1981), kterému jsou zájmy dělníků přednější než jeho vlastní. Ve filmu několikrát zmíní také to, že se kvůli svému poslání nemůže oženit a nemůže ani často navštěvovat svoje rodiče, což divákovi naznačuje, co všechno musí hlavní hrdina obětovat. Kladnou postavou je také redaktor *Rudého práva* Havelka, který ve filmu

<sup>15</sup> Josef Hybeš byl spoluzakladatelem KSČ.



*Dům na Poříčí* (Svoboda, 1976) bojuje (i když marně) za spravedlnost a nebojí se vlastního postihu. V epizodní roli riskuje také hlasatel rozhlasu, když svou provokativní větou spustí Pražské povstání, a ve vedlejší roli je zcela pozitivně vykreslen i šéfredaktor *Rudého práva* Jan Šverma.

Komplexní novinářskou postavou, která ve filmu *Děti zítřků* (Cvrček, 1980) zrcadlí veřejné mínění dělnictva, je redaktor Fráňa, který se ze zapáleného aktivisty mění v rezignovaného kapitulanta. Za komplexní postavu lze považovat i špiónku Milenu v dramatu *Tichý Američan v Praze* (Mach, 1977), která se sice žurnalistice nevěnovala, ale v rámci své mise to předstírala.

Neutrálním novinářem pak je ve snímku *Kentauři* (Žalakevičius, 1979) ve vedlejší roli švédský žurnalista Nilson, který v Chile pobývá jako zpravodaj a své neutrality využívá tak, aby mohl být u všeho důležitého, dokud nezačne být nebezpečno. Díky tomu, že na konci filmu může bez problémů opustit obléhaný prezidentský palác, se pak stává prostředníkem mezi ústředním párem milenců.

## 2.5 *Novináři v životopisných snímcích*

Samostatnou kategorií v mé diplomové práci tvoří životopisné filmy. Ty se věnovaly buď životu jednotlivých novinářů nebo jiných slavných osobností, do jejichž života žurnalisté ať více či méně zasáhli. Podle toho jsem také vytvořila dvě podkategorie – do první budou spadat životopisné filmy o význačných osobnostech, v jejichž životě sehrál roli novinář. Druhá podkategorie zastřeší filmy, které popisují život (nebo životní epizody) samotných žurnalistů.

### 2.5.1 *Životopisné snímky s novináři*

Do této podkategorie spadá historické drama *Každému jeho nebe* (Steklý, 1981), které popisuje život herců před první světovou válkou a po ní – konkrétně na životě herečky Xeny Longenové (Jaroslava Obermeierová). Ta začínala hrát už jako velmi mladá díky svému otci, který byl také hercem. Později se provdala za malíře Artura Longena (Zdeněk Hradilák). Jejich manželství ale bylo ve filmu zobrazeno jako nešťastné a trpělo hlavně malými příjmy obou umělců.

Xenu ve filmu omylem zadrží policisté, když si ji spletou s prostitutkou. Právě tady jí na pomoc přichází její dobrý známý Egon Erwin Kisch (Ladislav Potměšil). Ten se ve filmu objeví poprvé ve scéně v restauraci, kde tančí s mladou dívkou. Přestože varoval,

že tančit neumí, sledují je při tom všichni hosté, což ilustruje jeho popularitu mezi zdejšími. Kisch je zde mladý a energický, má tmavé kudrnaté vlasy. Ve filmu ho pak divák nezřídka spatří, jak kouří a pije alkohol. Často má také na sobě tmavý kabát s vysokým límcem a klobouk hluboko do čela. Právě tak oblečený přijde na stanici, kde je Xena držena, a promlouvá k veliteli, kterého zná. Vysvětlí, že herečku zadrželi neprávem a hrozí, že vše zveřejní v tisku, pokud ji nepropustí. Když velitel zpochybní jeho tvrzení, řekne reportér: „*Nikdy nejdu za něčím, když nevím, že je to na beton.*“ (Steklý, 1981, 00:54:15\*<sup>16</sup>) Xena díky němu může opustit celu a svěří se mu pak se svými finančními a kariéerními starostmi, ale také se svým námětem na hru, která má podle ní velký potenciál. Egon Erwin Kisch s ní souhlasí a v dalších scénách pak následují ukázky z jeho dramatu *Nanebevstoupení Tonky Šibenice*, kde hraje Xena hlavní roli. Hra má velký úspěch a proslaví herečku napříč Prahou. Všimne si jí i ředitel Národního divadla (Josef Vinklář) a přislíbí jí angažmá. Z politických důvodů z něj nakonec sejde a Xena kvůli zklamání a celkové deziluzi spáchá sebevraždu skokem z okna.

Redaktor Egon Erwin Kisch je zde zobrazen jako rodící se legenda. Z několika scén je patrné, že se zná s mnoha osobnostmi po celé Praze a že je znám také mezi místními kriminálními živly. Příznakem legendy je i způsob, kterým se reportér obléká – dlouhý kabát a klobouk do čela působí tajemně. Z několika scén je také patrné, že zrovna neoplýval penězi, což je v kontrastu s pozdějším zobrazením Egona Erwina Kische, o kterém budu mluvit na konci této kapitoly. Kromě vedlejší role slavného reportéra tu má však Kischova postava ještě další význam – proslavil herečku Xenu Longenovou a dostal ji do širšího povědomí pražského publika.

Novinář se objevuje také po boku dalšího umělce v koprodukčním díle *Písně by neměly umírat (Kalatozišvili, 1983)*, které vypráví příběh operního pěvce Josefa Navrátila (Vít Olmer). Ten se na turné po Rusku zamiluje do gruzínské kultury a jejích lidových písní. Po peripetích, kterým musí čelit v Praze a kvůli kterým nedostává vytoužené angažmá v nově postaveném Národním divadle, se do Gruzie nakonec přestěhuje natrvalo a i s jeho pomocí tam vznikne lidový sbor. Na jeho první návštěvě Gruzie a celým filmem ho pak provází novinář Tumanov (Žanri Lolašvili), který se ve filmu poprvé objeví ve 34. minutě, když se hlavní hrdina rozhlíží po kočáru po svých spolucestujících. Na

---

<sup>16</sup> Znak hvězdy u stopáže znamená, že jde o přibližný čas. Některé z filmů jsem zhlédla v NFA, kde byly k dispozici na různých nosičích a několika rozdílně dlouhých kotoučích. Manipulací s nimi mohlo dojít k časovým nepřesnostem.

rozdíl od ostatních Tumanov bdí a je elegantněji oblečený, ve světlém a lehkém kabátu a světlém klobouku. Má také decentně upravený knírek. Když kočár zastaví a Navrátil z něj vystoupí, aby se porozhlédl po zimní krajině, vykoukne Tumanov za ním a napomene ho, aby šetřil svůj hlas a měl rozum. Na obzoru se záhy objeví skupinka na koních, která začne střílet do vzduchu. Hlavní hrdina má obavy, že jsou to lupiči. Novinář ho ale poučí: „*Kdepak lupiči. To nás vítají. Překročili jsme gruzínskou hranici.*“ (Kalatozišvili, 1983, 00:36:36) V další scéně se hlavní hrdina zasněně zaposlouchá do gruzínské melodie, zatímco novinář pak hudbu vlastní země komentuje. „*Já sám mám radši Verdiho. Ted' chci připít na evropskou kulturu. ... Budoucnost Gruzie, ta je v Evropě.*“ (Kalatozišvili, 1983, 00:38:25-00:38:46) I v této scéně je novinář vybraně oblečený. Tumanovova postava se ve filmu objevuje opakovaně, vždy ale pouze v krátkých scénách. Přichází například gratulovat Navrátilovi k jeho prvnímu vystoupení. „*Ano, pověst, která vás předcházela, nelhala. Byl jste skvělý, vynikající, báječný! Pokud soudím podle fotografií, vystupoval jste ve všech evropských městech. Až na vaši rodnou Prahu. Uznejte, že to je dost zvláštní.*“ (Kalatozišvili, 1983, 00:42:55) Vzápětí pozve Navrátila na malou procházku po městě, na které se ovšem dívá spíš negativně. „*Člověk ani nepozná, jestli je v Evropě nebo v Asii.*“ (Kalatozišvili, 1983, 00:44:20) Vzápětí dodává, že v Evropě nikdy nebyl. Na procházce je novinář znovu elegantně oblečen, podle evropského stylu, a vyniká tak mezi ostatními obyvateli i nad samotným Navrátilem. Nese hůlku a kouří. Když se Navrátil zastane gruzínské kultury jako neobyčejně krásné a vyjádří nadšení pro oživení její historie, okomentuje to Tumanov slovy: „*Minulost, ta je nenávratně pryč. Já jsem novinář a tohle všechno dobře vím.*“ (Kalatozišvili, 1983, 00:44:45)

Zatímco v první polovině filmu působil novinář Tumanov jako průvodce a insider, který Navrátila zasvěcuje do problematiky gruzínské kultury a seznamuje ho s tamními významnými osobnostmi, ve druhé polovině snímku funguje spíše jako nositel zpráv. Právě od něj se Navrátil dozvídá, že do Gruzie míří na koncert jeho ochránkyně Enriche Masacci (Svetlana Toma). Po jejich společném koncertu pak také jako první přináší zprávu o tom, že v Praze vyhořelo Národní divadlo. Větou: „*Vítězství, vítězství. Šampaňské, kde je šampaňské?*“ (Kalatozišvili, 1983, 01:21:10) uvede také zprávu o tom, že Navrátil dosáhl svého cíle a že v Gruzii vznikne první lidový sbor.

Žurnalistova role ve filmu patří k vedlejším a spíše kladným. Přestože ze začátku působí trochu namyšleně, snobsky a povrchně, když opěvuje evropskou kulturu, kterou nikdy na vlastní oči neviděl, a vyjadřuje se také trochu afektovaně, divák si k němu společně

s Navrátilem brzy najde cestu. Pro filmovou zápletku je také důležitý kontrast s hlavním hrdinou, který je velkým vlastencem, ale není mu umožněno v rodné zemi důstojně vystupovat. Nové zalíbení ale najde v gruzínské kultuře, kterou novinář Tumanov pohrdá a vzhlíží naopak k Evropě. V další části filmu už pak ovšem Navrátilovi pomáhá jako průvodce a seznamuje ho s gruzínskou smetánkou. V samotném závěru pak novinář ve filmu funguje jako nositel zpráv, který ví všechno dříve než ostatní.

### 2.5.1.1 Shrnutí kategorie životopisných snímků s novináři

Novináři jsou v obou filmech zobrazeni jako pomocníci hlavních postav – zatímco Egon Erwin Kisch pomůže Xeně nejprve z vězení a potom ke slávě, novinář Tumanov je Navrátilovým prostředníkem ke gruzínské kultuře a později jeho informátorem.

### 2.5.2 Životopisné snímky o novinářích

Nejstarším životopisným snímkem o novináři v mé analýze je drama *Příběh lásky a cti* (Vávra, 1977) režiséra Otakara Vávry, které popisuje milostný vztah mezi Janem Nerudou (Jiří Bartoška) a Karolínou Světlou, vlastním jménem Johanou Mužákovou (Božidara Turzonovová). Záznamy o romanci se dochovaly v opisu jejich korespondence. Přestože povoláním Jana Nerudy byla žurnalistika, v tomto snímku se na ni pozornost příliš nesoustředí.

Film začíná v hospodě *U Knoblochů*, kde Jan Neruda společně se svými kolegy a přáteli tráví Štědrý večer. Je vkusně oblečený, má tmavé vlasy a knírek. Tvůrci snímku tak chtěli patrně zvýraznit jeho mládí, protože se známým plnovousem se Jan Neruda objeví až na samém konci filmu, když jako stařec prochází uličkami Malé Strany. V hospodě mu společnost dělají kolegové i přátelé – mezi nimi nechybí ani Jakub Arbes (Oldřich Vízner), který naopak plnovous má. Oba kouří, oba pijí alkohol. Neruda je na začátku filmu zobrazen jako záletník a bezstarostný mladík, který nemá peníze, ale příliš se o to nestará. Na štědrovečerním setkání se také sám sobě posmívá, když říká: „*Skandály, to je moje obživa.*“ (Vávra, 1977, 00:22:33\*) Ve filmu se také objeví jeho pracoviště – redakce nejmenovaného listu. V koši u jeho stolu je mnoho papírů, v celé místnosti je nepořádek. Neruda tam ve zmiňované scéně pracuje sám, což naznačuje pozdní hodinu a tím také jeho pracovitost. Nepořádek u stolu zase odkazuje na perfekcionistu, kterému se honí hlavou mnoho nápadů a s žádným není spokojený. Přestože snímek začíná tím, že Nerudu představí jako nejslavnějšího českého novináře,

jeho postava není bez chyb a jeho obraz působí spíše komplexně. K tomu pomáhá například jeho vztah s bývalou snoubenkou nebo psychický nátlak, kterému na konci filmu vystaví vymahačku dopisů. Přestože zde patří Janu Nerudovi hlavní mužská role a Karolíně Světlé zase hlavní ženská role, dalo by se říci, že hlavní „postavou“ celého filmu byl jejich vztah.

O práci, inspiraci i těžkostech blízkého přítele Jana Nerudy pojednává další životopisný snímek *Romaneto* (Soukup, 1980), jehož hlavní postavou je spisovatel a novinář Jakub Arbes (Viktor Preiss). Popisuje jeho finanční, autorské i rodinné problémy a v centru celého příběhu je incident, který ho údajně inspiroval k napsání romaneta *Svatý Xaverius*. Jakub Arbes je v podání Viktora Preisse vykreslen jako citlivý intelektuál, který se zajímá o dění okolo sebe a snaží se bojovat s nespravedlností, se kterou se musí potýkat chudí Pražané. S těmi se setkává i díky svému zaměření, protože v *Národních listech* pracuje mimo jiné i jako soudničkář. Arbes při své novinářské práci naráží na politické tlaky, nepochopení, ale i neutěšenost života chudých a dělníků. Zajímavý je kontrast mezi prostředími, ve kterých se Arbes ve filmu pohybuje. Zatímco život smetánky režisér zobrazil v živých a teplých barvách, život pražské chudiny provází ve filmu barvy tmavé a nevlídné. V chudinských čtvrtích je ve snímku také často v pozadí vidět rakev nebo těla ležící na ulici, aby divákovi ilustroval strach místních obyvatel z nakažení cholerou. Jakub Arbes je jako novinář a spisovatel někde mezi těmito dvěma prostředími, stýká se s dělníky ale i se členy vyšší společnosti. Ti se s ním setkávají hlavně kvůli jeho tvorbě, postavením ale Arbes zapadá spíše k chudším Pražanům. Nosí tmavý kabát a vlněnou čepici, zatímco jeho společníci z vyšší vrstvy mají povětšinou klobouk. Arbes má také ve většině scén kolem krku dlouhou hnědou vlněnou šálu, která v porovnání například s kožešinou jeho zámožné přítelkyně Amálie (Jana Šulcová) vypadá opravdu nuzně.

Stejně jako ve snímku *Příběh lásky a cti* (Vávra, 1977), kde je hlavní postavou Jan Neruda a Jakub Arbes tam má jen vedlejší roli, je i ve filmu *Romaneto* (Soukup, 1980), kde hlavní role patří Arbesovi, Jan Neruda (Petr Kostka) ve vedlejší roli. Zde už má svůj známý plnovous a nosí dlouhý kabát a široký klobouk. Divákovi je několikrát naznačeno, že je na tom finančně o něco lépe než Arbes, zatímco ve snímku *Příběh lásky a cti* (Vávra, 1977) to bylo přesně opačně. Neruda je tady také oproti Arbesovi skeptický a cynický, vyčítá mu například, že se nerozejde se svou ženou Josefínou (Jana Dolanská). Nabízí mu také práci pro časopis *Lumír* a je to také Neruda, kdo Arbesovi vnukne nápad na nový žánr, kterým se romaneto stává.

Snímek se jako jemu podobná díla opět soustředí na Arbesův osobní život a na jeho spisovatelskou činnost, žurnalistika zůstává i tady spíše v pozadí. Režisér ji využívá hlavně k tomu, aby zdůraznil Arbesovo sociální cítění a zdůvodnil jeho přítomnost v neobvyklých prostředích. Když se Arbes hádá s vydavatelem *Národních listů* Juliem Grégrem (Radoslav Brzobohatý) o zveřejnění článku, který je zaměřený na kritiku policejního kapitána Dedery (Jiří Pleskot) za to, že nespravedlivě zavřel několik dělníků a život jim znesnadňoval i dál, říká: „*A kdo by se jich měl zastat, když ne my? Pan Deder se postaral, že je nikde nevezmou. To je svinstvo!*“ (Soukup, 1980, 00:58:15) rozčiluje se Arbes a z filmu tak vychází na rozdíl od Grégra jako kladná postava plná empatie.

Dalším životopisným snímkem o žurnalistovi, v tomto případě z raného života budoucího komunistického novináře, je drama *Julek* (Koval, 1979). Děj se odehrává v dětství Julia Fučíka (Aleš Monteleone, Marcel Oktábec, Filip Renč) a zobrazuje události, které ho formovaly a inspirovaly k jeho pozdějšímu povolání. Snímek začíná jeho narozením a končí, když je Julkovi dvanáct let. Jeho otec (Ladislav Frej) byl ve volném čase hercem ochotnického divadla a maminka (Jana Preissová) se živila jako švadlena. Jejich vztah je ve filmu zobrazen jako idylický, obzvláště na začátku filmu, kde se režisér soustředil na období před první světovou válkou. Malý Julek se ve svých čtyřech letech rád dívá na věci dalekohledem a díky hyperaktivitě si ho všimá ředitelka divadla, kde hraje i jeho otec. Díky tomu pak Julek získává několik rolí. Kvůli jedné z nich musel setrvat v malém uzavřeném prostoru a protože se bál tmy, jeho otec ho s jeho souhlasem vycvičil, aby se svého strachu zbavil. Jako dítě je pravdomluvný až prostořeký, impulzivní a odvážný – troufne si třeba dirigovat orchestr. Divadlo ho ale později přestane bavit. „*Chci být jako všichni kluci. Obyčejný.*“ (Koval, 1979, 00:32:50\*) Na svých toulkách Prahou a později Plzní si všimá života chudých lidí, i když se díky rodičům a jejich stykům často dostane také do vyšší společnosti. Nezaopatřeným kamarádům často pomáhá, ale dobře vychází i s bohatými známými svých rodičů. Jediná autorita, kterou neuznává, je ta školská. Když za války přijde i na jeho rodinu nouze o jídlo a navíc pomáhá s ukrýváním svému otci, aby ho neodvedli, „dospívá“. Ve škole se nechá potrestat z vlastních morálních zásad: „*Nikdy si nenechám líbit nespravedlnost,*“ (Koval, 1979, 00:55:33\*) vysvětluje svůj motiv. Ze svých zkušeností se životem chudých lidí pak čerpá inspiraci a jako dvanáctiletý začíná psát noviny, kde se zamýšlí nad osudem rodin, které kvůli válce přijdou o živitele. Poslední

záběr filmu míří na stůl Julka, který na něm při psaní svých novin usnul, stihl se ale podepsat jako odpovědný redaktor Julius Fučík.

Film tohoto komunistického novináře zobrazuje jako výjimečné dítě. Dalekohled, kterým se dívá kolem sebe, naznačuje, že vidí něco jiného než ostatní lidé. Scéna se strachem ze tmy zase napovídá o jeho statečnosti. Podle filmu byl Julius Fučík kladným hrdinou už v raném věku, kdy měl pevné morální zásady a dokázal se oddat věci, ve kterou věřil.

Podobně je v následujícím filmu *Zastihla mě noc* (Herz, 1985) zobrazena také komunistická novinářka Jožka Jabůrková (Jana Dolanská). Drama retrospektivně popisuje její život a kariéru komunistické novinářky a odbojářky. Odehrává se v koncentračním táboře, kde hlavní hrdinka tráví poslední dny svého života a v útržcích se vrací ke svým vzpomínkám z dětství, mládí a z doby těsně před svým zatčením.

Přestože film už v úvodu zmiňuje, že je věnován památce této komunistické novinářky, zaměřuje se spíše na její dětství spojené s psychicky nemocnou matkou (Jana Brejchová), na její negativní zkušenosti s církví, nebo na práci guvernanky v bohaté rodině a celkově na události, které formovaly její životní postoj. Roli novinářky přitom nechává stranou a ve filmu je jí věnována jen zcela okrajová role. Přesto je ale ve snímku několikrát zmíněno, jak důležitá pro Jožku Jabůrkovou její redakce byla. Když například se svým druhým manželem (Radoslav Brzobohatý) probírá zařízení domácnosti, podvědomě sklouzne k plánování dalšího čísla *Rozsévačky* o zařizování dělnických domovů. To její muž okomentuje slovy: „*Já jsem měl radost, že jsi aspoň trochu ženská. Ale ty jsi pořád jenom redaktorka.*“ (Herz, 1985, 01:34:09)

Když pak spolu probírají rodinné finance, chlubí se mu Jožka, že dostala k výplatě sto korun, a její muž jí radí, aby za ně nakoupila záclony. Nato mu odpoví: „*Když já už tu stovku nemám, Pepo. Dala jsem ji na tiskárnu, jinak by nevyšly noviny.*“ (Herz, 1985, 01:34:29)

Také z tohoto dialogu vyplývá, jaký obraz film o Jožce Jabůrkové vytváří. Před druhou světovou válkou i v koncentračním táboře ji popisuje jako velmi hrdou ženu, která neváhala obětovat své pohodlí a pohodlí své rodiny, aby dosáhla vytouženého cíle. Juraj Herz ji vykreslil jako ženu, která si i v krutých podmínkách snažila zachovat důstojnost a hrdost a odmítala kompromisy. Jožka Jabůrková je ve filmu *Zastihla mě noc* (Herz, 1985) zcela kladnou postavou, která je oddaná profesi, bojuje s nespravedlností a brání práva slabších za každou cenu.

Následující dva snímky sice nepatří mezi životopisné, ale popisují zážitky novináře, který byl skutečnou historickou osobností a proto jsem je do této podkategorie zařadila. Jedná se o dvoudílný sestřih z komediálního televizního krimiseriálu o Egonu Erwinu Kischovi, který je založený na jeho povídkách a jehož první částí je snímek ***Zuřivý reportér*** (Hollý, 1987). Film začíná Kischovým citátem: „*Kámen pravdy lze získat jen za vysokou cenu. Reportér si ji nemusí vymýšlet. Vidí a slyší všude tolik neuvěřitelného, a přesto je to pravda.*“ (Hollý, 1988, 00:01:12) a záběrem na Kische (Josef Laufer), který stojí v okně svého bytu a v sametovém županu shlíží jako pozorovatel dolů na ulici. V ústech má cigaretu a přemýšlí. Už z tohoto záběru je patrné, že novinář je materiálně dobře zabezpečen, což se potvrdí vzápětí, když žebrákovi výměnou za jeho obnošené oblečení koupí oblek. Film je spíše souborem humorných povídek než výpovědí o povolání Egona Erwina Kische, toho nicméně popisuje jako zkušeného reportéra s nadhledem, který má „nos“ na velké kauzy a na základě dvou slov, jako jsou „nedozírné důsledky“, dokáže předvídat třeba konflikt jakým byla první světová válka. Když ho pak vyslychá vrchní velitel pražské policie, ukáže, že nemá strach z autorit. Své povolání redaktora občas používá také k tomu, aby pomohl sobě nebo někomu blízkému, jak divák vidí například, když se vydá hledat svou známou prostitutku do výchovného ústavu pro mladá děvčata a jeho vedení namluví, že chce o jejich práci udělat reportáž. Ve filmu je také patrné, že Kisch má známé v nejnižších vrstvách společnosti i mezi smetánkou, a to jak v Praze, tak i ve Vídni a v zahraničí.

V druhém díle s názvem ***Lovec senzací*** (Hollý, 1988) se ukáže další tvář slavného reportéra. Přestože je velkým milovníkem žen, má u něj vždy přednost jeho práce. Na místo činu dokáže dorazit ještě před tím, než policie zločin oznámí, a vysvětlí to tím, že má intuici. „*To víte, správný reportér má být vždycky na správném místě.*“ (Hollý, 1988, 00:12:43) Při vyšetřování policii neustále provází. Přesto mu ale chudina věří více než úřadům. Kisch také ve filmu ukáže, že si dokáže udržet nadhled, nenechat se ovlivnit davovým myšlením a neobviňovat nevinné, jimiž jsou v tomto případě socialisté. „*Já jedinej nepsal, že to udělali rudý. I když se tenkrát na socialisty shazovalo každý svinstvo.*“ (Hollý, 1988, 00:22:40) Za to mu pak vyčíní i šéfredaktor. Kisch se kritice brání a vysvětluje, že jeho noviny čtou lidé kvůli slušným reportážím, které píše mimo jiné on.

Postava Egona Erwina Kische je v obou filmech kladná a hodná obdivu. Reportér se orientuje jak v kruzích pražské galérky, tak v záležitostech nejvyšší společnosti. Odolává tlakům autorit a s nadhledem profesionála řeší všechny situace, nenechá se



nikdy vyvést z míry a nebrání se vstoupit na neatraktivní místa, jako je nocležna pro bezdomovce apod. Pro svou práci obětuje své pohodlí a milostné vztahy a neváhá jít proti proudu, když všichni z vraždy hostinského obviňují „rudé“. Přestože Kisch je v obou dílech vyobrazen jako kuřák a „sukničkář“, který se rád napije, a bylo by možné mu vytknout i jistou aroganci, z hlediska žurnalistiky jde o příkladnou postavu.

Nejnovějším filmem zobrazujícím poslední kapitolu života slavného žurnalisty je **Člověk proti zkáze (Skalský, 1989)**, který líčí události v životě spisovatele a novináře Karla Čapka (Josef Abrahám) těsně před jeho smrtí. Přestože v první půlhodině filmu nás režisér Štěpán Skalský zavede do redakce *Lidových novin*, kde Karel Čapek pracuje a diskutuje se svými kolegy, jako například s Karlem Poláčkem (Rudolf Stárz) nebo Eduardem Bassem (Oldřich Slavík), a kde se také podepisuje své fanynce, jeho žurnalistické profesi se pak režisér příliš nevěnuje. Čapkova promluva k předválečné situaci v Mnichově však dává tušit, jakým směrem se bude zbytek filmu ubírat. „*My jsme novináři, pánové. A já jsem se v tom Mnichově začal bát, že naše noviny možná obyčejný lidi ani nečtou.*“ (Skalský, 1989, 00:10:22)

Karel Čapek je ve filmu upravený, i když často jen ledabyle, za což ho kritizuje i jeho žena Olga Scheinpflugová (Hana Maciuchová). Jejich vztah režisér pojal idylicky a rovnocenně. Karel Čapek například na Olžin podnět napíše drama *Matka*, Olga ho naopak zase učí, jak správně přednášet. Dalším důležitým vztahem, který režisér filmu zdůraznil, je Čapkovo přátelství s Tomášem Garriguem Masarykem – vzpomínky a hovory s prezidentem se prolínají celým filmem a nabízejí divákovi jakousi politickou až filozofickou linii příběhu. Důležitými postavami jsou i sourozenci Josef Čapek (František Řehák) a Helena Čapková (Věra Galatíková) – vzpomínky na společné dětství, ale i vzpomínky na lásku k Věře Hružové (Libuše Šafránková) tvoří poetickou linii příběhu. Ta společně s ostatními prvky vykresluje Karla Čapka jako citlivého intelektuála, který věří v prostého člověka a kterého pomalu ničí nemoc a bezmoc zároveň. Divák může sledovat, jak spisovatele ve filmu postupně přemáhá zhoršující se zdravotní stav, ale i beznaděj, kterou mu přináší nenávistné dopisy a situace v zahraničí. Režisér diváka opět uvádí do redakce *Lidových novin*, kde tentokrát Karel Čapek chybí a jeho kolegové se probírají jemu adresovanou anonymní i podepsanou nepřátelskou korespondencí. Režisér pro tuto scénu zřejmě záměrně využil interiér redakce, aby tak zdůraznil kontrast s částí filmu, kdy v ní Karel Čapek dával autogram. Tvůrce snímku tak chtěl vykreslit rychlou změnu veřejného mínění Čechů, které Čapek bránil u svých západních přátel a za které prosil o pomoc. Spisovatel a novinář je ve filmu zobrazen

zcela kladně, jako intelektuál a ryzí charakter, který doufá v lepší zítřky, i když je pro něj situace nepříznivá.

### **2.5.2.1 Shrnutí kategorie životopisných snímků o novinářích**

Filmy v kategorii životopisných snímků zobrazovaly několik novinářů zejména v hlavních rolích. Jejím specifikem je, že ani jeden ze žurnalistů v ní nebyl záporným hrdinou. Přestože novinář Tumanov působil ze začátku namyšleně a povýšeně, s odvíjejícím se dějem filmu *Písně by neměly umírat* (Kalatozišvili, 1983) se stane dobrým přítelem hlavního hrdiny a také kladnou vedlejší postavou.

Nejčastěji se zde objevoval Egon Erwin Kisch, kterého ve filmu *Každému jeho nebe* (Steklý, 1981) ztvárnil Ladislav Potměšil a v dvojdílném snímku *Zuřivý reportér* (Hollý, 1987) a *Lovec senzací* (Hollý, 1988) zase Josef Laufer. Ve všech třech případech byl známý Kisch zobrazen jako novinář, který umí užívat života, má ale také cit pro příběh i spravedlnost. Ten má společný i s dalšími postavami novinářů v této kategorii – odmítání nespravedlnosti a vůli k boji za práva slabších má společnou jak mladý Julek ve stejnojmenném filmu (Koval, 1979), tak i Jakub Arbes ve snímku *Romaneto* (Soukup, 1980) a Jožka Jabůrková v životopisném dramatu *Zastihla mě noc* (Herz, 1985). Všichni také sdílejí empatii s chudými a utlačovanými a cítí nutnost boje za ideály. Ten je rovněž jedním z témat posledního životopisného snímku *Člověk proti zkáze* (Skalský, 1989) o událostech před smrtí Karla Čapka.

## **2.6 Vyhodnocení analýzy**

V první části této kapitoly bych se ráda vrátila ke klíčovým pojmům uvedeným v metodologické části diplomové práce a na příkladech několika filmů ilustrovala, jakých procesů a znaků používali filmoví tvůrci pro vykreslení postavy novináře. V první části této kapitoly se tedy soustředím na prvky paradigmatické osy a na trichotomické dělení znaků postav novinářů. V druhé části se zaměřím na syntagmatickou osu a procesy, pomocí nichž filmoví tvůrci novináře zobrazovali.

### **2.6.1 Trichotomické dělení znaků zobrazovaných novinářů**

James Monaco aplikuje ve své knize *Jak číst film* (Monaco, 2004) trichotomii dělení znaku Charlese Pierce na kinematografii. Ikony jsou znaky, ve kterých označující představuje označované hlavně svou podobností a blízkostí s ním. V případě filmů to

tak jsou zejména portréty postav (v mém případě tedy novinářů). Indexy jsou znaky, které měří vlastnost ne proto, že jsou s ní identické, ale proto, že k ní mají niterný vztah. Indexem horka může být podle autora tedy jak teploměr, tak pot, chvějící se vzduch nebo žhavé barvy. Symbol je náhodný znak, v němž označující nemá přímý (ikonický) ani indexuální vztah k označovanému, ale spíše jej reprezentuje díky konvenci. Autor ještě dodává důležitou poznámku, že tyto kategorie se vzájemně nevylučují. (Monaco, 2004, s. 161-162)

### 2.6.1.1 Ikony

Portréty novinářů – tedy jejich ikonická zobrazení – byly v analyzovaných filmech různorodé. Přebývaly ale mužské postavy, které byly spíše nižšího věku. V případě novinářů je ale filmoví tvůrci zobrazovali v širší věkové diverzitě než v případě novinářek. Přestože přebývali zejména žurnalisté mezi 20. a 40. rokem, ve filmech se objevovali také starší (*Hvězda padá vzhůru*, (Rychman, 1974), *Postavení mimo hru* (Novák, 1979), jeden ze žurnalistů ve filmu *Skřivánčí ticho* (Máša, 1989)), i mladší novináři. (V jednom případě také redaktor v důchodu (*Akce Bororo* (Fuka, 1972) nebo novinář-dítě (*Julek* (Koval, 1979))). V případě portrétů novinářek to ale neplatí – ženám tohoto povolání bylo v „jejich“ filmech mezi 20 až 40 lety (*Oddechový čas* (Svoboda, 1977), *Čistá řeka* (Skalský, 1978), *Tichý společník* (Flídr, 1988)). Žádnou diverzi v mladším nebo starším věku jsem nezaznamenala.

Zatímco muži novináři ve filmech se lišili i „atraktivitou“, pro ženy platí, že za normálních okolností<sup>17</sup> byly vždy pohledné a upravené.

Redaktor ve filmu *Jakou barvu má láska* (Brynych, 1973) dělá poznámky na svůj neatraktivní zevnějšek, vzhled šéfredaktora Foltýna je ve filmu *Skandál v Gri-Gri baru* (Steklý, 1978) zdůrazněn kontrastem s mladou a krásnou dívkou, o kterou se uchází. Trochu zanedbaně vypadá také rozhlasový reportér v porovnání s divadelními hvězdami ve stříhovém filmu *V hlavní roli Oldřich Nový* (Čech, 1980). Jako velmi atraktivní je naopak zobrazen Egon Erwin Kisch ve dvoudílné sérii *Zuřivý reportér* (Hollý, 1987) a *Lovec senzací* (Hollý, 1988), což ve filmu dokazují i jeho četné milostné aféry.

---

<sup>17</sup> Ve filmu *Zastihla mě noc* (Herz, 1985) je velká část děje zasazena do koncentračního tábora, kde je vězněná hlavní postava Jožka Jabůrková. V takovém případě pravidlo o atraktivitě samozřejmě neplatí, protože věznění v koncentračním táboře nelze považovat za normální okolnosti. Ve svých vzpomínkách ale Jožka Jabůrková vzpomíná na svá studentská léta i na svá manželství, kdy byla ve filmu zobrazena jako atraktivní žena.

Pohledný je i Jan Neruda v romantickém snímku *Příběh lásky a cti* (Vávra, 1977), kde jsou rovněž zdůrazněné jeho úspěchy u dam. Atraktivitou disponuje také postava novináře Pipa Karena v grotesce *Hroch* (Steklý, 1973). Její představitel Svatopluk Matyáš ji pak přenesl i do později natočeného snímku *Případ mrtvých spolužáků* (Klein, 1976).

### 2.6.1.2 Indexy

Indexuální zobrazení novinářů splývá s konceptuálními reprezentačními procesy, kterým se věnuji v další části této kapitoly. Indexem novináře může být pomůcka, kterou potřebuje ke své práci, ať už je to kamera, mikrofon nebo poznámkový blok. Ve filmu ale může být indexem také to, zda novinář kouří nebo zda nosí brýle. Jak už jsem uvedla výše – většina novinářů ve zkoumaných filmech kouřila, s ohledem na dobu buď viržinka či dýmky nebo cigarety.

U indexuálních znaků je ale také podstatné, zda jde o novináře-hrdiny nebo naopak o novináře-padouchy. Zatímco indexem první skupiny může být třeba uplácení, jako v případě Pipa Karena v grotesce *Hroch* (Steklý, 1973), indexem kladných (nebo komplexních) novinářů může být zase naopak koš plný zmuchlaných papírů u jejich stolu v redakci, který odkazuje na mnoho nápadů a perfekcionismus, jako v případě stolu Jana Nerudy ve snímku *Příběh lásky a cti* (Vávra, 1977).

Indexem novináře ale může být také přístup (spíše despekt) k autoritám, který, zdá se, mají společný novináři napříč analyzovanými filmy. Ať už jde o facku, kterou jedné z dozorců v koncentračním táboře uštědřila Jožka Jabůrková ve filmu *Zastihla mě noc* (Herz, 1985), o vzdor, který nespravedlivému učiteli ukázal malý Julius Fučík ve snímku *Julek* (Koval, 1979) nebo o protesty proti kritice ze strany šéfredaktora, které čelila redaktorka ve filmu *Tichý společník* (Flídr, 1988).

Indexuálním znakem novináře mohou být také kostýmy, které ho řadí mezi bohaté nebo chudé. Zatímco Egon Erwin Kisch se ve snímcích *Zuřivý reportér* (Hollý, 1987) a *Lovec senzací* (Hollý, 1988) prochází po Praze v elegantních oblecích, ve kterých zapadá i mezi smetánku, a na Prahu shlíží ze svého bytu v sametovém županu, kostým Jakuba Arbesa ve filmu *Romaneto* (Soukup, 1980) ho naopak od smetánky jasně odlišuje. Rozdíl mezi oblečením zámožných a chudých novinářů je patrný i ve snímku *Bitva o Hedviku* (Dziedzina, 1972), kde je Eda Krahulík oblečen do nevýrazných barev, zatímco jeho kolegové mají výrazné doplňky, mezi kterými je i luxusní auto.

### 2.6.1.3 Symboly

Symbolické znaky můžeme nalézt třeba v mise-en-scene jednotlivých záběrů s novináři, kteří se často objevují například v redakcích svých médií. Ty jsou v několika snímcích zobrazené jako jakási centra inteligence nebo místa pro porady a plánování strategie, jako v případě snímku *Skandál v Gri-Gri baru* (Steklý, 1978), *Děti zítřků* (Cvrček, 1980) nebo v životopisném filmu *Člověk proti zkáze* (Skalský, 1989). Často se vyznačují mohutnými stoly z tmavého dřeva. Zatímco v historických snímcích je doplňují třeba zelené stolní lampy a v mnoha případech i police plné objemných knih, které symbolizují sečtělou novinářů, ve filmu *Tobě hrana zvonit nebude* (Trap, 1975) knihy vystřídaly kamery, na které je redaktor Voska velmi háklivý, když zdůrazňuje jejich cenu.

Symbolické je i držení těla novináře – rozhlasový reportér ve výslužbě Cipro během své scény ve filmu *Akce Bororo* (Fuka, 1972) stojí, zatímco jeho host (jinak hlavní hrdina) sedí a je jasné, že novinář je v zobrazované scéně dominantní. Pip Karen – jedna z nejzápornějších postav celé analýzy – působí ve filmu *Hroch* (Steklý, 1973) jako jakýsi našeptávač, když do ucha profesora Fibingera promlouvá o svých kvalitách.

Také kostýmy mohou být symbolickým znakem – několik novinářů v analyzovaných filmech nosilo dlouhý kabát a klobouk, který měli stažený do čela. Což symbolicky odkazuje na jistou tajemnost. Novinář Havelka tak přišel ve filmu *Dům na Poříčí* (Svoboda, 1976) v tajnosti za velitelem. Josef Hybeš se takto oblečený pohyboval v několika scénách ve snímku *Hodina života* (Matějka, 1981), kde měl svou tajnou misi. Pip Karen měl během snímku *Hroch* (Steklý, 1973) na sobě mnoho extravagantních (až nevkusných) obleků a v samém vyvrcholení filmu měl na hlavě klobouk s širokou krepou, který odkazoval na americké kovboje.

Dlouhý kabát a klobouk do čela měl na sobě jak Egon Erwin Kisch v *Každému jeho nebe* (Steklý, 1981), tak i Jan Neruda ve filmu *Příběh lásky a cti* (Vávra, 1977) nebo ve snímku *Romaneto* (Soukup, 1980), což společně s jejich všeobecnou popularitou (konvencí) slavných novinářů symbolizuje legendu.

### 2.6.2 Reprezenční procesy

Jak jsem psala v kapitole *Výběr filmů a metoda jejich analýzy – metodologické ukotvení tématu*, snažila jsem se u analyzovaných filmů zaznamenávat narativní a konceptuální procesy, které spadají pod skupinu reprezenčních procesů (Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 162). Přestože autoři knihy, ze které jsem toto dělení pro svou diplomovou

práci převzala, ho názorně předvedli na výzkumu, který analyzoval fotografie, hodí se jako část analýzy symbolických kódů i pro rozbor filmů.

### **2.6.2.1 Narativní procesy**

Z hlediska mé diplomové práce k narativním procesům docházelo, byla-li postava novináře nositelem děje ve filmu nebo umožnila-li nějak zásadně jeho posun. Opomímím zde snímky, kde byl novinář hlavním hrdinou a kde byl tedy děj vázaný na něj. Významným narativním procesem byla například zpověď rozhlasového reportéra ve výslužbě ve snímku *Akce Bororo* (Fuka, 1972). Přestože jeho role byla epizodní, umožnila hlavnímu hrdinovi doktoru Junkovi, aby ověřil tvrzení mimozemšťanky Ori-Any a uvěřil jí. Novinář její verzi nevědomky potvrdil a děj filmu se tak mohl posunout. Postava žurnalisty se objevila v epizodní, ale přesto významné roli, také ve filmu *Dostih* (Soukup, 1981), kde nejmenovaný redaktor naléhá na stárnoucího žokeje, aby mu poskytl materiály pro článek. Sportovec na to pak přistoupí a díky novinářově příspěvku se dostane opět na vrchol. Jednáním Egona Erwina Kische se herečka Xena Longenová ve filmu *Každému jeho nebe* (Steklý, 1981) dostane z vězení a díky jeho hře se nakonec také proslaví.

Důležitý vliv na děj filmu *V hlavní roli Oldřich Nový* (Čech, 1980) má také rozhlasový redaktor, který na konci snímku zachrání celý večírek, ale na začátku působí jako vypravěč, který diváka uvede do dění.

Epizodní, ale rovněž od děje neoddelitelnou roli, měl ve velkofilmu *Osvobození Prahy* (Vávra, 1976) rozhlasový hlasatel, který svou česko-německou promluvou „*Je právě sechs hodín*“ (Vávra, 1976, 00:35:26) ve filmu doslova spustil Pražské povstání.

### **2.6.2.2 Konceptuální procesy**

Druhou skupinou reprezentačních procesů jsou konceptuální procesy, které se vyznačují absencí děje a dělí se do tří dalších podskupin – na klasifikační, které znázorňují příslušnost k určité skupině, analytické, které vyjadřují vztah k celku a jeho částem a symbolické procesy, které jsou nositeli významu (Trampota, Vojtěchovská, 2010, s. 162).

#### **2.6.2.2.1 Klasifikační procesy**

Konceptuálním klasifikačním procesem v analyzovaných filmech bylo zobrazování novinářů podle jejich sdílených vlastností jako například ve filmu *Skřivánčí ticho* (Máša, 1989), kde byla trojice redaktorů zobrazena celkově nelichotivě, jako hamižní a

nenasytní nevychovanci, jejichž jediným zájmem je co nejvíce jídla a pití za co nejnižší cenu. Podobně, i když více komplexně, byl zobrazen také rozhlasový redaktor ve snímku *V hlavní roli Oldřich Nový* (Čech, 1980), který si v jedné z finálních scén v divadle dopřává tajnou hostinu v šatně jednoho z herců. Oba tyto případy připomínají známé přirovnávání novinářů k holubí letce.

#### 2.6.2.2 Analytické procesy

Analytickými procesy ve zkoumaných filmech bylo zobrazování novinářů v jejich redakcích nebo ve skupinách na tiskových konferencích. V životopisném filmu *Člověk proti zkáze* (Skalský, 1989) jsou Karel Čapek a jeho kolegové zobrazeni v redakci *Lidových novin*, která tu působí jako útočiště a jako místo, kde se shromažďuje inteligence. Jejich diskuze pak naznačuje rovnocennost všech jejích členů a soudržnost, která se znovu projevuje ke konci filmu, kdy Čapkovi kolegové třídí za jeho nepřítomnosti jemu adresované nenávistné dopisy.

Dalším analytickým procesem je zobrazování novinářů při výkonu jejich povolání. Na tiskové konferenci k zavraždění vedoucího továrny ve snímku *Bitva o Hedviku* (Dziedzina, 1972) se sejde několik žurnalistů, z nichž tři zná divák už z předchozích scén – Eda Krahlík tam zastupuje list *Dělník* a dva nejmenovaní novináři nejmenované médium. Ti ale přijdou na konferenci pozdě a chovají se velmi arogantně zatímco Eda Krahlík byl na místě včas.

Setkání s tiskem, které ve filmu *Tajemství Ocelového města* (Ráža, 1978) pořádá doktor Sarrasin, probíhá za účasti několika novinářů, kteří sedí kolem oválného stolu, nad nímž se vznáší hustý cigaretový kouř. Mluvčím celé skupiny je hrabě van Hulshof, který sedí nejbliže k divákovi a jeho způsob sezení se zdá být celkem arogantní. Novináři tu jsou díky oválnému stolu i díky kouření zobrazeni jako celek, který prezentuje tisk, jeho vedoucím je však muž, který sedí nejbliže k divákovi a nejvíce také mluví.

Jako zakouřenou místnost plnou lidí pak režisér snímku *Dny zrady* (Vávra, 1973) zobrazil také redakci *Rudého práva*, před kterou mluví šéfredaktor Jan Šverma a uděluje pokyny, které si jeho podřízení pečlivě poznamenávají. Celek redakce je tu zastoupen píšícími novináři, kteří naslouchají Janu Švermovi jako očividné autoritě.

Na redakční poradě pak udělala narážku i Milena ve snímku *Tichý Američan v Praze* (Mach, 1977), která sice předstírala, že je novinářkou, redakční „folklor“ ale znala dobře. „*Nepřeju vám zažít redakční porady. V osm už bylo tak nakouřeno, že jeden omdlel.*“ (Mach, 1977, 00:41:42)

Prezentace novinářů jako kuřáků (často silných) byla ve všech analyzovaných filmech velmi častá. Kouření při tom ale neznamenalo, že novinář je ve filmu zápornou postavou – svůj monolog o oddanosti žurnalistickému povolání pronesl Ríša Racek ve filmu *Skandál v Gri-Gri baru* (Steklý, 1978) se zapálenou cigaretou v puse a kouřila také jedna z nejzápornějších novinářských postav všech analyzovaných filmů – Pip Karen ve filmu *Hroch* (Steklý, 1973). Kuřácké návyky své dcery společně s jejími kuchařskými dovednostmi kritizuje také otec začínající novinářky ve snímku *Čistá řeka* (Skalský, 1978). „*Ty neumíš vařit a možná že ani to dítě neporodíš, když tolik kouříš.*“ (Skalský, 1978, 00:08:29)

Dalším místem, kde se novináři ve filmech také často objevovali, byla kromě redakcí restaurační zařízení, kde se oddávali hlavně pití alkoholu. (Ve filmu *Tichý společník* (Flídr, 1988) byl alkoholismus důvodem pro výpověď jednoho člena redakce.) Například Egon Erwin Kisch se ve filmu *Každému jeho nebe* (Steklý, 1981) v restauraci objevuje vůbec poprvé, snímek *Příběh lásky a cti* (Vávra, 1977) dokonce začíná v hospodě *U Knoblochů*. Bar nebo kavárna je také místem, kam se po skončení své novinářské kariéry uchyluje také redaktor Tichý v historickém snímku *Lupič Legenda* (Steklý, 1972). Častá návštěva takových zařízení ale nemusela nutně znamenat problémy s alkoholem – zejména v historických snímcích tak novináři získávali informace a udržovali styky se svými zdroji.

### 2.6.2.2.3 *Symbolické procesy*

Prezentace novinářů jako kuřáků nebo „štamgastů“ by tak mohla být považována také za konceptuální symbolický proces – nápadnějším symbolickým procesem bylo ovšem zobrazování novinářů pomocí nástrojů, které potřebují k výkonu svého povolání. V dramatu *Tobě hrana zvonit nebude* (Trapl, 1975) to bylo například natáčení na kameru, kterou používal redaktor Voska hned v prvních záběrech snímku. Ve filmu *Za volantem nepřítel* (Steklý, 1974) byla postava novináře dokonce zredukována na ruku držící mikrofon. Ve výše zmíněném snímku *V hlavní roli Oldřich Nový* (Čech, 1980) namlouvá svou reportáž o oslavě jubilea slavného herce rozhlasový reportér také rovnou do mikrofonu. V analyzovaných filmech nechyběl ani typický zápisník – poznámky si do něj zapisovali jak redaktori *Rudého práva* v již zmíněném snímku *Dny zrady* (Vávra, 1973), z náprsní kapsy ho kvůli dohledání kontaktů vytáhl také televizní redaktor Eduard Sucháň v dramatu *Případ mrtvých spolužáků* (Klein, 1976) a poznámky do něj dělal také Pip Karen v grotesce *Hroch* (Steklý, 1973).



Symbolickému procesu zobrazování novináře sloužil také nepořádek. Přestože žurnalisté se v analyzovaných filmech vyskytovali většinou v exteriérech, byli-li zobrazeni u sebe doma či v redakci, použil režisér v mise-en-scene chaos. Je tak zobrazena pracovna rozhlasového redaktora Cipra ve sci-fi *Akce Bororo* (Fuka, 1972), neuklizeně je zobrazen byt televizního redaktora Cyrila Dadáka v romantickém příběhu *Jakou barvu má láska* (Brynych, 1973) a nepořádek má doma také redaktorka Marcela v dalším sci-fi snímku *Kam zmizel kurýr* (Fuka, 1981). Chaos je zde symbolem jakéhosi bohémství nebo nedostatku času a zaneprázdněnosti.

### 3. Zobrazení novinářů v normalizačním filmu

Ve 43 analyzovaných filmech, které vznikly v normalizačním Československu, se novináři a novinářky objevovali v hlavních, vedlejších i epizodních rolích, které byly kladné i záporné, někdy neutrální a často komplexní. Na základě analýzy jsem vytvořila šest souhrnných kategorií, podle kterých lze novináře zobrazované v normalizačním filmu charakterizovat.

#### 3.1 Kategorie 1: Novináři-hrdinové idealisté

V hlavních rolích se objevovali nečastěji v životopisných snímcích o slavných novinářích, kde byli zobrazováni kladně jako novináři-hrdinové, idealisté, kteří pro „vyšší dobro“ a boj za spravedlnost často obětovali své pohodlí i rodinný život.<sup>18</sup>

Mezi novináře hrdiny z životopisných snímků patří malý Julius Fučík v dramatu *Julek* (Koval, 1979), Jakub Arbes ve snímku *Romaneto* (Soukup, 1980), Jožka Jabůrková v *Zastihla mě noc* (Herz, 1985), Egon Erwin Kisch zejména v druhém dílu série natočené na motivy jeho povídek *Lovec senzací* (Hollý, 1988) a Karel Čapek v dramatu *Člověk proti zkáze* (Skalský, 1989). Všichni tito novináři mají společných několik atributů. Snaží se v první řadě pomáhat slabším. Julek na svých toulkách po Praze a Plzni poznává strasti chudoby a snaží se proti ní bojovat vydáváním novin s aktuálními tématy, Jakub Arbes ve svých člancích kritizuje jakéhosi Dederu, který nespravedlivě odsoudil skupinu dělníků a znepríjemňuje jim život i po návratu z vězení. „*A kdo by se jich měl zastat, když ne my? Pan Dederu se postaral, že je nikde nevezmou. To je svinstvo!*“ (Soukup, 1980, 00:58:15) Nespornou hrdinkou je i Jožka Jabůrková, která se

<sup>18</sup> Výjimkou je Jan Neruda ve snímku *Příběh lásky a cti* (Vávra, 1977) jako záletník, který se nakonec zamiluje a kvůli nenaplněné lásce zůstane navždy sám, je spíše komplexní postavou.

ve svém listě *Rozsévačka* zastává chudých, zejména žen a dětí. Egon Erwin Kisch zase sám dopadne vraha hostinského, jehož smrt všichni svalovali na socialisty. „*Já jedinej nepsal, že to udělali rudý. I když se tenkrát na socialisty shazovalo každý svinstvo.*“ (Hollý, 1988, 00:22:40) Karel Čapek pak zase prosí o pomoc pro Československo u svých zahraničních známých, i když dostává denně desítky nenávistných dopisů od svých spoluobčanů.

Dalším společným atributem je, že tyto hrdinové byli své práci oddaní a často jí museli přinášet oběti. Julek v poslední scéně filmu usíná vyčerpáním nad rozepsaným číslem svého listu. Jakub Arbes neváhá pro své články pracovat s lidmi, mezi kterými řadí cholera. Jožka Jabůrková ještě před válkou obětuje vlastní pohodlí. „*Když já už tu stovku nemám, Pepo. Dala jsem ji na tiskárnu, jinak by nevyšly noviny,*“ (Herz, 1985, 01:34:29) vysvětluje svému muži, proč nebudou mít plně zařízený byt. Egon Erwin Kisch se nebojí noci v nocležně pro chudé ani výhrůžek svého vydavatele, aby získal „kámen pravdy“. Karel Čapek obětuje pro svou zemi zdraví.

Dalším atributem, který tyto hrdinové sdíleli, je to, že vinou svého úsilí více či méně trpěli. Julek jako malý dostal výprask od učitele, když si odmítl nechat líbit nespravedlnost. Jakub Arbes svou dobrotou skoro naletěl do na něj nachystané pasti, když se snažil pomoci bývalému příteli. Egon Erwin Kisch sice dokončí svou reportáž a dopadne vraha hostinského, ale kvůli času, který nad případem strávil, ztratí svou milou. Jožka Jabůrková kvůli svým aktivitám zemřela v koncentračním táboře a Karel Čapek zemřel ještě před druhou světovou válkou, přičemž ve filmu je jako důvod jeho zhoršujícího se zdravotního stavu zobrazena i atmosféra v Československu.

S podobnými „hrdinskými“ atributy byli zobrazováni také hrdinové některých historických snímků se smyšlenou zápletkou nebo snímků založených na skutečných událostech.

Mezi novináře a zároveň hrdiny plně ideálů tak patří redaktor listu *Dělník* Eda Krahulík z dramatu *Bitva o Hedviku* (Dziedzina, 1972), který organizuje stávkou a svůj úkol bere zcela vážně, takže odolává svodům krásné ženy a odmítá z města odjet, dokud nedosáhne svého, přestože se tím vydává v nebezpečí. Po prvních zkušenostech s žurnalistikou a politikou své ideály a oddání profesi nalézá také Ríša Racek ve filmu *Skandál v Gri-Gri baru* (Steklý, 1978), kdy na konci filmu, po nenadálé smrti svého otce, říká: „*Zůstanu u novin. Chci být žurnalista. Tomu ty nemůžeš rozumět, víš. Jak jednou cejtíš vůni novin, když si přečteš svůj první článek, eště z rotačky mokrej, tak...*“ (Steklý, 1978, 01:23:00) Jako zcela kladný hrdina, který obětuje pohodlí i svůj současný

a budoucí rodinný život, aby plnil poslání boje za práva dělníků, je také novinář Josef Hybeš ve filmu *Hodina života* (Matějka, 1981).

Novináři-hrdinové plní ideálů se pak objevovali i ve vedlejších rolích – jako žurnalista vědomý si poslání svých novin byl zobrazen *Jan Šverma* jako šéfredaktor *Rudého práva* v historickém velkofilmu *Dny zrady* (Vávra, 1973) a také nejmenovaný hlasatel ve třetí části historické série *Osvobození Prahy* (Vávra, 1976), který svou památnou větou „*Je právě sechs hodin*“ (Vávra, 1976, 00:35:26) velmi riskoval. Ve vedlejší roli ztvárnil idealistického hrdinu také představitel redaktora *Rudého práva* Havelky ve filmu *Dům na Poříčí* (Svoboda, 1976), který (marně) bojuje za uvěznění pravého viníka smrti desítek dělníků při neštěstí na stavbě a riskuje tak také vězení, na což je ale podle svých vlastních slov zvyklý. „*Poslyšte, komisaři, tohle jim přece nemůže projít, můžou toho moc, ale rozhodně nemůžou všechno. Rozmázneme to v novinách, máme poslance v parlamentě,*“ (Svoboda, 1976, 01:14:08) přesvědčuje v závěru filmu vyšetřovatele, aby se případu nevzdával.

Epizodní roli s hrdinskými atributy měla také redaktorka Hybnerová v psychologickém dramatu *Tichý společník* (Frída, 1988), která se střetla se zaprodaným budoucím šéfredaktorem kvůli podle svých slov pravdivému článku o stavbě ničící okolí. Staněk: „*Ta Hybnerová se snad zbláznila!... Víš, že je to vládou sledovaná stavba?... Ty myslíš, že tohle si nechají líbit?*“ Hybnerová: „*Co je? Co se děje?*“ Staněk: „*Prosím.*“ Ukáže jí její vlastní reportáž. Hybnerová: „*No to je ověřený, napsala jsem jenom pravdu.*“ Staněk: „*Pravdu... A kdo se tě o to prosil?*“ (Frída, 1988, 00:07:53-00:08:30)

### **3.2 Kategorie 2: Novináři-padouchové oportunisté**

Zatímco novináři-hrdinové byli zobrazováni zejména v hlavních rolích, novináři-padouchové se objevovali jak v hlavních, tak i vedlejších a epizodních rolích. Kladné postavy novinářů se neváhaly ve svých filmech obětovat, záporní novináři byli zobrazováni jako postavy snažící se obohatit nebo zajistit si díky nezvyklé situaci výhodu – k tomu využívali svého postavení i nevybíravých (nelegálních) prostředků. Novináři-padouchové byli také v několika případech zobrazeni jako marnivci, kterým příliš záleží na jejich vzhledu. Dalším společným atributem pak byla neúcta k vlastnímu povolání.

Mezi analyzovanými filmy byla také trojice snímků reagujících na pražské jaro. Patří sem *Hroch* (Steklý, 1973), *Za volantem nepřítel* (Steklý, 1974) a *Tobě hrana zvonit*

*nebude* (Trapl, 1975). Není bez významu, že ve všech třech byla postava novináře zobrazena velmi negativně, dvě z nich dokonce patří k největším padouchům mé diplomové práce. Prvním z nich je redaktor týdeníku *Azimut* Pip Karen z grotesky *Hroch* (Steklý, 1974).

Ten je hlavní postavou snímku a snaží se přes své četné známosti využít toho, že hroch v zoologické zahradě spolkl jeho přítele Hrocha, kterému se v útrokách zvířete zalíbí a promlouvá z nich. Pip Karen tak vymyslí plán, jak hrocha využít pro převrat vedený profesorem Fibingerem. Výměnou má pak získat titul. „*Mluvící hroch není pouze zoologický unikát. Jeho význam je hluboce etický. Od dob Koperníkových nebylo tak převratné události. Hroch nás vyburcoval z netečnosti. Poučil nás, že vývoj na této planetě není ještě zdaleka ukončen. Dal nám program,*“ (Steklý, 1973, 00:57:38) křičí Pip Karen do mikrofonu na setkání protestantů ve finále filmu.

Karen je ve filmu zobrazen jako sebevědomý reportér, který je povýšený nad ostatní a neváhá je proto využívat. Svě okolí často obohacuje lacinými poučkami jako: „*Často mě napadají jiným zcela nepochopitelné nápady,*“ (Steklý, 1973, 00:24:59) nebo „*V moderní domácnosti se pere s románem v ruce. Aspoň to praví reklama.*“ (Steklý, 1973, 00:43:13) Aby se odlišil, nosí výstřední, draze vypadající obleky a v závěru filmu má na hlavě klobouk připomínající americké kovboje a tím také nepřátele. Pip Karen ve filmu nadbíhá autoritám, což je v kontrastu s novináři-hrdiny, lže, překrucuje skutečnost, dává úplatky apod. To vše aby si přes profesora Fibingera zajistil titul a lepší pozici.

Stejnou motivaci má i novinář (lze se domnívat, že jde o šéfredaktora některé redakce v televizi) v epizodní roli v o rok novějším snímku stejného režiséra *Za volantem nepřítel* (Steklý, 1974). I on je draze oblečený a i on se snaží zajistit si za chaotické situace výhodu, která mu nepatří. Šéfredaktor: „*Vyřid'te pánům, že proces společenské obrody se nedá dělat holýma rukama.*“ Pracovník Ministerstva vnitra: „*Ministerstvo financí se nechová k televizi macešsky, pane šéfredaktore.*“ Šéfredaktor: „*Přihlédneme-li k našim zásluhám, tak ano... Potřebujeme valuty.*“ (vše Steklý, 1974, 00:58:10-00:58:20)

Lepší postavení si chce zajistit také televizní redaktor Voska ve vedlejší roli posledního z trojice výše zmíněných filmů – *Tobě hrana zvonit nebude* (Trapl, 1975), který kvůli tomu neváhá ohrozit život mladé ženy. Také on je ale pouze nástrojem mocnějšího aktéra, který mu za jeho pomoc slíbil lepší místo v Praze.

Další zápornou postavou novináře, který měl ve filmu hlavní roli, je František Staněk ve filmu *Tichý společník* (Flídr, 1988). Také on se nechá zlákat vidinou pozice

šéfredaktora a začne tomu přizpůsobovat své chování i zásady. Přestože na začátku filmu několikrát padne zmínka o tom, že býval dobrým novinářem, který se nebál jít za pravdivým příběhem, na konci ho můžeme sledovat, jak nechá křivě obvinít svého syna, aby o slíbenou pozici nepřišel.

Novináři-padouchové se pak objevili ve vedlejších rolích také v detektivních příbězích. V snímku *Čas pracuje pro vraha* (Hanibal, 1979) je redaktor tiskové kanceláře vrahem mladé ženy a jeho záporná role je proto neoddiskutovatelná. Ve druhé detektivce je vedlejší role televizního redaktora (opět v podání Svatopluka Matyáše) negativní proto, že ochotně posluhuje spolužákovi, přestože je podezřelý z udání. K negativnímu zobrazení zde přispívá také despekt k vlastnímu zaměstnání, který naznačí, když popisuje, co dělá: „*Kulturně politickýho redaktora, rok výroby 1963. Což znamená, že komentuju věci, kterejm nerozumím, odsuzuju všechno, co se mi líbí, a chválím lidi, který nemůžu ani cejtít.*“ (Klein, 1976, 00:16:18) I tento novinář se snaží oblékat vybraně a povyšuje se nad ostatní.

Záporní novináři se pak objevovali i v epizodních rolích, kde na prezentaci jejich zosnovaných plánů nebyl čas a filmaři je proto zobrazili v negativní pozici mamonářům, kterým záleží hlavně na materiálu. V historickém dramatu *Dvojí svět hotelu Pacifik* (Majewski, 1975) je největším problémem nejmenovaného redaktora ztráta drahého klobouku (znovu symbol marnivosti) a stěžuje si také na to, že ke kávě nedostal oblíbený druh rohlíčků. Jeho epizodní role zde slouží zejména jako protiklad k těžkému životu zaměstnanců hotelu. Podobného (i když obsáhlejšího) zobrazení se dočkali i novináři v psychologickém dramatu *Skřivánčí ticho* (Máša, 1989), kteří ve svých scénách nezřízeně jedí a pijí z cizího a není na nich vidět žádný stud. Také jeden z nich pak vyjadřuje despekt k vlastnímu povolání: „*Kdo ti dneska přijde na koncert soudobé české hudby? Nikdo. To jest lidi vod fochu, pár příbuznejch a já blbec. V mylným domnění, že dostanu sto padesát za recenzi. Jenomže kdo mně ji potom uveřejní? Nikdo! Tisk vo tenhle artikl už dávno nemá zájem.*“ (Máša, 1989, 00:05:37)

### **3.3 Kategorie 3: Novináři-prostředníci**

Další kategorií, kterou jsem na základě analýzy vytvořila, je kategorie novinářů-prostředníků. A to zejména mezi hlavním hrdinou nebo hlavními představiteli a jejich okolím, přičemž novináři zde nemusí vykonávat své povolání nebo jejich povolání není ve zprostředkovávání klíčové.

Příkladem novináře-prostředníka, jehož role ve filmu je spíše vedlejší a komplexní, je redaktor Tichý v historickém snímku *Lupič Legenda* (Steklý, 1972), který hlavnímu hrdinovi po propuštění z vězení zprostředkovává své kladné i záporné zkušenosti s prací v sociálnědemokratických novinách, ale také s politikou a následně s celkovou deziluzí. *Legenda* se s ním setkává nejprve jako s nadšeným začínajícím novinářem plným ideálů („*Čichněte si, čerstvý noviny, to je vůně, co?*“ (Steklý, 1972, 00:47:21)), později jako s provinilým redaktorem, který prodal svůj článek („*Pochopte, já nemůžu psát, jak bych chtěl. Já jsem jenom řadový redaktor.*“ (Steklý, 1972, 01:01:58)) a v závěru filmu jako se zkrachovalým novinářem, který už své bývalé ideály ztratil a hledá nové („[...] *ale uznejte sám. Něčemu člověk věřit musí.*“ (Steklý, 1972, 01:19:19)). Tichý je tak Legendovým prostředníkem s vyšší politikou a s celkovou náladou ve společnosti, do které je mu jako lupiči a bývalému trestanci zakázán přístup.

Další postavou s funkcí prostředníka, kde je novinářské povolání upozaděné, je redaktorka Eva ze snímku *Oddechový čas* (Svoboda, 1977). Pracuje sice jako redaktorka, ale svému povolání se ve filmu příliš nevěnuje – jako manželka hlavního hrdiny, který je velmi zásadový, přísný a nekompromisní, působí jako jeho protiklad, protože je ve filmu zobrazena jako humanitně založená umělkyně, jejímiž charakteristikami je tolerance a empatie. Zároveň je ale prostřednicí mezi svým manželem, který je uzavřený do svého dokonalého světa plného ideálů, a skutečným světem, ve kterém obyčejní lidé chybují. I ona je zobrazena spíše komplexně, protože se divák na konci filmu dozvídá, že využívala svých známostí, aby pomohla umělecky založenému synovi na technické univerzitě, což její manžel – sám inženýr a profesor, který nemá k jejímu humanitně zaměřenému povolání respekt – neváhá odsoudit. Nakonec si díky Evě ale uvědomí, že si od něj kvůli jeho nekompromisnosti drží odstup i jeho nejbližší.

Novinářem-prostředníkem je také tiskový magnát hrabě van Hulshof ve sci-fi *Tajemství Ocelového města* (Ráža, 1978), který se stává diplomatem mezi dvěma znesvářenými městskými státy. Obě strany ho díky jeho povolání využívají k získávání informací o nepříteli nebo k manipulaci veřejného mínění, což z něj nedělá kladnou postavu. Přesto se ale nakonec ukáže jako hrdina, když před zmrznutím zachrání jednoho z představitelů. Spíše negativní je také jeho naivní víra v moc médií: „*Náš list vychází v pěti jazycích. To je jakoby to slíbil před celým světem,*“ (Ráža, 1978, 00:51:06) říká, když naráží na slib profesora Januse o neútočení na *Fortunu*.

Prostřednicí mimozemšťana se světem lidí je také redaktorka přílohy listu *Práce* Marcela ve sci-fi *Kam zmizel kurýr* (Fuka, 1981), která mu nevědomky pomáhá pátrat po kurýrovi z jeho planety. Ani v tomto snímku není její práce pro děj zásadní – spíše vysvětluje její zájem o kurýra. Jako postava je pak Marcela neutrální a patří jí hlavní ženská role.

Prostředníkem mezi dvěma kulturami je také novinář Tumanov, který má v životopisném snímku *Písně by neměly umírat* (Kalatozišvili, 1983) významnou vedlejší roli. Ani on své povolání ve filmu nevykonává, díky své národnosti a známostem je ale průvodcem českého operního pěvce Josefa Navrátila po Gruzii, seznamuje ho s gruzínskou kulturou i s důležitými osobnostmi. Přestože ze začátku filmu je Tumanov zobrazen jako povrchní pozér, jenž vzhlíží k evropské kultuře, kterou ani nezná, na konci filmu už vystupuje jako Navrátilův dobrý přítel, kterému i přes své snobství přirostl (jako vše gruzínské) k srdci.

Reportérka se nakrátko objevila také v psychologickém dramatu z nemocničního prostředí *Skalpel, prosím* (Svoboda, 1985), když tu připravovala reportáž o úspěchu kliniky pod vedením nejmenovaného profesora. Kromě toho, že se svým pestrým a moderním oblečením velmi kontrastovala s bílými plášti přítomných neurochirurgů, měla také roli prostřednice. A to mezi klinikou, kde se profesor denně setkává s banalitami i otázkami života a smrti, a vzdáleným vnějším světem, který o banalitách nechce slyšet a zajímají ho pouze nejzářnější úspěchy. „*Soudruhu profesore, já bych si to představovala tak, že byste řekl něco o výjimečnosti operací, které u vás na klinice provádíte. Něco o tom, na co by si jinde ve světě netroufli.*“ (Svoboda, 1985, 00:37:53)

Novináři-prostředníci vystupovali ve filmech v této kategorii ve vedlejších a epizodních rolích, které byly buď neutrální či komplexní. Nikdy nebyli v hlavní roli a nikdy nebyli zcela kladní nebo zcela záporní, což také odpovídá charakteristikám prostředníka vyhýbajícího se extrémům. Jejich atributem je příslušnost k jiné skupině než hlavní hrdina (nejdůležitější postavy) a funkce prostředníka mezi ním (nimi) a okolním světem, kterému on (oni) z rozličných důvodů nerozumí.

### **3.4 Kategorie 4: Novináři-nositelé zpráv**

Zatímco v předchozí kategorii nemělo žurnalistické povolání na funkci novináře-prostředníka ve filmu vždy vliv, v této kategorii to neplatí. Přestože také novináři v jiných filmech nosili zprávy, do této kategorie jsem zařadila pouze ty, kteří přinesli

nějaké postavě ve filmu (a s ní i divákovi) zprávu, která se týkala děje filmu nebo která byla pro pochopení děje filmu klíčová. Patří sem proto nejmenovaný britský reportér ze snímku *Cirkus v cirkuse* (Lipský, 1975), který jako první přinese zprávu o tom, že mezinárodní porota ocenila všechna čísla z probíhajícího představení, což bylo jeho hlavním účelem. Novinářem-nositel zprávy byl také švédský reportér Nilson v Chile ve snímku *Kentauři* (Žalakovský, 1978), který informoval hlavního hrdinu o chystaném komplotu a na konci filmu jím byl pověřen, aby o událostech v Chile (svržení prezidenta Allenda) informoval v zahraničí. Novinář, který zpracovává reportáž o zázračném přístroji na omlazení dobytka, se objeví ve snímku *Což takhle dát si špenát* (Vorlíček, 1977). Díky němu se divák dozvídá, jak přístroj vlastně funguje, což je pro pochopení děje nezbytné.

Všichni tři novináři-nositelé zprávy měli ve filmu epizodní roli, která byla neutrální. Zajímavé také je, že byli všichni tři cizinci v zemi, kde působili. Zatímco nejmenovaný reportér na cirkusovém představení v Moskvě pocházel z Británie, Nilson byl švédským zpravodajem v Chile a reportér zpracovávající v Praze reportáž o účincích přístroje na omlazení pocházel z Argentiny<sup>19</sup>. Jejich společným atributem, podle kterého jsem vytvořila tuto kategorii, ovšem byla informovanost, díky níž se diváci dozvěděli informaci, která ve filmu dosud nezazněla, byla pro něj významná a nikdo jiný než novinář (=výjimečně informovaná osoba) by ji nemohl přinést.

### **3.5 Kategorie 5: *Novináři-deus ex machina***

Do této kategorie spadají novináři, kteří při výkonu svého povolání nebo díky němu, z vedlejší nebo epizodní role zcela zásadně ovlivnili děj většinou ve prospěch hlavní postavy (hlavních postav). Kritériem pro zařazení novinářů do této kategorie je nezbytnost jejich činů pro děj filmu, který by se odvíjel jinak, nebylo-li by jich.

Patří sem rozhlasový redaktor v důchodu, který ve sci-fi snímku *Akce Bororo* (Fuka, 1972) podle svých pamětí potvrdil neuvěřitelný příběh hlavní ženské postavy – mimozemšťanky Ori-Any, čímž přesvědčil hlavního hrdinu, aby jí důvěřoval a jejich příběh se tak mohl posunout dále. Přestože je redaktor Cipro velmi přátelský stařík, jeho role je spíše neutrální.

---

<sup>19</sup> Novinář Tumanov, kterého jsem zařadila do předchozí kategorie, by mohl patřit i sem. I on nosil zprávu hlavnímu představiteli, který se je společně s divákem dozvídal pouze od něj. Přesto ale byla Tumanovova funkce prostředníka výraznější.



Podobně je na tom i televizní reportér ve snímku *Hvězda padá vzhůru* (Čech, 1980) – celkové vyznění jeho role je neutrální, přestože zobrazen byl spíše negativně, jako pesimista, který nevěří budoucímu úspěchu hlavního hrdiny. Nevědomky mu ale sám napomohl, když v živém přenosu zprostředkoval jeho umělecké vystoupení, čímž se Švanda konečně proslavil.

Děj celého filmu určí nejmenovaná novinářka v epizodní (až kulisní) roli ve snímku *Televize v Bublicích a Bublice v televizi* (Papoušek, 1974), když natočí rozhovor s režisérem, který svůj budoucí film hodlá točit v Bublicích. Její role tak končí, ovšem celý film, ve kterém se zmíněná vesnice začne horečně připravovat na příjezd televize, začíná.

Děj filmu *V hlavní roli Oldřich Nový* (Čech, 1980) kladně ovlivní také rozhlasový redaktor, který pracuje na reportáži o oslavě jubilea Oldřicha Nového<sup>20</sup>. Přestože má některé negativní prvky (nevhodné oblečení na slavnostním setkání, tajnou večeři z jídla určeného pro hosty večírku apod.), celý večírek zachrání, když na něj z rozhlasového archivu přinese záznam řeči oslavence.

Významnou roli neočekávaného hybatele děje má také novinář Arnold v psychologickém dramatu ze sportovního prostředí *Postavení mimo hru* (Novák, 1979), který je sice zobrazen jako nevychovaný a obhroublý redaktor. Jeho postava ale z celého snímku vychází kladně, když se ukáže, že chtěl hlavnímu hrdinovi, zkompromitovanému hokejistovi, pomoci zpátky na vrchol z vlastních nezištných důvodů<sup>21</sup>. Díky jeho povolání se mu to také málem podařilo, ale sportovec si svůj návrat na výsluní zkazil vlastní pýchou.

Novinář jako neodmyslitelný hybatel děje se objevuje i v dalším snímku ze sportovního prostředí *Dostih* (Soukup, 1981), kde nejmenovaný redaktor v epizodní roli zpracuje článek o stárnoucím žokeji a dostane ho tak znovu „do sedla“.

Významnou, i když vedlejší roli, má také Egon Erwin Kisch v životopisném snímku *Každému jeho nebe* (Steklý, 1981), kde zasáhne jako deus ex machina dokonce dvakrát. Hlavní postavu, herečku Xenu Longenovou, dostane z vězení a napíše pro ni hru, která ji proslaví.

<sup>20</sup> I on by mohl být zařazen do kategorie novinářů-nositelů zpráv, jelikož zároveň působí na začátku filmu jako vypravěč. Vzhledem k tomu, že svůj hrdinský čin vykoná v závěru filmu a přispěje tak k jeho pozitivnímu vyvrcholení, zařadila jsem ho sem.

<sup>21</sup> I tento novinář by mohl být zařazen do kategorie novinářů-nositelů zpráv, protože sportovce neustále informuje o vývoji situace. Do této kategorie jsem ho zařadila proto, že za hokejistu vyplní žádost o přezkoumání případu, které nakonec rozhodne v prospěch sportovce.

Novináři se v této kategorii objevovali také jen v epizodních nebo vedlejších rolích a (znovu)vytváření jejich obrazu proto nebylo časově možné. Tvůrci v této kategorii proto čerpali z již známých novinářských atributů – například z toho, že novináři mají přístup tam, kam ho obyčejní lidé často nemají, nebo z toho, že mají moc někoho proslavit – a tyto hotové obrazy novinářů pak použili pro manipulaci dějem filmu.

### 3.6 *Kategorie 6: Novináři řešící dilemata*

Do této kategorie spadají novináři z různých žánrů analyzovaných filmů. Vzhledem k tématu mé diplomové práce je podstatné, abych zde oddělila dilemata v soukromém životě a soustředila se jen na ty novináře, kteří řeší dilemata profesní. Stranou zde tedy ponechávám příběh *Jakou barvu má láska* (Brynych, 1973), který je spíše romantickou komedií, film se špionážní zápletkou *Tichý Američan v Praze* (Mach, 1977) a životopisný snímek s romantickou zápletkou *Příběh lásky a cti* (Vávra, 1977), který popisuje lásku Jana Nerudy ke Karolíně Světlé a na jeho žurnalistickou kariéru se příliš nesoustředí. Dalším filmem, kde novinář řeší spíše osobní dilema, je historické drama *Děti zítřku* (Cvrček, 1980), kde redaktor Fráňa působí hlavně jako jedna z vedoucích osobností stávký a na konci filmu zvažuje, zda je moudré pokračovat nebo se vzdát. Profesní dilema tedy řeší novinář ve vedlejší roli v jenom z příběhů povídkového filmu *Aféry mé ženy* (Čech, 1972), který se ze strachu z vězení bojí přiznat, že byl svědkem nešťastné nehody, která zapříčinila smrt člověka vyšetřovanou jako vražda. Jeho nevinu pak díky jeho vlastnímu článku odhalí hlavní hrdinka povídkového filmu a novinářova role proto vyznívá spíše komplexně.

Profesní dilema řeší také rozhlasová reportérka Edita Kropáčová, která chce natočit interview se slavným sochařem, ale místo toho se nevědomky účastní konkurzu na novou paní mužské domácnosti, ve kterém neuspěje, když uhodí jejího nejmladšího člena.

Profesní dilema začínající novinářky je pak ústředním tématem dramatu *Čistá řeka* (Skalský, 1978), kde mladá a idealistická studentka žurnalistiky usiluje o místo v redakci. „*Mám jako novinářka určité mravní cítění. Smysl pro pravdu. Říkejte tomu jak chcete. Musím psát o něčem, co je vážné.*“ (Skalský, 1978, 00:57:43) Pracuje proto na článku o znečištění řeky v jejím rodném městě. Na konci filmu se ovšem kvůli vyšší moci musí rozhodnout mezi jeho otištěním a vytouženým místem. Když zvolí druhé, zaprodá tak svou snahu i ideály, ztratí začínající vztah, a uvědomí si, že zřejmě udělala

chybu. Novinářka má ve filmu hlavní ženskou roli, která kvůli jejímu prozření na konci filmu působí spíše komplexně.

### 3.7 *Shrnutí*

Analýza ukázala, že filmoví tvůrci využívali postavy novinářů pro různé role, ať už jako hrdiny nebo padouchy či jako komplexní postavy, které řešily soukromá či profesní dilemata. Důležitou funkcí novinářů v analyzovaných snímcích bylo i zásadní ovlivnění děje (většinou proslavením hlavního hrdiny). Žurnalisté zde vystupovali také jako výjimečně informované osobnosti, díky nimž se další postavy společně s divákem dozvídaly podstatné informace, a fungovali také jako prostředníci mezi hlavním hrdinou a jiným prostředím, ke kterému z různých důvodů potřeboval nalézt cestu.

Novináři-hrdinové vystupovali zejména v historických snímcích, kde jim většinou patřila také hlavní role. Jejich obraz tvořilo několik společných atributů, kterými byla hlavně oddanost profesi, boj proti nespravedlnosti (utiskování pracujících) a oběti, které mu přinášeli (nesobeckost). Jednou z takových obětí byl například nedostatek pohodlí způsobený zejména finančním strádáním. Novináři-hrdinové byli ve snímcích ve většině případů chudí a řadili se (nebo chovali respekt) ke komunistům. Mezi nejhrdinnější žurnalisty z mé analýzy<sup>22</sup> patří fiktivní postava Edy Krahulíka ze snímku *Bitva o Hedviku* (Dziedzina, 1972) a skutečné postavy malého Julia Fučíka z filmu *Julek* (Koval, 1979), Jakuba Arbese z filmu *Romaneto* (Soukup, 1980), Josefa Hybeše ze snímku *Hodina života* (Matějka, 1981), Jožky Jabůrkové z životopisného filmu *Zastihla mě noc* (Herz, 1985) a Egona Erwina Kische zejména z filmu *Lovec senzací* (Hollý, 1988). Je tedy patrné, že tvůrci se pro novináře-hrdiny často obraceli ke skutečným historickým postavám. Hercem, který hrdinné žurnalisty hrál celkem dvakrát, a tedy nejčastěji, byl Petr Svojtka. Ztvárnil zmíněného Edu Krahulíka a také postavu Ríši Racka v dramatu *Skandál v Gri-Gri baru* (Steklý, 1978).

Novináři-padouchové se objevovali napříč žánry. Jejich obraz vykreslovaly hlavně sdílené atributy despektu k vlastní profesi, sledování vlastních zájmů (sobeckost) a marnivosti (u těchto postav jsem většinou zaznamenala důraz na extravagantní kostýmy). Na rozdíl od novinářů-hrdinů pak byli často zobrazováni jako kariéristé. V kontrastu s hrdiny byli často zobrazeni jako zámožní, čímž je tvůrci chtěli zařadit

---

<sup>22</sup> Hrdinů bylo více, jak jsem ostatně zmínila ve vyhodnocení analýzy. Těmto postavám ale patřila hlavní role a jako hrdinové jsou tedy nejpříkladnější.

mezi buržoazní nepřátele. Nejzápornějším novinářem v mé analýze byl Pip Karen z grotesky *Hroch* (Steklý, 1973), redaktor Voska z dramatu *Tobě hrana zvonit nebude* (Trapl, 1975) a budoucí šéfredaktor Staněk z psychologického snímku *Tichý společník* (Flídr, 1988). Zajímavé je, že první dvě zmíněné postavy se objevily ve snímcích kriticky reagujících na události pražského jara. Negativní postava novináře se pak ve vedlejší roli objevila i v dalším takovém snímku – *Za volantem nepřítel* (Steklý, 1974). Zde ale nemá na děj žádný vliv a je patrné, že se v něm objeví pouze proto, aby film vyhověl ideologickým požadavkům. Média totiž platila za jednoho z hlavních viníků krize pražského jara. „*V dubnu 1968 zveřejnilo Dubčekovo vedení tzv. Akční program, kterým se přihlásilo k rozsáhlým reformám a ke svobodě slova. Novináři se stali jeho spojenci. [...] KSČ ztratila při řízení médií svou vedoucí úlohu. Obrodný proces vyvolával obavy u sovětských komunistů i v dalších zemích sovětského bloku, a tak v srpnu 1968 Československo vojensky obsadili.*“ (Končelík, 2010, s. 198) Náhodou není zřejmě ani to, že třetí nejvýraznější padouch se objevuje ve filmu z roku 1988, který měl premiéru v srpnu 1989 (Urbanová et al., 2010) – tři měsíce před začátkem sametové revoluce. Častým představitelem záporných žurnalistů byl Svatopluk Matyáš, který ztvárnil zmíněného Pipa Karena a také povrchního televizního redaktora Eduarda Sucháně ve filmu *Případ mrtvých spolužáků* (Klein, 1976).

Pro mou diplomovou práci je rovněž zajímavé, že zatímco postavy novinářů, kteří pracovali pro tištěná média, lze nalézt na celém spektru od kladných po záporné postavy, novináři pracující pro televizi byli spíše záporní a žurnalisté pracující pro rozhlas spíše kladní. To lze vysvětlit jakýmsi respektem, kterého se rozhlasu dostávalo (dostává) jako médiu, o něž se za druhé světové války bojovalo a které sehrálo významnou roli v osvobození Prahy, což bylo ostatně zmíněno i v historickém velkofilmu *Osvobození Prahy* (Vávra, 1976). Respekt k pracovníkům rozhlasu pak byl vyjádřen i v komedii *Žena pro tři muže* (Papoušek, 1979). „*Tady to moje pozvání, to je naprosto seriózní záležitost. Co seriózní? To je sterilní záležitost. taky to bych si vůči vám, jako k rozhlasový pracovníci, nikdy nemohl dovolit,*“ (Papoušek, 1979, 00:24:44) vysvětluje své čisté úmysly rozhlasové reportérce jedna z postav.

Novináři měli v analyzovaných filmech také jiné role než jen ty kladné nebo záporné. Jak jsem zmínila výše, fungovali jako důležití hybatelé děje, nositelé zásadních zpráv a prostředníci nebo řešili profesní či soukromá dilemata. Jako takoví se ale většinou objevovali ve vedlejších a epizodních rolích a pro vytváření jejich obrazu tak ve filmu nezbyval prostor – tvůrci naopak v těchto případech využili již existujících

charakteristik novinářského povolání, jako je třeba možnost proslavit osobu (nebo vesnici), dostat se na místa, kam se jiní nedostanou, a mít přístup k informacím dříve, než všichni ostatní.

Ve shrnutí bych také měla zmínit, který režisér z mé analýzy novináře ve svých filmech využíval nejvíce. Postavy žurnalistů vystupovaly v celkem pěti analyzovaných filmech režiséra Karla Steklého, často je také zobrazoval Jiří Svoboda, a to celkem ve třech snímcích.

## Závěr

Při vypracovávání své diplomové práce jsem provedla analýzu 43 celovečerních snímků natočených mezi lety 1972 a 1989, ve kterých buď v hlavní, vedlejší nebo významné epizodní roli vystupoval novinář nebo novinářka. V rolích žurnalistů se častěji objevovali muži různých věkových skupin a různých vzezření. Zobrazení novinářek nebylo tak diverzní – v analyzovaných filmech se objevovaly podstatně méně než novináři, častěji působily ve vedlejších a epizodních rolích, byly buď velmi mladé nebo ve středním věku a byly vždy atraktivní.

Jak se ukázalo, novináři zde vystupovali jako bezchybní hrdinové i bezohlední padouchové. Jedni pro svou práci obětovali své pohodlí, druzí sledovali pouze své vlastní zájmy a kariérní postup. Novináři-hrdinové patřili s výjimkou Egona Erwina Kische ke komunistům. Novináři padouchové byli v historických snímcích zobrazováni jako buržoazní nepřátelé, v soudobých snímcích jako kariéristé.

Filmoví tvůrci pak také využívali známých atributů novinářů, aby ve svých filmech mohli posunout děj, poskytnout hlavnímu představiteli prostředníka nebo jednoduchou a přirozenou cestou sdělit divákovi důležitou informaci. Filmaři tak pro tyto role využívali konvenčně známých charakteristik žurnalistiky a obraz novináře spíše znovuutvářeli než vytvářeli.

Toto neplatí o hrdinech a padouších – je tvůrci zobrazovali pomocí ideologických standardů. Ideální novinář bral své povolání jako poslání a bojoval proto za práva vykořisťovaných dělníků a proti kapitalistům, kteří mu často kladli do cesty všemožné překážky. Novinář se však nevzdával a přes vlastní oběti se snažil dokončit své poslání. Padouchové v historických snímcích často patřili k buržoazii, v soudobých filmech naopak hledali cestu, jak se na úkor druhých co nejvíce obohatit.

Novináři padouchové a hrdinové se napříč zkoumaným obdobím objevovali pravidelně a filmaři tak vytvářeli jejich stereotypní obrazy. Časté a dlouhodobé zobrazování téhož je totiž, jak už jsem zmínila v úvodní části práce, jedním ze základních prvků ustavování stereotypů. „*Stereotyp se stává nositelem hodnotového soudu sdíleného příjemci. [...] Stereotypy jsou konstitutivním prvkem sociální konstrukce reality – jsou především typizovanými nositeli soudů, postojů, názorů, případně předsudků.*“ (Burton, Jiráček, 2001, s. 197).

Na závěr své diplomové práce bych chtěla zmínit jistý paradox, který z analýzy vyplývá; zatímco nejhrdinnější novináři (komunisté) se objevovali nejčastěji v historických snímcích zasazených do doby před druhou světovou válkou,

nejzápornější novináři se objevovali v soudobých filmech (zejména v těch, které reagovaly na události pražského jara, a těch, které byly natočené na konci 80. let). Vládnoucí režim tedy svou snahou zobrazit soudobé novináře jako padouchy podkopával jejich postavení a zesměšňoval jejich povolání, čímž také zároveň podkopával autoritu médií, která ale sám ovládal.

## Summary

While elaborating my thesis I analyzed 43 full-length pictures made between 1972 and 1989, in which there was a journalist in a leading, supporting or an important cameo role. In these roles usually men appeared in different ages and looks. The presentation of female journalist was not as diverse – in analyzed movies they appeared in lower frequency than male journalist, usually in supporting or cameo roles, they were either young or in their mid-age, and always presented as very attractive.

As my analysis showed, journalists performed ideal heroes as well as careless villains. While ones sacrificed their own well being for their mission, others were after their own interests. Journalists-heroes usually belonged to communists. Journalists-villains were (in historical pictures) presented as bourgeois enemies or (in contemporary movies) as careerists.

The movie makers also used commonly known attributes of journalists to manipulate the plot in their pictures, to provide the main character with a mediator or to convey the viewer important information. For these roles the movie makers used conventionally known characteristics of journalism and by doing so they were re-creating the picture of a journalists more than creating them.

This does not apply to heroes and villains – their characters were presented with the help of ideological standards. The ideal journalist was devoted to his or her job and fought for the rights of exploited workers and against capitalists, who usually obstructed their actions. The ideal journalist, however, did not surrender and despite his or her sacrifices tried to finish the mission. In historical movies villains belonged to bourgeoisie and in contemporary movies they were looking for the easiest way how to enrich themselves.

Journalists, both heroes and villains, appeared regularly in the analyzed era or cinematography in normalization and the movie makers were creating their stereotypical pictures. As mentioned, regular and long-lasting presentation of the same thing leads to constitution of stereotypes.

I would like to mention a certain paradox; while highly heroic journalists (communists) appeared most frequently in movies set in pre-war era, the most villainous journalists appeared in contemporary pictures (mainly in those reacting to Prague Spring and those made in the late 80's). The ruling regime was trying to present the contemporary journalists as villains in order to undermine their status and to ridicule their job. By doing so it also undermined the authority of media which it controlled itself.



## Použitá literatura

- **Primární prameny**

BARTHES, R., 2004. *Mytologie*, 2. vyd. v českém jazyce. ed, Bod. Praha: Dokořán. ISBN 978-80-7363-359-2.

BARTOŠEK, J., Univerzita, P., 1997. *Žurnalistika: úvod do studia*, 1. vyd. Olomouc: Středisko distančního vzdělávání FF UP.

BURTON, G. & JIRÁK, J. 2001. *Úvod do studia médií*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal. ISBN 80-85947-67-6.

ČERNÁ, M. & CUHRA, J. 2012. *Prověrky a jejich místo v komunistickém vládnutí: Československo 1948-1989*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR. ISBN 978-80-285-157-7.

EHRlich, M. 2006c2004. *Journalism in the Movies*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press. ISBN 0-252-02934-8.

GREBNĚV, A. 1977. *Organizace práce v novinách: (ze zkušeností sovětského tisku)*. 1. české vyd. Praha: Novinář.

HULÍK, Š. 2012. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Vyd. 1. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2041-3.

KONČELÍK, J., VEČEŘA, P. & ORSÁG, P. 2010. *Dějiny českých médií 20. století*, Vyd. 1. Praha: Portál. ISBN 978-80-7367-698-8.

LUKEŠ, J. 2013. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. Praha: Slovart. ISBN 978-80-7391-712-8.

MCNAIR, B. c2010. *Journalists in film: heroes and villains*. Edinburgh: Edinburgh University Press. ISBN 978-0-7486-3447-7.

MONACO, J. 2004. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. [přepřac.] vyd. Praha: Albatros. ISBN 80-00-01410-6.

NOLČ, M. 1979. *Rukověť novináře*. Praha: Novinář.

OPĚLA, V. 2004. *Předmluva*. in: *Český hraný film IV: 1961-1970*. Praha: Národní filmový archiv. ISBN: 80-7004-115-3.

OSVALDOVÁ, B. & HALADA, J. 2007. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a Marketingové komunikace*, 3. rozšířené vyd. Praha: Libri. ISBN 978-80-7277-266-7.

TRAMPOTA, T. & VOJTĚCHOVSKÁ, M. 2010. *Metody výzkumu médií*, Vyd. 1. Praha: Portál. ISBN 978-80-7367-683-4.

Československo. Zákon č. 81 ze dne 25. října 1966 o periodickém tisku a ostatních hromadných sdělovacích prostředcích. In: Nolč, M. 1979. *Rukověť novináře*. Praha: Novinář.

- **Sekundární prameny**

CHURAŇ, M. et al. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století . II., N-Ž*. 2. vyd. Praha: Libri, 1998. il. ISBN 80-85983-64-8.

KLIMENT, M. 2010. *Obraz médií v československém filmu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Univerzita Karlova v Praze.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. 1977 *Malý princ*. 4. vyd. Praha: Albatros.

STRAUSS, A. & CORBIN, J. 1999. *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky Metody zakotvené teorie*. 1. vyd. Boskovice: Albert. ISBN 80-85834-60-x.

ŠKVORECKÝ, J. 1991. *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*, 1. vyd. Praha: Horizont. ISBN: 80-7012-055-x.

TYL, J. 2012. *Strakonický dudák, aneb Hody divých žen*. 2. Vyd. Praha: Artur. ISBN 9788087128824 8087128826.

URBANOVÁ, E. & URGOŠÍKOVÁ, B. 2004. *Český hraný film IV: 1961-1970*. Praha: Národní filmový archiv. ISBN: 80-7004-115-3.

URBANOVÁ, E. & URGOŠÍKOVÁ, B. 2007. *Český hraný film V: 1971-1980*. Praha: Národní filmový archiv. ISBN: 978-80-7004-131-4.

URBANOVÁ, E. & URGOŠÍKOVÁ, B. 2010. *Český hraný film VI: 1981-1993*. Praha: Národní filmový archiv. ISBN: 978-80-7004-141-3.

### **Elektronické zdroje**

- **Primární prameny**

Anon. *Boj o rozhlas začal v sešs hodin* [webový příspěvek], n.d. Příběh Rozhlasu. URL <http://www.pribehrozhlasu.cz/odhaleni-89+1/dramaticke-chvile/2759821> (14. 4. 2014).

Daum, M. 2014. *Stephen Glass, half full of new-media hypocrisy* [online]. URL <http://articles.latimes.com/2014/jan/30/opinion/la-oe-daum-column-stephen-glass-20140130> Los Angeles: Los Angeles Times. (20. 2. 2014).

- **Sekundární prameny**

*Česko-Slovenská filmová databáze* [web], n.d. ČSFD.cz. URL <http://www.csfd.cz/> (20. 2. 2014).

*Filmová databáze* [web], n.d. FDb.cz. URL <http://www.fdb.cz/> (20. 2. 2014).

*IMDb - Movies, TV and Celebrities* [web], n.d. IMDb. URL <http://www.imdb.com/> (20. 2. 2014).

*Národní filmový archiv* [web], n.d. NFA.cz. URL <http://www.nfa.cz/> (20. 2. 2014).

## **Seznam příloh**

**Příloha č. 1: Analyzované filmy podle roku výroby (následně abecedně podle názvu filmu) (seznam)**

**Příloha č. 2: Analyzované filmy abecedně podle příjmení režiséra (následně abecedně podle názvu filmu) (seznam)**

**Příloha č. 3: Analyzované filmy zařazené do kategorií (následně řazené chronologicky podle roku výroby) (seznam)**

**Příloha č. 4: Filmy ve sledovaném období s výskytem novináře nevhodné pro analýzu řazené podle roku výroby (následně podle názvu filmu) (seznam)**

## Přílohy

### **Příloha č. 1: Analyzované filmy podle roku výroby (následně abecedně podle názvu filmu)**

- Aféry mé ženy*, 1972 [film]. Vladimír Čech. ČSSR.
- Akce Bororo*, 1972 [film]. Otakar Fuka. ČSSR.
- Bitva o Hedviku*, 1972 [Bitva o Jadwigę] [film]. Julian Dziedzina. Polsko, ČSSR.
- Lupič Legenda*, 1972 [film]. Karel Steklý. ČSSR.
- Dny zrady*, 1973 [film]. Otakar Vávra. ČSSR.
- Hroch*, 1973 [film]. Karel Steklý. ČSSR.
- Jakou barvu má láska*, 1973 [film]. Zbyněk Brynych. ČSSR.
- Hvězda padá vzhůru*, 1974 [film]. Ladislav Rychman. ČSSR.
- Televize v Bublicích a Bublice v televizi*, 1974 [film]. Jaroslav Papoušek. ČSSR.
- Za volantem nepřítel*, 1974 [film]. Karel Steklý. ČSSR.
- Cirkus v cirkuse*, 1975 [Со́ло для сло́на с оркестром] [film]. Oldřich Lipský. SSSR, ČSSR.
- Dvojí svět hotelu Pacifik*, 1975 [Zakłete rewiry] [film]. Janusz Majewski. Polsko, ČSSR.
- Tobě hrana zvonit nebude*, 1975 [film]. Vojtěch Trapl. ČSSR.
- Dům na Poříčí*, 1976 [film]. Jiří Svoboda. ČSSR.
- Osvobození Prahy*, 1976 [film]. Otakar Vávra. ČSSR.
- Případ mrtvých spolužáků*, 1976 [film]. Dušan Klein. ČSSR.
- Což takhle dát si špenát*, 1977 [film]. Václav Vorlíček. ČSSR.
- Oddechový čas*, 1977 [film]. Jiří Svoboda. ČSSR.
- Příběh lásky a cti*, 1977 [film]. Otakar Vávra. ČSSR.
- Tichý Američan v Praze*, 1977 [film]. Josef Mach, Štěpán Skalský. ČSSR.
- Čistá řeka*, 1978 [film]. Štěpán Skalský. ČSSR.
- Kentaurovi*, 1978 [film] [Кентавры] [Kentaurok]. Vitautas Žalakjavičius. ČSSR, SSSR, Maďarsko.
- Skandál v Gri-Gri baru*, 1978 [film]. Karel Steklý. ČSSR.
- Tajemství Ocelového města*, 1978 [film]. Ludvík Ráža. ČSSR.
- Čas pracuje pro vraha*, 1979 [film]. Jiří Hanibal. ČSSR.
- Julek*, 1979 [film]. Ota Koval. ČSSR.

- Postavení mimo hru*, 1979 [film]. Ivo Novák. ČSSR.
- Žena pro tři muže*, 1979 [film]. Jaroslav Papoušek. ČSSR.
- Děti zítřků*, 1980 [film]. Radim Cvrček. ČSSR.
- Romaneto*, 1980 [film]. Jaroslav Soukup. ČSSR
- V hlavní roli Oldřich Nový*, 1980 [stříhový film]. Vladimír Čech. ČSSR.
- Dostih*, 1981 [film]. Jaroslav Soukup. ČSSR.
- Hodina života*, 1981 [film]. Václav Matějka. ČSSR.
- Kam zmizel kurýr*, 1981 [stříhový film]. Otakar Fuka. ČSSR.
- Každému jeho nebe*, 1981 [film]. Karel Steklý. ČSSR.
- Písně by neměly umírat*, 1983 [Gmadlobt Ratili] [film]. Georgij Kalatozišvili. Gruzie, ČSSR.
- Skalpel, prosím*, 1985 [film]. Jiří Svoboda. ČSSR.
- Zastihla mě noc*, 1985 [film]. Juraj Herz. ČSSR.
- Zuřivý reportér*, 1987 [Marktplatz der Sensationen] [film]. Martin Hollý. ČSSR, NDR.
- Lovec senzací*, 1988 [Marktplatz der Sensationen] [film]. Martin Hollý. ČSSR, NDR.
- Tichý společník*, 1988 [film]. Zdeněk Flídr. ČSSR.
- Člověk proti zkáze*, 1989 [film]. Štěpán Skalský. ČSSR.
- Skřivánčí ticho*, 1989 [film]. Antonín Máša. ČSSR.

**Příloha č. 2: Analyzované filmy abecedně podle příjmení režiséra (následně abecedně podle názvu filmu)**

- Jakou barvu má láska*, 1973 [film]. Zbyněk Brynych. ČSSR.
- Děti zítřků*, 1980 [film]. Radim Cvrček. ČSSR.
- Aféry mé ženy*, 1972 [film]. Vladimír Čech. ČSSR.
- V hlavní roli Oldřich Nový*, 1980 [stříhový film]. Vladimír Čech. ČSSR.
- Bitva o Hedviku*, 1972 [Bitva o Jadwigę] [film]. Julian Dziedzina. Polsko, ČSSR.
- Tichý společník*, 1988 [film]. Zdeněk Flídr. ČSSR.
- Akce Bororo*, 1972 [film]. Otakar Fuka. ČSSR.
- Kam zmizel kurýr*, 1981 [stříhový film]. Otakar Fuka. ČSSR.
- Čas pracuje pro vraha*, 1979 [film]. Jiří Hanibal. ČSSR.
- Zastihla mě noc*, 1985 [film]. Juraj Herz. ČSSR.
- Lovec senzací*, 1988 [Marktplatz der Sensationen] [film]. Martin Hollý. ČSSR, NDR.
- Zuřivý reportér*, 1987 [Marktplatz der Sensationen] [film]. Martin Hollý. ČSSR, NDR.

- Písně by neměly umírat*, 1983 [Gmadlobt Ratili] [film]. Georgij Kalatozišvili. Gruzie, ČSSR.
- Případ mrtvých spolužáků*, 1976 [film]. Dušan Klein. ČSSR.
- Julek*, 1979 [film]. Ota Koval. ČSSR.
- Cirkus v cirkuse*, 1975 [Со́ло для сло́на с оркестром] [film]. Oldřich Lipský. SSSR, ČSSR.
- Tichý Američan v Praze*, 1977 [film]. Josef Mach, Štěpán Skalský. ČSSR.
- Dvojí svět hotelu Pacifik*, 1975 [Zaklęte rewiry] [film]. Janusz Majewski. Polsko, ČSSR.
- Hodina života*, 1981 [film]. Václav Matějka. ČSSR.
- Skřivánčí ticho*, 1989 [film]. Antonín Máša. ČSSR.
- Postavení mimo hru*, 1979 [film]. Ivo Novák. ČSSR.
- Žena pro tři muže*, 1979 [film]. Jaroslav Papoušek. ČSSR.
- Televize v Bublicích a Bublice v televizi*, 1974 [film]. Jaroslav Papoušek. ČSSR.
- Tajemství Ocelového města*, 1978 [film]. Ludvík Ráža. ČSSR.
- Hvězda padá vzhůru*, 1974 [film]. Ladislav Rychman. ČSSR.
- Čistá řeka*, 1978 [film]. Štěpán Skalský. ČSSR.
- Člověk proti zkáze*, 1989 [film]. Štěpán Skalský. ČSSR.
- Dostih*, 1981 [film]. Jaroslav Soukup. ČSSR.
- Romaneto*, 1980 [film]. Jaroslav Soukup. ČSSR.
- Hroch*, 1973 [film]. Karel Steklý. ČSSR.
- Každému jeho nebe*, 1981 [film]. Karel Steklý. ČSSR.
- Lupič Legenda*, 1972 [film]. Karel Steklý. ČSSR.
- Skandál v Gri-Gri baru*, 1978 [film]. Karel Steklý. ČSSR.
- Za volantem nepřítel*, 1974 [film]. Karel Steklý. ČSSR.
- Dům na Poříčí*, 1976 [film]. Jiří Svoboda. ČSSR.
- Oddechový čas*, 1977 [film]. Jiří Svoboda. ČSSR.
- Skalpel, prosím*, 1985 [film]. Jiří Svoboda. ČSSR.
- Dny zrady*, 1973 [film]. Otakar Vávra. ČSSR.
- Osvobození Prahy*, 1976 [film]. Otakar Vávra. ČSSR.
- Příběh lásky a cti*, 1977 [film]. Otakar Vávra. ČSSR.
- Což takhle dát si špenát*, 1977 [film]. Václav Vorlíček. ČSSR.
- Kentaurovi*, 1978 [film] [Кентавры] [Kentaurok]. Vitautas Žalackjavičius. ČSSR, SSSR, Maďarsko.

**Příloha č. 3: Analyzované filmy zařazené do kategorií (následně řazené chronologicky podle roku výroby)**

**Sci-fi**

*Akce Bororo*, 1972 [film]. Otakar Fuka. ČSSR.

*Tajemství Ocelového města*, 1978 [film]. Ludvík Ráža. ČSSR.

*Kam zmizel kurýr*, 1981 [stříhový film]. Otakar Fuka. ČSSR.

**Komediální žánry**

*Aféry mé ženy*, 1972 [film]. Vladimír Čech. ČSSR.

*Hroch*, 1973 [film]. Karel Steklý. ČSSR.

*Hvězda padá vzhůru*, 1974 [film]. Ladislav Rychman. ČSSR.

*Televize v Bublicích a Bublice v televizi*, 1974 [film]. Jaroslav Papoušek. ČSSR.

*Cirkus v cirkuse*, 1975 [Со́ло для сло́на с оркестром] [film]. Oldřich Lipský. SSSR, ČSSR.

*Což takhle dát si špenát*, 1977 [film]. Václav Vorlíček. ČSSR.

*Žena pro tři muže*, 1979 [film]. Jaroslav Papoušek. ČSSR.

*V hlavní roli Oldřich Nový*, 1980 [stříhový film]. Vladimír Čech. ČSSR.

**Dramata, příběhy a psychologická dramata**

*Jakou barvu má láska*, 1973 [film]. Zbyněk Brynych. ČSSR.

*Za volantem nepřítel*, 1974 [film]. Karel Steklý. ČSSR.

*Tobě hrana zvonit nebude*, 1975 [film]. Vojtěch Trapl. ČSSR.

*Případ mrtvých spolužáků*, 1976 [film]. Dušan Klein. ČSSR.

*Oddechový čas*, 1977 [film]. Jiří Svoboda. ČSSR.

*Čistá řeka*, 1978 [film]. Štěpán Skalský. ČSSR.

*Čas pracuje pro vraha*, 1979 [film]. Jiří Hanibal. ČSSR.

*Postavení mimo hru*, 1979 [film]. Ivo Novák. ČSSR.

*Dostih*, 1981 [film]. Jaroslav Soukup. ČSSR.

*Skalpel, prosím*, 1985 [film]. Jiří Svoboda. ČSSR.

*Tichý společník*, 1988 [film]. Zdeněk Flídr. ČSSR.

*Skřiváncí ticho*, 1989 [film]. Antonín Máša. ČSSR.



**Historické filmy****Se smyšlenou zápletkou**

*Bitva o Hedviku*, 1972 [Bitva o Jadwigę] [film]. Julian Dziedzina. Polsko, ČSSR.

*Lupič Legenda*, 1972 [film]. Karel Steklý. ČSSR.

*Dvoji svět hotelu Pacifik*, 1975 [Zaklęte rewiry] [film]. Janusz Majewski. Polsko, ČSSR.

*Skandál v Gri-Gri baru*, 1978 [film]. Karel Steklý. ČSSR.

**Podle skutečných událostí**

*Dny zrady*, 1973 [film]. Otakar Vávra. ČSSR.

*Dům na Poříčí*, 1976 [film]. Jiří Svoboda. ČSSR.

*Osvobození Prahy*, 1976 [film]. Otakar Vávra. ČSSR.

*Tichý Američan v Praze*, 1977 [film]. Josef Mach, Štěpán Skalský. ČSSR.

*Kentauroři*, 1978 [film] [Кентавры] [Kentaurok]. Vitautas Žalakovičus. ČSSR, SSSR, Maďarsko.

*Děti zítřků*, 1980 [film]. Radim Cvrček. ČSSR.

*Hodina života*, 1981 [film]. Václav Matějka. ČSSR.

**Životopisné filmy****S novinářem**

*Každému jeho nebe*, 1981 [film]. Karel Steklý. ČSSR.

*Písně by neměly umírat*, 1983 [Gmadlobt Ratili] [film]. Georgij Kalatozišvili. Gruzie, ČSSR.

**O novináři**

*Příběh lásky a cti*, 1977 [film]. Otakar Vávra. ČSSR.

*Julek*, 1979 [film]. Ota Koval. ČSSR.

*Romaneto*, 1980 [film]. Jaroslav Soukup. ČSSR

*Zastihla mě noc*, 1985 [film]. Juraj Herz. ČSSR.

*Zuřivý reportér*, 1987 [Marktplatz der Sensationen] [film]. Martin Hollý. ČSSR, NDR.

*Lovec senzací*, 1988 [Marktplatz der Sensationen] [film]. Martin Hollý. ČSSR, NDR.

*Člověk proti zkáze*, 1989 [film]. Štěpán Skalský. ČSSR.

**Příloha č. 4: Filmy ve sledovaném období s výskytem novináře nevhodné pro analýzu řazené podle roku výroby (následně podle názvu filmu)**

**Vysvětlivky:**

**NN** – není normalizační, **NŽ** – nepodstatná/nedostatečná role žurnalisty, **DF** – dětský film

<i>Smrt si vybírá</i> , 1972 [film]. Václav Vorlíček. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Svět otevřený náhodám</i> , 1972 [film]. Karel Steklý. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Maturita za školou</i> , 1973 [film]. Jaromír Hník, Jaromír Boreček, Jaromír Dvořáček, Tomáš Svoboda. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Výstřely v Mariánských Lázních</i> , 1973 [film]. Ivo Toman. ČSSR, NDR.	<b>NŽ</b>
<i>Zatykač na královnu</i> , 1973 [film]. Dušan Klein. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Zločin v Modré hvězdě</i> , 1973 [film]. Antonín Kachlík. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Dvacátý devátý</i> , 1974 [film]. Antonín Kachlík. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Kdo hledá zlaté dno</i> , 1974 [film]. Jiří Menzel. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Hřiště</i> , 1975 [film]. Štěpán Skalský. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Hněv</i> , 1977 [film]. Zdeněk Brynych. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Jak se točí Rozmarýny</i> , 1977 [film]. Věra Plívová-Šimková. ČSSR.	<b>DF</b>
<i>Pasiáns</i> , 1977 [film]. Vladimír Čech. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Brácha za všechny peníze</i> , 1978 [film]. Stanislav Strnad. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Píseň o stromu a růži</i> , 1978 [film]. Ladislav Rychman. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Paragraf 224</i> , 1979 [film]. Zdeněk Sirový. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Kluci z bronzů</i> , 1980 [film]. Stanislav Strnad. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Muž přes palubu</i> , 1980 [film]. Jaromír Borek. ČSSR.	<b>DF</b>
<i>Rytmus 1934</i> , 1980 [film]. Jaroslav Balík. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Trhák</i> , 1980 [film]. Zdeněk Podskalský. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Evžen mezi námi</i> , 1981 [film]. Petr Nýdrle. ČSSR.	<b>NN</b>
<i>Zelená vlna</i> , 1981 [film]. Václav Vorlíček. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Monstrum z galaxie Arkana</i> , 1981 [film]. Dušan Vukotić. Jugoslávie, ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Opera ve vinici</i> , 1981 [film]. Jaromil Jireš. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Upír z Feratu</i> , 1981 [film]. Juraj Herz. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Jak svět přichází o básníky</i> , 1982 [film]. Dušan Klein. ČSSR.	<b>NŽ</b>
<i>Příhody pana Příhody</i> , 1982 [film]. Karel Steklý. ČSSR.	<b>NŽ</b>

<i>Příště už budeme chytřejší, staroušku!</i> , 1982 [film]. Petr Schulhoff. ČSSR.	NŽ
<i>Sny o Zambezi</i> , 1982 [film]. Stanislav Strnad. ČSSR.	NŽ
<i>Šílený kankán</i> , 1982 [film]. Hannes Zell, Jaroslav Balík. Rakousko, ČSSR.	NŽ
<i>Atomová katedrála</i> , 1984 [film]. Jaroslav Balík. ČSSR.	NŽ
<i>Rozpuštěný a vypuštěný</i> , 1984 [film]. Ladislav Smoljak. ČSSR.	NŽ
<i>Všechno nebo nic</i> , 1984 [film]. Štěpán Skalský. ČSSR.	NŽ
<i>Všichni mají talent</i> , 1984 [film]. Zdeněk Flídr. ČSSR.	NŽ
<i>Kam doskáče ranní ptáče</i> , 1986 [film]. Drahomíra Králová. ČSSR.	DF
<i>Outsider</i> , 1986 [film]. Zdeněk Sirový. ČSSR.	NŽ
<i>Zkrocení zlého muže</i> , 1986 [film]. Marie Poledňáková. ČSSR, Finsko.	NŽ
<i>Horká kaše</i> , 1987 [film]. Radovan Urban. ČSSR.	NŽ
<i>Uzavřený okruh</i> , 1989 [film]. Václav Matějka. ČSSR.	NŽ