

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Dva způsoby zobrazení novinářského
kodexu v americké kinematografii 21.
století: Slídlil a Spotlight**

Tomáš Poštulka

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Studijní program: Filmová věda – Žurnalistika

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Dva způsoby zobrazení novinářského kodexu v americké kinematografii 21. století: Slídlil a Spotlight* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury.

Datum

.....

Podpis

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu práce Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za vedení mé bakalářské práce. Jeho rady a postřehy mi během psaní velmi pomohly.

OBSAH

1. ÚVOD	6
1.1 Struktura práce	7
1.2 Způsob výběru filmů a jejich kritická reflexe	7
1.2.1 Filmy o žurnalistice	8
1.2.2 Vybrané filmy – Slídlil a Spotlight	9
1.2.3 Kritická reflexe vybraných filmů	10
1.3 Teoretická východiska práce	13
1.3.1 Etické kodexy a normy v žurnalistické praxi	13
1.3.2 Typy filmového textu a jejich vztah k tématu novinářské etiky	17
1.4 Metodologie práce	19
1.4.1 Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře	20
1.4.2 Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu	21
1.4.3 Metodologické spojení	23
2. ANALÝZY VYBRANÝCH FILMŮ	24
2.1 Slídlil (Nightcrawler; Dan Gilroy, 2014)	24
2.1.1 Hlavní postava jako nositel graduujícího argumentu	24
2.1.2 Společenský vzestup prostřednictvím amorální instituce	30
2.1.3 Relativita vnímání pojmu „novinář“	35
2.2 Spotlight (Tom McCarthy, 2015)	38
2.2.1 Institucionalizovaná profese novináře jako hybná síla vyprávění	38
2.2.2 Narativní a argumentativní postupy ve filmu Spotlight	42
2.2.3 Argument ve službách etického kodexu	45
3. ZÁVĚR	50
3.1 Komparace Slídlil x Spotlight	50
3.1.1 Fikce proti skutečnému příběhu	50
3.1.2 Argument proti deskripci	52
3.2 Závěrečná rekapitulace	53
4. PRAMENY A LITERATURA	55
4.1 Literatura	55

4.2	Prameny	56
4.3	Online zdroje	57
5.	PŘÍLOHY.....	60

1. Úvod

Počátky filmového média se datují do poloviny 90. let 19. století, kdy bratři Louis a August Lumièrovi představili kinematograf a uspořádali veřejné představení v Paříži 22. března 1895.¹ To je zároveň doba, ve které se díky osobnostem jako Lord Northcliffe, Joseph Pulitzer nebo William Randolph Hearst ustanovovala podoba moderní anglosaské žurnalistiky.² Je logické, že během následujícího století se obě mediální sféry navzájem reflektovaly. Žurnalistika v recenzích³ a kritikách⁴, které si osvojila ve své dílčí publicistické oblasti,⁵ kinematografie vytvořila specifický okruh filmů, které se zabývají tématem žurnalistiky a zobrazením novinářů a jejich práce.

Jelikož obory mého studia jsou žurnalistika a filmová věda, propojení těchto dvou oblastí mě vždy zajímalo. Tématem mé bakalářské práce je proto analýza filmů, které reflektují žurnalistickou profesi. Pro tuto analýzu jsem si zvolil problematiku žurnalistických etických norem, které zkoumám ve filmech s novinářskou a mediální tematikou – analyzuji způsoby, jak mohou být příběhy žurnalistů a jejich profesní zodpovědnosti ve filmu zpracovány a vyprávěny.

Rozsah práce by nedokázal pokrýt celou historii filmů, které se zabírají danou tematikou, bylo třeba vymezit konkrétní dobu, místo vzniku a okruh filmů, které budu analyzovat. Rozhodl jsem se (bližší zdůvodnění výběru filmů viz níže v kapitole Způsob výběru filmů a jejich kritická reflexe) pro dva filmy, které vznikly během 21. století ve Spojených státech amerických (Slídlil (*Nightcrawler*; 2014) a *Spotlight* (2015)). Cílem práce je demonstrovat na těchto dvou snímcích způsoby, jakými současní filmaři přistupují k zobrazování novinářské činnosti z hlediska reflexe etických norem a pravidel, k čemuž mi poslouží tematicko-naratologická analýza reprezentace etického kodexu ve vyprávění vybraných filmů.

¹ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2011. s. 27. ISBN 978-80-7331-207-7.

² SVOBODA, Martin. *Vývoj novináře coby filmové postavy v americké kinematografii*. Praha: 2014. Univerzita Karlova. Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. s. 3.

³ **Recenze:** Přiblížení a vyvážené hodnocení hotového díla.

⁴ **Kritika:** Sdělení, jehož cílem je analyzovat a hodnotit umělecké dílo.

⁵ JÍLEK, Viktor. *Žurnalistické texty jako výsledek působení jazykových a mimojazykových vlivů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009. s. 79. ISBN 978-80-244-2218-3.

K této analýze využiji konkrétní novinářský etický kodex spolu s naratologickou teorií Seymoura Chatmana, který dělí filmové vyprávění na tři textové typy (nativ, argument, deskripce). Součástí práce měla původně být i analýza třetího filmu *Zodiac* (2007). Po domluvě s vedoucím práce jsem se z důvodu lepšího zacílení jednotlivých analýz, jejich důkladnějšího rozvedení a také kvůli limitujícímu rozsahu bakalářské práce rozhodl jej vynechat a soustředit se pouze na analýzy filmů *Slídil* a *Spotlight*.

1.1 Struktura práce

Práce se odvíjí od vyhodnocení relevantní literatury, která se k tématu vztahuje. K té se vážou i konkrétní teoretická východiska, která jsou představena detailněji. Z nich pak vychází metodologie, což je klíčový prostředek pro následnou analýzu. Tomuto vyhodnocení literatury a konkrétní metodologii předchází ještě představení analyzovaných filmů a zdůvodnění jejich výběru. Po zdůvodnění následuje dobová kritická reflexe filmů se vztahem k tématu práce.

Druhou kapitolu tvoří dvě analýzy jednotlivých filmů. První se zabývá filmem *Slídil*, druhá snímkem *Spotlight*. Analytické bloky jsou řazeny podle roku vzniku daného filmu. Třetí kapitolou je závěr. Ten začíná komparací obou filmů se zaměřením na to, v čem se liší po stránce narativní a v čem v přístupu k zobrazení žurnalistických etických norem. Po ní následuje závěrečná rekapitulace shrnující výsledky, ke kterým jsem analýzami a následnou komparací filmů *Slídil* a *Spotlight* došel.

1.2 Způsob výběru filmů a jejich kritická reflexe

Na následujících řádcích vymezuji období a zemi vzniku, ze kterých jsem vybíral filmy k analýze. Představím další filmy, které do této časové, geografické a tematické množiny spadají, a zdůvodním, proč jsem dal přednost jiným. Dále se zde věnuji vybraným filmům a důvodům, kvůli kterým jsem si je k analýze zvolil. Závěrem podkapitoly je kritická reflexe vybraných filmů s ohledem na téma práce.

1.2.1 Filmy o žurnalistice

Při volbě zaměření práce jsem zohlednil především faktory aktuálnosti a historického vývoje žurnalistiky. Proto jsem se rozhodl analyzovat relativně nové americké filmy. Kinematografie 21. století zobrazuje jak nové trendy, tak klasičtější přístup k žurnalistice, proto mi filmy z tohoto období připadají k analýze nejvhodnější. Spojené státy americké pak představují jednu z kolébek moderní žurnalistiky, množství filmů s danou tematikou, které zde vzniklo, je navíc nesrovnatelně větší, než může nabídnout jakákoliv jiná světová kinematografie.

Žánrové rozpětí těchto filmů je široké, žurnalistiku ve filmu zachycují komedie, satiry, thrillery, ale například i akční a komiksové filmy. Rozsah reprezentace tématu závisí na tom, jestli je mediální postava či instituce v centru dění, nebo je odsunuta do vedlejší role. Novináři jako postavy se ovšem objevují v mnoha typech filmů. Jako příklad mohou posloužit v posledních letech populární komiksové adaptace. V trilogii Spider-Man (Spider-Man 1, 2, 3; 2002, 2004, 2007) od Sama Raimiho hlavní hrdina pracuje jako fotograf ve fiktivních novinách Daily Bugle, supermanovské adaptace Superman se vrací (Superman Returns; 2006) a Muž z oceli (Man of Steel; 2013) mají novinářských postav hned několik. Tyto filmy však používají tuto tematiku pouze jako pozadí svých postav a žurnalistikou jako takovou se příliš nezabývají. Podobně na tom jsou komedie z nejrůznějších subžánrů. Postavy ve filmech typu Jak ztratit kluka v 10 dnech (How to Lose a Guy in 10 Days; 2003), 27 šatů (27 Dresses; 2008) nebo Vykolejená (Trainwreck; 2015) sice pracují jako novináři, případně redaktori časopisů, jejich práce se ale do příběhu na úrovni zachycení reality nepromítá.

Zajímavější jsou filmy, které pracují se satirickými motivy, jakým je například kontroverzní Interview⁶ (Interview; 2014), i ty se ale žurnalistickou tematikou zabývají povrchně, což je i případ filmu Walter Mitty a jeho tajný život (The Secret Life of Walter Mitty; 2013). V něm už se ale objevuje zajímavý prvek až detektivního pátrání postavy po ztracené fotografii. Tento motiv přibližuje mnohé filmy zabývající se žurnalistikou detektivkám a objevuje se v nich často. Čistě detektivní je například adaptace švédského bestselleru Muži, kteří nenávidí

⁶ Film kvůli svému obsahu – celebrity televizního pořadu jsou najaty, aby při návštěvě Severní Koreje spáchaly atentát na Kim Čong-una – a výhrůžkám, které tvůrci obdrželi, nemohl jít do kin a byl uveden pouze na VoD a později domácích nosičích. (pozn. autora).

ženy (The Girl with the Dragon Tattoo; 2011) ⁷, kterou zpracoval David Fincher. Ten ale není vhodný pro zařazení mezi mnou analyzované filmy kvůli faktu, že se odehrává ve Švédsku, čímž by neodpovídal zaměření práce na USA. Fincher také natočil detektivní příběh zasazený do novinářského prostředí Zodiac, který vypráví o širokém medializování případu sériového vraha a o vlivu médií na celý případ. Film měl být původně součástí práce, důvody pro jeho vyřazení jsou zmíněny v Úvodu.

Mezi další filmy, které se tématem zabývají, patří snímek Truth (2015) Jamese Vanderbilda, k otázce novinářské reprezentace reality se vztahuje i životopisný film Capote (2005) a celá řada dalších více či méně známých snímků. Žádný z nich jsem ale z hlediska novinářské etiky a způsobů filmového narativu neshledal natolik zajímavým jako dva filmy, které jsem k analýze nakonec vybral.

1.2.2 Vybrané filmy – Slídlil a Spotlight

V konečném výběru jsem zohlednil několik faktorů. Jednak kritické přijetí filmů, které bylo v obou případech velmi pozitivní.⁸ Dále bylo třeba, aby filmy byly stylově, obsahově i kontextovým zasazením dostatečně odlišné (proto jsem také zvolil jeden fiktivní film a jeden film podle skutečných událostí), ale zároveň měly jasné tematické pojitko, kterým je žurnalistická a mediální sféra.

Slídlila režíroval (jako svůj debut) a napsal Dan Gilroy. Společnost Open Road Films jej uvedla do amerických kin 17. října 2014. Film je temnou satirou na mediální průmysl, ve které se ambiciózní reportér na volné noze Louis Bloom (Jake Gyllenhaal) ve snaze přinášet co nejrychleji šokující zprávy neohlíží na morálku a neštítí se pro své účely používat i těch eticky nejproblematictějších prostředků. Podobné kritické pohledy na určitou činnost vždy stojí na persuasivním působení na diváky, kterým chtějí komunikovat svá poselství. Naratologickou analýzou objasňuji, jakými vypravěčskými technikami je tohoto působení docíleno. V rámci analýzy etických norem a jejich zobrazení ve filmu je pak tento snímek výborným příkladem jejich porušování.

⁷ Celá knižní trilogie byla zadaptována i ve třech švédských filmech Muži, kteří nenávidí ženy, Dívka, která si hrála s ohněm a Dívka, která koplá do vosího hnízda v roce 2009. (pozn. autora).

⁸ Rotten Tomatoes: Slídlil 95% pozitivních recenzí při ratingu 8,2; Spotlight 96%/8,8.

Snímek **Spotlight** natočil režisér Tom McCarthy, do kin byl stejně jako Slídil uveden společností Open Road Films o rok později, konkrétně 6. listopadu 2015. Film pojednává o skutečné události – skupina investigativních novinářů deníku The Boston Globe nazvaná Spotlight odhalila na přelomu let 2000 a 2001 kauzu rozsáhlého zneužívání dětí členy katolické církve. Film sleduje postupy novinářů, kteří kauzu dávali dohromady. V jejich investigativním odhalování pravdy by se daly vysledovat prvky detektivky, film ale představuje především „žurnalistický procedurál“, pečlivé zachycení novinářských postupů u komplikovaného a potenciálně senzačního případu. Film má tedy popisný charakter observace novinářské činnosti, analýzou jeho vyprávění dokazují, jaké textové typy a jejich kombinace se na jeho výstavbě podílejí. Hrdinové také narážejí na etická omezení a povinnosti v rámci své profese, čehož využijí v žurnalistické části analýzy.

1.2.3 Kritická reflexe vybraných filmů

Filmy Slídil a Spotlight se setkaly s mimořádnou přízní kritiků. V reflexi dobových ohlasů na jednotlivé snímky jsem se při hledání v recenzích, kritikách a jiných článcích soustředil na zmínky, které souvisejí s tématem práce – tedy s vyobrazením žurnalistiky ve filmech a způsobem vyprávění.

Slídil se na přelomu let 2014 a 2015 stal nenápadným miláčkem kritiků, jejichž nejrůznější sdružení jej umísťovala mezi nejlepší filmy roku a udělovala mu řadu cen. Dobrou pověst filmu stvrdilo několik nominací na britské filmové ceny BAFTA, na Zlatý Glóbus byl nominován Jake Gyllenhaal a Dan Gilroy získal oscarovou nominaci za původní scénář.⁹ Levný film za 8,5 milionu dolarů navíc zněkolikanásobil svůj rozpočet světovými tržbami téměř 39 milionů.¹⁰ Metacritic momentálně eviduje skóre 76,¹¹ Rotten Tomatoes 95 procent kladných recenzí.¹² I u diváků si film získal značnou oblibu (7,9 na IMDb¹³, 78% na ČSFD¹⁴).

⁹ IMDb.com; Nightcrawler Awards; <http://www.imdb.com/title/tt2872718/awards>. [13. 4. 2017].

¹⁰ Box Office Mojo; Nightcrawler Summary; <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=nightcrawlers.htm>. [13. 4. 2017].

¹¹ Metacritic.com; <http://www.metacritic.com/movie/nightcrawler>. [13. 4. 2017].

¹² Rotten Tomatoes.com; <https://www.rottentomatoes.com/m/nightcrawler>. [13. 4. 2017].

¹³ IMDb.com; <http://www.imdb.com/title/tt2872718/combined>. [13. 4. 2017].

¹⁴ ČSFD.cz; <http://www.csfd.cz/film/351777-slidil/prehled/>. [13. 4. 2017].

Kritika se v době uvedení filmu do kin soustředila na morálně problematického hlavního hrdinu a jeho fungování a postupné prosazování se v mediální sféře. Kritici hojně zmiňovali jeho satirický osten, který varuje diváky před novinářským hyenismem a kariérismem přerůstajícím veškeré morální zábrany. Mnozí recenzenti poukazují na hrdinovo ignorování etických norem v honbě za senzacími a chápou film jako znepokojivé stygma naší doby a amorálního mediálního zacházení s informacemi. Recenze pak vyzdvihují herecký výkon Jakea Gyllenhaala, který je často přirovnáván k Robertu De Nirovi ve filmu *Taxikář* (*Taxi Driver*; 1975).

Zajímavý text napsal ke Slídimovi Joe Williams. Ten cituje klasické novinářské klišé „If it bleeds, it leads.“ a postavil jej do středu filmu. Popisuje drsné a soutěživé novinářské prostředí Los Angeles a novináře na volné noze, kteří z něj profitují. Tím je i hrdina Slídila. „Tito ‚slídimové‘ nejsou vyzbrojeni etickými standardy, ale kamerami a policejními vysílačkami,“ píše Williams.¹⁵ K podobnému závěru dochází i Chris Nashawaty, který přirovnává Slídila k televizní satirě *Network* (1976).¹⁶ Hrdinovu touhu po úspěchu a amorálnost zdůrazňuje Marek Čech, dle něj Gilroy ve filmu nastavuje zrcadlo nám samým: „Gilroyův pohled na žurnalistickou praxi, které se většinou vyhýbáme, je zvrhlý a znepokojivý. Jeho vyprávění působí aktuálně, zvláště pokud sledujete obsah zpráv komerčních stanic. Novinářský hyenismus se tu obnažuje v té nejodpornější podobě.“¹⁷ Romana Otočková zase naráží na satirický potenciál snímku slovy: „Jak daleko jsou lidé ochotni zajít, aby se stali hrdiny svého vlastního příběhu, možná ani nechcete, ale musíte vidět. Zvrácený hrdina je jen odrazem zvrácené doby.“¹⁸

Spotlight je filmem ještě oceňovanějším. Kromě řady kritických získal jednu cenu BAFTA (původní scénář), tři nominace na Zlaté Glóby a z oscarového ceremoniálu dvě sošky včetně té za nejlepší film roku.¹⁹ Kritické úspěchy vedly

¹⁵ WILLIAMS, Joe. A video voyeur makes news in ‚Nightcrawler‘. In: *Stltoday.com* [online]. 30. 10. 2014. Dostupné z: http://www.stltoday.com/entertainment/movies/reviews/a-video-voyeur-makes-news-in-nightcrawler/article_641de371-a13a-5ece-9d00-8f511523532d.html.

¹⁶ NASHAWATY, Chris. Nightcrawler. In: *EW.com* [online]. 8. 11. 2014. Dostupné z: <http://ew.com/article/2014/11/08/nightcrawler-2/>.

¹⁷ ČECH, Marek. Slídil: recenze filmu. In: *AVmania.cz* [online]. 18. 1. 2015. Dostupné z: <http://avmania.e15.cz/slidil-recenze-filmu>.

¹⁸ OTOČKOVÁ, Romana. Recenzia Nightcrawler. In: *Cinemaview.sk* [online]. 5. 1. 2015. Dostupné z: <http://www.cinemaview.sk/cinemaview/clanok/2674/detail/nightcrawler>.

¹⁹ IMDb.com; Spotlight Awards; <http://www.imdb.com/title/tt1895587/awards>. [13. 4. 2017].

v kinech k tržbám téměř 90 milionů dolarů.²⁰ Skvělé přijetí snímku potvrzuje skóre 93 na Metacritic²¹ a 96 procent pozitivních recenzí na Rotten Tomatoes²². Diváci film oceňují hodnocením 8,1 na IMDb²³ a 82% na ČSFD²⁴.

Film není žádný vyprávěcí experiment, spíše se drží tradice klasicky vyprávěných investigativních detektivek, což většina kritiků ocenila. V recenzích často zaznívá srovnání se Všemi prezidentovými muži (All the President's Men; 1976), kritici kladou důraz na „procedurální“ charakter filmu, jeho soustředěnost na hlavní dějovou linii a omezení dramatizace ve prospěch přesného popisování událostí. Objevilo se mnoho hlasů, které Spotlight označují za oslavu poctivé novinářské práce, etiky a „staré dobré“ investigativní žurnalistiky. Takto vnímala Spotlight většina žurnalistické obce, tedy jako detailně odvyprávěný hold novinářské práci.

Následují opět vybrané úryvky z recenzí. Christy Lemire napsala o Spotlight text, ve kterém poukazuje na fakt, že novináři jsou málokdy spokojeni se svým zobrazením ve filmech, ale Spotlight „má všechno správně, od velkých věcí po drobné detaily, a zobrazuje, co skutečně znamená být reportérem“. Zmiňuje se o efektivním narativu a o sledování osvědčených praktik, které postavy-novináři používají k získávání informací. Na konci samotný film označuje za „kus poctivé žurnalistiky“.²⁵ Rene Rodriguez pak na snímku oceňuje důslednou stavbu faktů, která není narušována zbytečnou dramatizací. Film podle něj staví na obyčejných lidech, kteří dělají svou práci, nijak je neheroizuje a především popisuje jejich práci a bádání. Podle autora se film nijak nevyžívá v zobrazení staré novinářské etiky a lamentování nad „smrtí staré dobré žurnalistiky“. Je spíš její tichou oslavou, která upozorňuje na základní novinářské hodnoty.²⁶ Jaroslav Stuchlý přirovnává Spotlight ke Všem prezidentovým mužům. Označuje film za „přísně procedurální“, vyzdvihuje přístup tvůrců, kteří omezili na minimum vedlejší linie a dramatizaci skutečných událostí. Spotlight je pro něj „oslavou každodenní práce

²⁰ Box Office Mojo; Spotlight Summary; <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=spotlight.htm>. [13. 4. 2017].

²¹ Metacritic.com; <http://www.metacritic.com/movie/spotlight>. [13. 4. 2017].

²² Rotten Tomatoes.com; https://www.rottentomatoes.com/m/spotlight_2015. [13. 4. 2017].

²³ IMDb.com; <http://www.imdb.com/title/tt1895587/combined>. [13. 4. 2017].

²⁴ ČSFD.cz; <http://www.csfd.cz/film/388128-spotlight/prehled/>. [13. 4. 2017].

²⁵ LEMIRE, Christy. Spotlight. In: *Christylemire.com* [online]. 14. 11. 2015. Dostupné z: <http://christylemire.com/spotlight/>.

²⁶ RODRIGUEZ, Rene. „Spotlight“ ®. In: *Miami.com* [online]. 12. 11. 2015. Dostupné z: <http://www.miami.com/things-to-do-in-miami/spotlight-r-19505/>.

investigativních reportérů tištěných médií, který perfektně funguje na profesní úrovni zobrazení žurnalistiky“.²⁷ Václav Rybář svou recenzi zahajuje generalizací filmového zobrazení novinářů na „investigativní šouraly“, poté oceňuje puntičkářskou práci režiséra McCarthyho při rekonstrukci skutečných událostí a zmiňuje důraz, který je kladen na jednotlivé etapy novinářské práce. Nakonec přijde s tezí, že díky pomalému a popisnému vyprávění dokáže film na diváka přenášet zkušenost ze stejně pečlivě vytvářené investigativní žurnalistiky.²⁸

1.3 Teoretická východiska práce

1.3.1 Etické kodexy a normy v žurnalistické praxi

Žurnalistická praxe se obvykle rozděluje na dva základní okruhy – zpravodajství a publicistiku.²⁹ Ve zpravodajství jde především o informování veřejnosti o aktuálních událostech, což zahrnuje vyhledávání zpráv, zdrojů, sestavování zpravodajských sdělení a jejich následné redigování.³⁰ Publicistika je pak chápána jako formativní a přesvědčovací oblast,³¹ ve které autoři vyjadřují své názory na aktuální události. Někdy se ještě vyčleňuje oblast beletrizující, která do žurnalistiky vnáší prvky vyprávění.³² V každé z těchto oblastí novináři musejí dbát na morálku a jsou nuceni k etickému rozhodování.³³

Problematika etických a morálních zásad novinářské profese nabyla na aktuálnosti během druhé poloviny 19. století s příchodem „bulvarizace“ novin prostřednictvím levnějších a senzacechtivých amerických novin, kterým se říkalo

²⁷ STUHLÝ, Jaroslav. Všichni arcibiskupovi kněží. In: *25fps.cz* [online]. 24. 1. 2016. Dostupné z: <http://25fps.cz/2016/spotlight/>.

²⁸ RYBÁŘ, Václav. Spotlight: Recenze. In: *Moviezone.cz* [online]. 27. 1. 2016. Dostupné z: <http://film.moviezone.cz/spotlight/recenze/>.

²⁹ JÍLEK. *Žurnalistické texty jako výsledek působení jazykových a mimojazykových vlivů*. pozn. 5, s. 55.

³⁰ BURNS, Lynette Sheridan. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře*. Praha: Portál, s.r.o., 2004. ISBN 80-7178-871-6.

³¹ JÍLEK. *Žurnalistické texty jako výsledek působení jazykových a mimojazykových vlivů*. pozn. 5, s. 79.

³² Tamtéž, s. 96.

³³ BURNS. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře*. pozn. 30, s. 82.

„Penny Press“³⁴. Nutnost vymezit povinnosti a společenskou zodpovědnost novináře vedla v průběhu první poloviny 20. století k sepisování prvních etických kodexů, které měly za úkol usměrňovat novináře a definovat jejich způsob práce. Jedním z prvních podobných kánonů žurnalistiky v USA uveřejnilo Americké sdružení šéfredaktorů v roce 1923.³⁵ Přibližně v této době začaly být podle Denise McQuaila zaváděny etické kodexy také v Evropě.

V Úvodu do teorie masové komunikace definuje McQuail novinářský etický kodex jako „soubor zásad profesního chování, který přijali a kontrolují sami novináři“.³⁶ Jde tedy o formu profesní autoregulace. Během následujících let vznikla řada dalších kodexů, které se (opět podle McQuaila) shodují v několika základních principech, profesních zásad je však mnoho a mohou být velmi různorodé. Na následujících řádcích zmíním různé autory a jejich přístupy k žurnalistické etice.

McQuail věnuje etice prostor v kapitole Normativní teorie médií a společnosti. Ve vytváření etických kodexů vidí především proces profesionalizace žurnalistiky, ale také přání médií chránit se před kritikou, hrozbou vnějších zásahů a omezením jejich autonomie.³⁷ Dalším autorem, který se dotknul této otázky, je Michael Kunczik. V teoretické knize *Základy masové komunikace* nejprve vymezil profesionální roli žurnalisty, na což navázal obecnou kapitolou *Profesionální etika žurnalistiky*. Cíl kodexů definoval slovy: „Jejich cílem je zabránit tomu, aby nedocházelo ke zkreslování zpráv a aby vysoce kvalifikovaní „žurnalisté“ nevyužívali svých technických možností k manipulaci veřejností“.³⁸ Na dalších stranách jejich roli relativizuje a zpochybňuje jejich využitelnost v praxi, přičemž si pomáhá příklady konkrétních kodexů.

³⁴ **Penny Press**: Název odvozen od jejich ceny – 1 cent. Šlo o bulvární deníky typu New York Sun, New York Herald nebo New York Tribune, které právě díky nízké ceně a snadné dostupnosti pro masu dosahovaly ohromujících nákladů. (pozn. autora).

³⁵ MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Nakladatelství Portál, s.r.o., 2009. s. 185-186. ISBN 978-80-7367-574-5.

³⁶ Tamtéž, s. 185.

³⁷ Tamtéž, s. 186.

³⁸ KUNCZIK, Michael. *Základy masové komunikace*. Praha: Univerzita Karlova, vydavatelství Karolinum, 1995. s. 84. ISBN 80-7184-134-X.

V podobných rozsáhlých teoretických knihách o komunikaci a médiích obecně³⁹ ovšem etická problematika není nikdy rozpracována nad rámec několika stránek. Zajímavějším způsobem etické otázky zpracovávají praktické příručky pro novináře, jejichž úkolem je představit budoucím či profesionálním novinářům jejich praktickou činnost. Příkladem může být kniha Tony Hardcupa *Journalism: Principles and Practice*⁴⁰. Ten etice věnoval kapitolu nazvanou „An ethical approach to journalism“⁴¹. V té se zabývá pojmy jako veřejný zájem, lidská práva či etická zodpovědnost. Podobně jako Kunczik si pomáhá příkladem konkrétního kodexu, na rozdíl od něj jej však neznevažuje, ale odvíjí od něj některé své teze. Na základě empirické studie „žurnalistických přesvědčení“ provedenou v 18 zemích (například Austrálie, Čína, USA...) tvrdí, že žurnalistika v každé zemi zvláště je produktem konkrétních systémů, etickou žurnalistiku definuje jako „žurnalistiku, které leží na srdci spíše veřejný zájem než starost o finanční zisk“.⁴² Obdobně zaměřeným autorem soustředěným na anglosaskou žurnalistiku je John Wilson. Jeho kniha *Understanding Journalism*⁴³ se soustřeďuje na způsob regulace žurnalistiky a hodnot, na kterých stojí. V kapitole „Editorial Values“⁴⁴ vysvětluje termíny typu objektivita, nestrannost a vyváženost. Spíše než na etiku jako takovou se však soustředí na jednotlivé normy, problematiku etických kodexů pouze naznačuje zmínkou o „Code of Practice“, který vyšel v Británii začátkem 90. let.⁴⁵

Etického aspektu žurnalistiky se dotkli i někteří čeští autoři. Například Hana Bakičová ve spolupráci se zahraničním autorem Stephanem Russem-Mohlem mají v knize *Žurnalistika: Komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*⁴⁶ kapitolu Etika a profesionální normy. Většina kapitoly se soustředí na etiku v rámci Německa a České republiky, obecný začátek však definuje etický kodex jako „prostředek samoregulace, který zprostředkovává jasné představy o tom, co je a co není

³⁹ Zmíněný Denis McQuail a Michael Kunczik, ale například i knihy *Masová média* od teoretiků Jana Jiráka a Barbary Köpplové, *Úvod do studia médií* taktéž od Jiráka a Graema Burtona a další. (pozn. autora).

⁴⁰ HARDCUP, Tony. *Journalism: Principles and Practice*. SAGE Publications, 2015. ISBN 978-1-4462-7408-8.

⁴¹ Tamtéž, s. 205-215.

⁴² Tamtéž, s. 207.

⁴³ WILSON, John. *Understanding Journalism*. Londýn: Routledge, 1996. ISBN 0-415-11598-1.

⁴⁴ Tamtéž, s. 28-80.

⁴⁵ Tamtéž, s. 47.

⁴⁶ BAKIČOVÁ, Hana, RUSS-MOHL, Stephan. *Žurnalistika: Komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Praha: Grada Publishing, a.s., 2005. ISBN 80-247-0158-8.

v žurnalistice „profesionální“⁴⁷. Odlišný přístup zvolil Jaroslav Bartošek ve své *Žurnalistice: Úvodu do studia*⁴⁸. Tam sloučil do jedné kapitoly etiku s právem a zkoumá zákony, které se vztahují k žurnalistické etice. Tu v závěru kapitoly definoval a použil i termín etický kodex. Zároveň zmínil důležitý fakt, že kodex nemusí být veřejný, ale může fungovat pouze interně v rámci jedné konkrétní redakce.⁴⁹

Jako nejvhodnější teoretické východisko pro žurnalistickou část analýzy jsem nakonec vyhodnotil knihu autorky Lynette Sheridan Burns⁵⁰ **Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře**⁵¹. Především jde o knihu, jejíž autorkou je dlouholetá novinářka se zkušenostmi s anglosaskou žurnalistikou. Dále je to příručka stále relativně aktuální, jelikož původní anglické vydání vyšlo v roce 2002. Jelikož práce referuje o kinematografii 21. století, je potřeba východiska, které spadá do stejného období. Důležitým faktorem pro můj konečný výběr východiska byl i fakt, že Burnsová v knize pracuje s konkrétním etickým kodexem a zasazuje jej do kontextu praktické žurnalistiky (konkrétně Žurnalistiky jako odborného mistrovství⁵², viz dále). Autorka v knize vychází ze svých praktických zkušeností a ze svého akademického působení na univerzitách, kde přednášela žurnalistiku.⁵³ Knihu koncipuje a představuje jako „učebnici“ nejen pro studenty žurnalistiky, ale i pro již praktikující novináře.⁵⁴

Burnsová v knize metodologicky postupuje od teoretického úvodu, který zahrnuje definování moderní žurnalistiky skrze starší koncepty. Pomáhá si definicemi autorské dvojice Splichal – Sparks, kteří společně roku 1994 napsali knihu *Journalism for the 21st Century*. Žurnalistiku vidí především jako službu veřejnému zájmu⁵⁵ a neustálé rozhodování⁵⁶. Z této teoretické části vychází má metodologie, kterou uplatňuji na analyzované filmy. Druhá část knihy se zabývá

⁴⁷ Tamtéž, s. 237.

⁴⁸ BARTOŠEK, Jaroslav. *Žurnalistika: Úvod do studia*. Olomouc: Středisko distančního vzdělávání FF UP, 1997. Skripta.

⁴⁹ Tamtéž, s. 101.

⁵⁰ Dlouholetá australská novinářka, která působila v novinách v Sydney, australském Newcastleu a dalších periodikách. Několikrát získala novinářské ocenění a momentálně pracuje jako novinářka na volné noze. (pozn. autora).

⁵¹ BURNS. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře*. pozn. 30.

⁵² Tamtéž, s. 32.

⁵³ Tamtéž, s. 11.

⁵⁴ Tamtéž, s. 22.

⁵⁵ Tamtéž, s. 41.

⁵⁶ Tamtéž, s. 45.

konkrétní praktickou činností novináře a představuje návod pro začínající žurnalisty, který je provádí všemi fázemi, které jsou součástí tvorby zpráv. Postupuje chronologicky od jejich vyhledávání, přes výběr, shromažďování, hodnocení zdrojů, sestavování a jejich konečné redigování.⁵⁷ S praktickou částí knihy pracovat nebudu, v metodologii se soustředím na aplikování etických teorií na praktické jednání postav ve filmech.

1.3.2 Typy filmového textu a jejich vztah k tématu novinářské etiky

Teorií filmové narace neboli způsobu vyprávění příběhu se během 80. a 90. let zabývaly dvě výrazné osobnosti filmové teorie. David Bordwell vydal v roce 1985 knihu *Narration in the Fiction Film*⁵⁸, Seymour Chatman přišel v roce 1990 s publikací *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*⁵⁹. Autoři se v přístupu k vyprávění ve filmu odlišují, zde stručně popíšu oba koncepty a odůvodním volbu svého východiska pro filmovou část metodologie.

David Bordwell definuje filmovou naraci jako „řetězec událostí ve vztahu příčina-následek, které se odehrávají v určitém čase a prostoru“.⁶⁰ Klíčový termín u něj představuje kauzalita. Bordwell pracuje také s pojmy fabule, syžet a styl. Zatímco fabuli definuje jako způsob divákovy chronologického a kauzálního řazení událostí, které není pevně dáno,⁶¹ syžet a styl jsou dané způsoby organizace filmového textu. V případě syžetu jde o konkrétní uspořádání fabule, styl je systém, který organizuje technické prostředky.⁶²

V knize se také Bordwell explicitně vymezuje vůči Seymouru Chatmanovi.⁶³ „Chatman zasazuje proces vyprávění do klasického komunikačního diagramu: zpráva je předávána od vysílače k příjemci. To zavazuje teoretiky k vyhledávání

⁵⁷ Tamtéž, s. 45.; jednotlivé kapitoly mezi stranami 59-182, každá kapitola se věnuje jedné části žurnalistické praxe. (pozn. autora).

⁵⁸ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10170-3.

⁵⁹ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. ISBN 80-244-0175-4.

⁶⁰ BORDWELL. *Narration in the Fiction Film*. pozn. 58, s. 51.

⁶¹ Tamtéž, s. 49-50.

⁶² Tamtéž, s. 50.

⁶³ WITOSZEK, Martin. *Bordwell, Chatman a teorie vyprávění ve filmu: Srovnání dvou analytických přístupů pomocí analýzy tří filmů*. Brno, 2014. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Srovnávací uměnovědná studia. s. 16.

implikovaných autorů a vypravěčů, kteří nejsou postavami.⁶⁴ Tím se vymezuje jak vůči Chatmanovým teoriím narace, tak vůči termínu „filmový vypravěč“ jako takovému.

Seymour Chatman⁶⁵ shrnul své hlavní poznatky o naratologii a vyprávění v knize **Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu**. Na rozdíl od Bordwella vychází ve svých poznatcích především z literárních teorií a jeho pohled na naraci obsahuje řadu literárněvědných termínů.⁶⁶ Narativ chápe jako jeden z textových typů, které participují na vyprávění, málokdy existují samy o sobě a ve vyprávěcích strukturách slouží jeden druhému. Další tři textové typy Chatman nazývá argumentem, deskripcí a expozicí.⁶⁷ Termín expozice poté z důvodu jeho přílišného překrývání se s ostatními textovými typy vylučuje a dále se zabývá pouze třemi zbývajících pojmy.

Chatman jednak definuje jednotlivé textové typy, dále se zabývá jejich vzájemnými vztahy a způsoby, jakým může jeden textový typ sloužit druhému. Jedinečnost **narativu** jako textového typu vidí autor v jeho „chrono-logičnosti“.⁶⁸ Zmiňuje jeho „externí“ a „interní“ charakter, přičemž do něj zavádí pojmy diskurz a příběh.⁶⁹ V tradičních narativech vyzdvihuje princip kauzality⁷⁰, slabší chronologii nazývá termínem „kontingence“⁷¹. **Argumenty** jsou podle Chatmana texty, jež se pokoušejí přesvědčit posluchače o platnosti některých tvrzení, obvykle pojednaných podle deduktivních nebo induktivních linií.⁷² Přísně se tedy opírá o logiku.⁷³ **Deskripce** pak vyjadřují vlastnosti věcí – typicky, ačkoliv ne nutně, objekty viditelné či představitelné pomocí smyslu.⁷⁴ Tyto tři textové typy dle Chatmana „přetínají rozdíl mezi fikcí a nefikcí, mohou informovat fikční i nefikční texty“⁷⁵ a

⁶⁴ BORDWELL. *Narration in the Fiction Film*. pozn. 58, s. 62.

⁶⁵ Americký teoretik naratologie, který se prosadil publikací *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ve svých dalších publikacích se dále věnoval naraci, zabýval se taktéž literaturou a estetikou. (pozn. autora).

⁶⁶ WITOSZEK. *Bordwell, Chatman a teorie vyprávění ve filmu: Srovnání dvou analytických přístupů pomocí analýzy tří filmů*. pozn. 63, s. 21.

⁶⁷ CHATMAN. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. pozn. 59, s. 14.

⁶⁸ Tamtéž, s. 16.

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ Událost *a* je příčinou *b*, *b* zapříčiňuje *c*...

⁷¹ *A* přímo nezpůsobí *b*, ani *b* nezpůsobí *c*, ale všechny společně působí, aby vyvolaly určitou situaci nebo stav události *x*.

⁷² CHATMAN. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. pozn. 59, s. 17.

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Tamtéž.

mohou mezi sebou tvořit vztahy. Při popisu těchto vztahů si Chatman pomáhá formulacemi „převládající textový typ“ a „textový typ ve službách jiného“.⁷⁶ Takto může například fungovat narativ ve službách argumentu, když autor pro formulaci určité teze použije formu vyprávění (příklad bajky Foebus a Boreas⁷⁷). Stejně tak může narativ užívat služeb argumentu a konkrétní tezi použít jako odrazový můstek pro následné vyprávění (příklad z Fieldingova Josepha Andrewse⁷⁸).

Vztah deskripce a narativu je podle Chatmana nejchoulostivější a nejúplnější,⁷⁹ protože deskripce je na rozdíl od argumentu pocíťována jako koexistující s narativem.⁸⁰ Autor však rozlišuje pojmy „popsat“ a „vyprávět“⁸¹ a uvádí jednak příklady, kdy narativ slouží deskripci (úryvek z Byrona v Itálii Petera Quennella⁸²) a deskripce narativu (La jalousie Alaina Robbe-Grilleta⁸³). Popis může stejně tak vyprávět, jako vyprávění popisovat. Žádný z textových typů podle autora nemá speciální privilegium v univerzu textuality.⁸⁴ Navazují mezi sebou vztahy a v různých textech různým způsobem mohou sloužit jeden druhému.

Jelikož filmy, které se zabývají tématem žurnalistiky, často k vyprávění využívají čistě popisných (deskriptivních) nebo přesvědčovacích (argumentativních) postupů, zvolil jsem pro svou metodologii k filmové části své analýzy právě naratologickou teorii Seymoura Chatmana. Jeho koncept se dá zajímavým způsobem aplikovat na analyzované filmy a lépe než Bordwellova teorie vystihuje problematiku zobrazování novinářské práce ve filmech. Problematika etických norem má navíc ve filmech zabývajících se žurnalistikou často podobu Chatmanova textového typu argumentu, protože etické kodexy tvoří logicky formulované teze, kterými se novináři mají řídit.

1.4 Metodologie práce

Z literatury, která je k mému tématu k dispozici, jsem si jako základ metodologie vybral knihy *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře* a *Dohodnuté termíny*:

⁷⁶ Tamtéž, s. 28.

⁷⁷ Tamtéž, s. 19.

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ Tamtéž, s. 22.

⁸⁰ Tamtéž, s. 23.

⁸¹ Tamtéž.

⁸² Tamtéž, s. 24.

⁸³ Tamtéž, s. 27-28.

⁸⁴ Tamtéž, s. 28.

Rétorika narativu ve fikci a filmu. V následující části práce nejprve u obou knih zvlášť vymezím, s kterými jejich částmi hodlám pracovat. Vyjmenuji kapitoly, ze kterých má metodologie vycházet, a nastíním, jakým způsobem je využiji při analýze vybraných filmů. Potom témata etických norem a filmového vyprávění spojím do jedné metodologie, která uzavře tuto podkapitolu a zároveň úvodní část práce.

1.4.1 Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře

L. S. Burnsová koncipovala svou knihu dle svých slov jako „průvodce začátečníků myšlenkovými procesy, jimiž se novináři zabývají ve snaze vytvářet přemýšlivou a kvalitní žurnalistiku“.⁸⁵ Kniha podle ní není zamýšlena jako kritika mediální praxe, ale jako pomůcka ke zdolání nesnadných profesních úkolů.⁸⁶ Jedním z takových „nesnadných profesních úkolů“ je i dodržování profesní etiky, kterou se autorka v několika částech knihy zabývá.

Metodologicky vycházím z druhé kapitoly knihy *Žurnalistika v praxi*⁸⁷. Burnsová v ní na základě definic od Slavka Splichala a Colina Sparkse rozebírá několik úhlů pohledu, kterými lze na žurnalistickou činnost nazírat – jako na praktickou činnost, odborné mistrovství a povolání. Každá z definic popisuje novináře jinak. První jako člověka, který si vydělává na živobytí provozováním žurnalistiky, druhá se opírá o pojem odborného mistrovství, jež odděluje novináře od těch, kteří jen publikují své texty, třetí pak o společenskou odpovědnost novináře.⁸⁸ V analýzách postupuji na základě těchto definic. Zaměřuji se na postavy v obou filmech zvlášť a na způsob zobrazení mediální instituce, ve které jsou zaměstnání. Burnsová v kapitole upozorňuje na různost náhledů na to, co jsou novináři zač, jak lze vnímat jejich práci. Teze, které zde autorka přednáší, srovnávám se způsobem, jakým jsou novináři v analyzovaných filmech zobrazováni. Tím si vymezuji, jak daný snímek odráží novinářskou praxi.

Kromě srovnání, jak filmy nahlíží na žurnalistiku jako praktickou činnost/odborné mistrovství/povolání uplatním v metodologii také Etický kodex

⁸⁵ BURNS. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře*. pozn. 30, s. 9.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Tamtéž, s. 29-43.

⁸⁸ Tamtéž, s. 29-30.

Asociace profesionálních novinářů⁸⁹, který autorka užívá jako příklad v podkapitole Žurnalistika jako odborné mistrovství⁹⁰. Celý kodex uvádím v příloze, obsahuje 32 bodů, kterými by se měl řídit správný novinář. Některé z bodů, které se týkají inzerce a konkrétních výsledků novinářské činnosti (oddělování komentářů od ostatního zpravodajství atp.), kvůli přílišné konkrétnosti ve svých analýzách nevyužívám. Jiné body jsou tematicky podobné, jen vymezují konkrétní detaily, které se týkají stejné etické problematiky. Proto jsem se pro potřeby své analýzy rozhodl spojit více relevantních bodů do tří etických okruhů.

První se týká zacházení se zdroji informací (spojuje body 1, 2, 14 a 22, viz příloha), druhý morálního zacházení se získanými informacemi (6, 12, 19, 20, 21, 23) a třetí veřejného zájmu, který by měl být primární záležitostí pro každého novináře (10, 13, 18, 26, 27). V analýze filmů sleduji chování postav-novinářů v jednotlivých situacích a porovnávám jejich rozhodnutí s vybranými etickými okruhy. Na základě toho, jestli se v těchto eticky problematických situacích zachovali podle něj, případně jej porušili, vyhodnocuji jejich postoj k žurnalistické etice.

Metodologicky postupuji podle definic, kterými Burnsová nazírá praktickou žurnalistiku a dle chápání žurnalistiky jako odborného mistrovství poté na konkrétní scény a postavy uplatňuji konkrétní žurnalistický etický kodex. Prostřednictvím teoretických profesních a etických rámců žurnalistiky tedy analyzuji praktické jednání postav a fungování institucí ve filmech. Druhou, prakticky zaměřenou, část knihy (2. část – Žurnalistika v praxi⁹¹), která se zabývá tvorbou zpravodajských textů, ve své analýze nevyužiji.

1.4.2 Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu

S. Chatman v úvodu píše: „Tato kniha se soustřeďuje na termíny naratologie a na termíny teorie textu obecně.“⁹² V následujících kapitolách jsou shrnuty jeho poznatky k teorii vyprávění ve fikčních příbězích. Zabývá se textovými typy, které

⁸⁹ **Etický kodex Asociace profesionálních novinářů:** Zformulován roku 1997 v Austrálii profesní unií profesionálních novinářů *Media, Entertainment and Arts Alliance (MEAA)*, doplněn v roce 1998.

⁹⁰ BURNS. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře.* pozn. 30, s. 32.

⁹¹ Tamtéž, s. 59-182.

⁹² CHATMAN. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu.* pozn. 59, s. 9.

na vyprávění participují a následně termínem implikovaný autor. Jelikož je ve snímku Slídlil hojně využit princip, který Chatman nazývá právě implikovaným autorem, zmiňuji se v analýzách obou filmů i o fungování tohoto konceptu v rámci toho, jak jsou v nich divákovi sdělovány základní teze filmů. Chatman v kapitole Obrana implikovaného autora⁹³ píše, že „naratologie potřebuje implikovaného autora, aby vysvětlila charakteristické znaky, které by jinak zůstaly nevysvětlené nebo vysvětlené nedostatečně“.⁹⁴ Podle něj se „implikovaný autor děje přímo v samotné narativní fikci, je zdrojem invence díla a také místem *záměru* díla“.⁹⁵ Jelikož je u filmu Slídlil tzv. „čtení mezi řádky“ stejně důležité jako informace sdělované vypravěčem, v analýzách pracuji také s teorií implikovaného autora. Dále Chatman vymezuje svůj úhel pohledu na vypravěče, nejprve literárního a následně filmového. Jelikož v metodologii pracuji jen s teorií textových typů a částečně s implikovaným autorem, těmito kapitolami se ve zbytku práce nezabývám.

V metodologii pracuji s prvními kapitolami knihy, které pojednávají o textových typech (jedná se o kapitoly Narativ a dva další textové typy⁹⁶, Deskripce není služka textu⁹⁷, Co je deskripce ve filmu⁹⁸ a Argument ve filmu: Mon oncle d'Amérique⁹⁹) a s kapitolami o implikovaném autorovi (Obrana implikovaného autora¹⁰⁰ a Implikovaný autor pracuje¹⁰¹). Výše v kapitole Typy filmového textu a jejich vztah k tématu novinářské etiky jsem představil tři textové typy a jakých vztahů mezi sebou mohou nabývat. Z rozdělení textových typů na narativ, argument a deskripci a z jejich vzájemného působení vychází i má analýza. Sleduji, jak se novinářské etické principy uplatňují ve filmovém narativu a textových typech. Na obou filmech sleduji způsob, jakým se jejich tvůrci po stránce vyprávění rozhodli reflektovat žurnalistické příběhy, a jakých textových typů podle Chatmanova rozdělení k tomu používají.

Dále zkoumám, v jakém vztahu ve filmech fungují textové typy, jak se toto fungování odráží na zobrazení žurnalistických etických norem a novinářské práce

⁹³ Tamtéž, s. 76-90.

⁹⁴ Tamtéž, s. 76.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Tamtéž, s. 14-28.

⁹⁷ Tamtéž, s. 29-43.

⁹⁸ Tamtéž, s. 44-59.

⁹⁹ Tamtéž, s. 60-75.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 76-90.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 91-108.

obecně. V obou analyzovaných filmech se uplatňují všechny textové typy, které vážou vztahy mezi sebou. Ty pak ovlivňují i téma filmů a způsob, jakým jej divák vnímá. Díky svým analýzám však docházím k závěru, který z textových typů převládá ve Slídlilovi, poté ve Spotlight.

1.4.3 Metodologické spojení

Jelikož filmy, které se zabývají novinářskou tematikou, musí vzhledem k tématu reflektovat novinářskou etiku a zároveň vždy vyprávějí nějaký příběh, jsou v těchto snímcích tyto dvě roviny nevyhnutelně spjaty. Proto i v analýzách spojuji dvě metodologická východiska (etické normy, filmové vyprávění) do jednoho přístupu. Na základě L. S. Burnsové sleduji, jak jsou v analyzovaných filmech reprezentovány novinářské etické normy z konkrétního kodexu a novinářská práce jako taková. Míra této reprezentace pak ovlivňuje narativní uspořádání filmu.

Pokud je zobrazení novinářské práce, případně konflikt vycházející z přijímání či porušování etických zásad primárním zdrojem vyprávění ve filmu, přizpůsobuje se tomu i textový typ, který snímek primárně využívá (deskripce, argument). Jakmile tyto složky ustupují do pozadí a tvoří spíše půdorys například pro žánrový film, reprezentace novinářského tématu funguje jinak a přizpůsobuje se tomu opět i textový typ (narativ). Metodologicky práce funguje jako naratologická analýza odvozená z teorie S. Chatmana, která je zaměřena na reflexi práce novináře, jeho institucionální a společenské postavení a prezentaci konkrétního etického kodexu.

2. Analýzy vybraných filmů

Hlavní část práce tvoří analýzy dvou amerických filmů z 21. století. Tyto analýzy vycházejí z výše nastíněného metodologického spojení problematiky novinářské profese a jejích etických norem s teorií textových typů, kterou S. Chatman definuje filmové vyprávění. K oběma analyzovaným filmům přistupuji stejně a snažím se vysledovat, jak se téma žurnalistiky a etických kodexů, kterými se její vykonavatelé řídí, projevuje na způsobu, jakým vypráví svůj příběh. Analýzy jsou seřazeny podle roku vzniku filmu. V první analytické části se tedy věnuji Slídilovi, ve druhé filmu Spotlight.

2.1 Slídil (Nightcrawler; Dan Gilroy, 2014)

Slídil je fiktivní příběh podle scénáře Dana Gilroye. V jeho analýze se soustředím na způsob, jakým film využívá textové typy při vytváření kritického, až satirického¹⁰² pohledu na média a televizní průmysl v Los Angeles. Na ústřední postavě Louise Blooma (Jake Gyllenhaal) a jeho profesi „slídila“¹⁰³ sleduji, jak se novinář při natáčení zpravodajského materiálu dostává do rozporu s etickými a morálními standardy, které patří mezi základy žurnalistické profese.¹⁰⁴ Dále analyzuji, jak se konflikt hlavního hrdiny s etikou novinářské profese projevuje na vyprávění filmu. Soustředím se i na hrdinovo fungování v rámci fiktivní televizní instituce KWLA a na zobrazení této instituce, které film předkládá divákům.

2.1.1 Hlavní postava jako nositel gradujícího argumentu

Dominantou vyprávění Slídila je hlavní postava. Celý příběh vnímáme pokřivenou optikou Louise Blooma. Prioritní úhel pohledu hlavního hrdiny je během filmu mnohokrát zdůrazněn kamerou, která prodlévá na jeho tváři déle, než je pro určité scény potřeba (např. ve chvíli, kdy poprvé vidí bouračku zachycovanou „slídily“¹⁰⁵

¹⁰² Jako satiru označuje Slídila většina dobových recenzí (z českých kritiků například Marek Čech – AVmania; v zahraničí Heather Finn nebo Lou Lumenick – Vox Magazine, New York Post; **Satira**: Žánr, který ironicky komentuje společenské nedostatky a záporné jevy. (pozn. autora).

¹⁰³ Anglický termín nightcrawler označující externí kameramany a reportéry, kteří po nocích natáčejí nehody a kriminální materiál, který pak prodávají televizním stanicím. (pozn. autora).

¹⁰⁴ BURNS. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře*. pozn. 30, s. 35.

¹⁰⁵ Slídil (Nightcrawler; Dan Gilroy, 2014). 00:08:04-00:08:20.

nebo v závěru scény, ve které prodá své první video do televize¹⁰⁶). Jeho důkladnou charakteristiku poskytne hned první scéna jeho interakce s policistou, který jej přistihne při kradení oplocení. Ta nám dává všechna podstatná vodítka, která potřebujeme ke čtení jeho charakteru. Jeho vyhublému obličejí, zpočátku zahalenému tmou, dominují vytřeštěné oči, upřený pohled a mastné vlasy. Své jednání za hranicí zákona se snaží zakrýt evidentní lží a výmluvností a ve chvíli, kdy mu policista neuvěří, se uchyluje k násilnému jednání. Už fakt, že musí krást oplocení, aby se uživil, naznačuje společenský status outsidera.¹⁰⁷ Všechny informace, které můžeme označit za popisné, slouží k charakterizaci postavy nezbytné pro budoucí dění. Podle Chatmana ji můžeme charakterizovat jako deskripci ve službách narativu.¹⁰⁸

Postava, kterou jsme na základě deskriptivních informací poznali na začátku, zůstává stejná po zbytek filmu. Její charakter se nevyvíjí. Takto představená a charakterově nehybná tak může sloužit jako nositel argumentů, které snímek divákům předkládá. Argument jako textový typ filmové narace slouží k přesvědčení diváka o platnosti určitých tvrzení, tezí.¹⁰⁹ I postava Louise Blooma je postavena na tezích, které výmluvný hlavní hrdina neustále používá a snaží se jimi přesvědčit ostatní postavy. Tímto se do Slídila dostává explicitní argumentace, která se většinou ve filmech objevuje jen výjimečně.¹¹⁰ Poprvé tyto motivační argumenty používá při snaze získat práci na stavbě. Snaží se prodat sám sebe slovy: „Hledám práci. Chtěl bych si totiž najít profesi, se kterou bych se šzil. Kdo jsem? Jsem pracant, stanovuji si vysoké cíle a bylo mi řečeno, že jsem vytrvalý. Nedělám tady ze sebe hlupáka, pane. Byl jsem vychován se sebeúctou, která je na školách tak populární. Zvažoval jsem své potřeby, ale vím, že dnešní systém práce už nezajišťuje takovou pracovní lojalitu, která mohla být přislíbena dřívějším generacím. Já věřím, pane, že dobré věci se dějí tvrdě pracujícími lidmi. A takoví lidé, přesně jako vy, kteří se dotknou vrcholu hory, se tam nedostali náhodou. Moje motto zní: „Pokud chcete vyhrát v loterii, musíte mít dost peněz na koupi losu.“¹¹¹

¹⁰⁶ Tamtéž, 00:21:07-00:21:11.

¹⁰⁷ Tamtéž, 00:02:39-00:03:49.

¹⁰⁸ CHATMAN. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. pozn. 59, s. 24.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 17.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 60; Chatman zde explicitní argumentaci popisuje jako vlastnost typickou pro románové vypravěče, která ve filmech není běžně k vidění. (pozn. autora).

¹¹¹ Slídil (*Nightcrawler*; Dan Gilroy, 2014). 00:05:13-00:05:46.

Bloom zde se svými argumenty neuspěje, ovšem hned v následující scéně si už „najde profesi, se kterou se sžije“, když uvidí, jak dvojice kameramanů přijede k automobilové nehodě, bez skrupulí ji natočí a pak se snaží prodat televizím za nejlepší nabídku. Hrdina získá potřebné informace o profesi „slídila“ od zkušeného Joe Lodera (Bill Paxton) a neváhá se do své nové kariéry vrhnout. Později, když už má za sebou první úspěchy, pronese podobný argumentativní monolog jako na začátku, tentokrát v televizním studiu. „Minulý rok jsem absolvoval on-line kurz podnikání. A naučil jsem se, že než začnete podnikat, musíte mít podnikatelský plán. A že PROČ se o něco snažíme, je stejně důležité, jako o CO se snažíme. Na stránce radili, že než se rozhodneme, co dělat, musíme si odpovědět na následující otázku: ‚Co by mě bavilo dělat?‘ Radili udělat si seznam svých silných a slabých stránek. ‚V čem jsem dobrý? V čem nejsem dobrý? Možná se chci zdokonalit ve věcech, ve kterých už jsem dobrý. Možná chci posílit své slabiny.‘ Nedávno jsem předělal svůj seznam. A myslím si, že televizní noviny by mohly být něčím, co mě baví. Stejně tak jako něco, v čem jsem dobrý.“¹¹² Oba hrdinovy monology nejen definují postavu Louise Blooma, ale jsou zároveň důležité pro vývoj příběhu. Touha prosadit se, fráze naučené pečlivým studováním internetových poradenských a motivačních kurzů, vytrvalost v tom, co se rozhodne dělat, ale i náhoda, díky které narazí na bouračku (narrativní konstrukce), vede hrdinu k tomu, aby se stal „slídilem“ pro televizní stanice Los Angeles. A vnáší do filmu problematiku etických norem.

Etické normy a kodexy jsou argumentativní teze, které by měli dodržovat profesionální novináři. V rámci Etického kodexu Asociace profesionálních novinářů (viz příloha) jsem si vytyčil tři tematické okruhy, jejichž dodržování/nedodržování na filmu sleduji (zacházení se zdroji, morální zacházení s informacemi, veřejný zájem). Jelikož morální zodpovědnost a dodržování kodexů jsou jedněmi ze základních požadavků na profesionalitu novináře,¹¹³ dostává se Louis Bloom brzy do konfliktu s principy své nově zvolené profese. Hrdina však svou touhu po úspěchu klade výš než osobní, natož profesní, morálku, takže tyto etické konflikty se s postupem filmu zvětšují a nesou tak i větší míru argumentu. Ten po celé trvání snímku graduje od drobnějších etických prohřešků až po jednání za hranicí zákona, jeho nositelem je hlavní hrdina a slovní formulace tohoto

¹¹² Tamtéž, 00:34:49-00:35:48.

¹¹³ BURNS. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře*. pozn. 30, s. 32-36.

argumentu může být následující: „Zaznamenávání nehod a zločinů je součástí zpravodajství, odmítnutí pomoci, inscenování a zkreslování situací a zatajování informací ovšem honba za senzací nemůže ospravedlnit.“ Tento argument, na rozdíl od výše zmíněných sebe definujících tezí hlavního hrdiny, je implicitnější, zakódovaný ve struktuře filmu jako poselství.¹¹⁴ Tato implicitní argumentace svým vyzněním odporuje té explicitní, kterou používá hrdina, což ještě zesiluje její účinek.

Zde je důležitý termín „implikovaný autor“, kterého Chatman chápe jako základního nositele záměru fikčního filmového díla.¹¹⁵ Louis Bloom je hlavním hrdinou a vypravěčem příběhu, události ve filmu vnímáme výhradně jeho optikou. Poselství, které snímek nese (porušování etických norem je špatné, nemorální a společnost, která tohle umožňuje a podporuje vidinou úspěchu, je zvrácená), ovšem nechápeme díky hrdinovi, ale díky práci „implikovaného autora“. Ta se odehrává mezi řádky, vnímáme ji díky stylovým parametrům filmu (hudba, střih, kamera) i díky vyprávěcím technikám (argumentace). Podle Chatmana je implikovaný autor nejpatrnější v textech, které tvrdí jednu věc a vyplývá z nich jiná,¹¹⁶ což je případ Slídila. Právě díky implikovanému autorovi a jeho zpochybňování správnosti hrdinova počínání film získává satirický podtón.

Ve chvíli, kdy hrdina krade kolo a následně jej vymění v zastavárně za kameru a policejní vysílačku,¹¹⁷ začíná jeho nová kariéra, vyráží na svůj první noční „lov“. Tady začíná argumentace filmu strukturovaného jednak Bloomovými výjezdy za nehodami a zločiny, následně pak návštěvami fiktivní televizní stanice KWLA, kde své nahrávky prodává. Výjezdy i scény v televizním zákulisí mají pevné místo ve vyprávění a tvoří dvě části celistvého argumentu, který snímek nese. Noční výjezdy ilustrují morální pád Louise Blooma. Na každém z nich hrdina zajde o kousek dál, obětuje kus své morálky pro získaný materiál a posune sílu filmového argumentu. Každý materiál, který získá, doprovází větší či menší porušení etických norem. Scény v KWLA fungují na jiné bázi a vykreslují naopak hrdinův společenský a kariérní vzestup, který přichází právě díky porušování profesní etiky.

¹¹⁴ CHATMAN. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. pozn. 59, s. 60.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 76.

¹¹⁶ Tamtéž.

¹¹⁷ Slídil (Nightcrawler; Dan Gilroy, 2014). 00:11:50-00:12:52.

Tento velký paradox obsažený ve Slídlilovi dává argumentu, který je ve filmu obsažený, ještě větší efekt.

Způsob, jakým Louis Bloom při nočních výpravách získává materiál, je eticky problematický až nepřipustný ve všech třech okruzích, které jsem vymezil (viz metodologie). Nejvíce prohřešků můžeme vysledovat v případě morálního zacházení s informacemi, ale především v procesu jejich získávání, práce se zdroji je přinejmenším diskutabilní, stejně jako služba veřejnému zájmu, na který se v případě Bloomových záznamů lze odvolávat jen stěží. Na prvním výjezdu ještě hrdina pořádně neví, co má natáčet, což se projevuje na prvotních neúspěších (policie jej odhání, natáčí pouhý test alkoholu v krvi¹¹⁸). Ovšem ve chvíli, kdy se dostává k první potenciálně zajímavé události, ukazuje se jeho ochota překročit normy. Když přijíždí k přepadenému autu, u kterého právě ošetřují postřeleného muže, už je u události přítomen jiný „slídlil“. Bloom se ale nespokojí s tím, že by měl stejné záběry jako on, obejde záchranáře a policisty a natáčí umírajícího muže v detailu. To sice způsobí, že jeho i druhého „slídlila“ odeženou od místa činu, hrdina ale získal záběry, které později jako své první prodá do televize.¹¹⁹ Hrdina zde ještě vyloženě neporuší zákon, z etického hlediska je však jeho chování nepřipustné. Jednak překáží při práci záchranářům a maří jejich snahu o záchranu lidského života, dále je i v rozporu přímo s etickým kodexem. Ten říká, že novinář má při získávání materiálů jednat citlivě a zachovávat jistou míru vkusu. V porušení těchto norem je obsažen argument filmu v základní podobě. Ten dává vyprávění směr a v dalších scénách, které zachycují Bloomovy výjezdy, postupně graduje až do krajnosti.

Blooma totiž prvotní úspěch motivuje, což se projeví i tak, že si sežene parťáka Ricka (Riz Ahmed), který mu má pomáhat.¹²⁰ Jejich první spolupráce nevyjde, kvůli Bloomově horlivosti a Rickově nezkušenosti je u požáru budovy předběhne Joe Loder.¹²¹ O to více je Bloom motivován u dalšího případu, střelby v rodinném domě. Po příjezdu na místo nejdříve poruší etický kodex při rozhovoru se sousedkou (představí se jako „Televizní noviny“, i když je to novinář na volné noze, následně nabádá sousedku k zajímavému prohlášení – ovlivňování zdrojů

¹¹⁸ Tamtéž, 00:13:38-00:14:12.

¹¹⁹ Tamtéž, 00:14:35-00:15:35.

¹²⁰ Tamtéž, 00:23:55-00:27:01.

¹²¹ Tamtéž, 00:28:38-00:29:55.

informací). Argument pak za pomoci apelativního hudebního doprovodu zesílí ve chvíli, kdy Bloom překročí policejní pásku a vstoupí bez povolení do domu, na místo činu. Zde se dopustí prvního zkreslení informací, když posune fotky na lednici tak, aby na záběrech byly vidět fotky šťastné rodiny mezi dírami po kulkách. Navíc bez jejich souhlasů skrze sklo natáčí svědky komunikující s policistou a z jejich korespondence získává jména.¹²² Ovlivňování výpovědí svědků je podle Etického kodexu nepřípustné, stejně jako úmyslné zkreslování informací. Ještě dál zajde Bloom v tomto ohledu během dalšího výjezdu. Poté, co s Rickem přijedou k vážné autonehodě, nejprve s kamerou v ruce obtěžuje svědka, který se snaží přivolat pomoc. Potom, když si uvědomí, že policie ani záchranáři ještě nedorazili, si dovolí přesunout mrtvé tělo na lépe osvětlené místo, aby natočil lepší záběry. Takové jednání je nepřípustné z etických i morálních důvodů, Bloomův morální úpadek pokračuje a argumentace ve vyprávění nabírá na síle. K tomu opět dopomáhá hudební doprovod a nepříjemně dlouhé prodlévání kamery na hrdinovi, který natáčí a na tváři se mu postupně objevuje pološílený úsměv.¹²³

Nekompromisnost, s jakou hrdina jde za kariérním vzestupem, následně ještě zesílí způsob, jakým se vypořádá s nebezpečím konkurence Joea Lodera. Ten jej na dalším výjezdu předběhne, takže Bloom není schopen dodat dostatečně atraktivní materiály.¹²⁴ Bloom další den poškodí brzdy jeho dodávce¹²⁵ a během další noci bez jakýchkoliv skrupulí natáčí smrt svého kolegy, kterou sám zavínil. Na Rickovu námitku „Tohle netoč, je to jeden z nás!“ chladně konstatuje: „Už ne, Ricku. Jsme profesionálové. A on je teď na prodej.“¹²⁶ Během toho samého výjezdu se pak dostanou na další místo činu, tentokrát nejen dříve než policie, ale dokonce ještě před útekem pachatelů. Z materiálu, který tam Louis Bloom natočí, vychází celý zbytek filmu, který představuje finální posunutí a stvrzení jeho základního argumentu.

Bloom opět bez povolení vniká na místo činu, kde pořizuje záběry zastřelených lidí, z nichž jeden ještě žije a hrdina mu neposkytne pomoc. Předtím pořídí záběry pachatelů i poznávací značky jejich auta.¹²⁷ Po odvysílání

¹²² Tamtéž, 00:31:20-00:33:25.

¹²³ Tamtéž, 00:40:20-00:42:25.

¹²⁴ Tamtéž, 00:55:06-00:55:55.

¹²⁵ Tamtéž, 00:57:46-00:58:14.

¹²⁶ Tamtéž, 00:59:22-01:00:54.

¹²⁷ Tamtéž, 01:02:07-01:05:35.

kontroverzních záběrů tyto informace zatají policii. Tím poruší zákon a divák se následně během jeho rozhovoru s Rickem dozvídá, že informace zatajil z toho důvodu, aby mohl pachatele sám vypátrat, sledovat je, dokud nedojedou mezi lidi a až pak nahlásit jejich polohu policii.¹²⁸ Tak získá atraktivní materiál, který ještě vylepší příběh natočený během předchozí noci. Louis Bloom došel ve své honbě za co nejkontroverznějšími záběry a zachycením zločinů tak daleko, že je ochoten je sám inscenovat a riskovat proto životy jiných lidí. Tady už se dostáváme daleko za žurnalistické etické normy. Hrdinovo jednání je najednou hrozbou pro společnost, snaha získat zprávy zachází tak daleko, že záměr novináře samotnou zprávu předchází. Když je hrdinův záměr naplněn, styl filmu nás opět upozorňuje na implicitně přítomný argument návodnou hudbou a záběrováním hlavního hrdiny,¹²⁹ jehož optiku film až do konce neopouští, přestože je pro diváka čím dál těžší ji přijímat. Graduující argument dospěl ve vyprávění vrcholu, hrdina pro sílu příběhu nechává zastřelit vlastního partnera a bez náznaku výčitek svědomí jde natočené záběry prodat. Narativem propojený argument došel od eticky částečně problematického prvního hrdinova výjezdu až k inscenování kriminálního příběhu, při kterém přichází o život lidé. Vzhledem k tomu, že jasně narativně strukturované vyprávění nese čitelnou a stupňující se tezi, můžeme v případě *Slídila* mluvit o narativu ve službách argumentu.¹³⁰

2.1.2 Společenský vzestup prostřednictvím amorální instituce

Paralelně s hrdinovými výjezdy se odvíjí druhá narativní linie filmu, která sleduje jeho vztah s ředitelkou zpráv televizní stanice KWLA Ninou Rominou (Rene Russo). Hrdina již od první návštěvy „newsroomu“¹³¹ buduje nejen svou vyjednávací pozici vůči Nině (za stupňující se kontroverznost materiálů chce stále víc peněz), zároveň pracuje na rostoucím vlivu a postavení v rámci KWLA celkově. Zde se pomocí narativu, ve kterém se prolínají dvě základní příběhové linie, tvoří argument založený na paradoxu. Hrdina porušuje etické normy, neřídí se žádným etickým kodexem a z hlediska morálky se s postupem filmu propadá níž a níž. Jeho

¹²⁸ Tamtéž, 01:26:16-01:26:45.

¹²⁹ Tamtéž, 01:42:00-01:44:50.

¹³⁰ CHATMAN. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. pozn. 59, s. 19.

¹³¹ Prostředí televizní stanice, ve kterém se vytvářejí zpravodajské pořady. (pozn. autora).

společenský status ale paradoxně právě díky jeho jednání roste, protože mu to umožňuje televizní instituce, která ve svém vysílání taktéž etické normy porušuje a jejich program je v podstatě stejně amorální jako jednání hlavního hrdiny.

Bloomův sklon k vyjednávání a vylepšování pozice nám demonstrují dvě scény ze začátku filmu. V první se snaží na stavbě prodat ukradené pletivo,¹³² ve druhé zkouší prodat kradené kolo v zastavárně.¹³³ V obou případech využívá své výmluvnosti a argumentuje tržní cenou, což jsou prostředky, které využívá i během jednání s Ninou. Po scéně v zastavárně přepouští úvodní, převážně deskriptivní, část filmu, jež plní funkci expozice (představení hrdiny, jeho povahy a prostředí Los Angeles, které je důležité pro atmosféru filmu¹³⁴), místo jasně strukturovanému narativu ve službách argumentu, jak jsem zmínil na konci předchozí podkapitoly. V té jsem také rozebral první ze dvou narativních linií filmu, zde se budu soustředit na druhou z nich.

Televizní stanici KWLA si hrdina vybere proto, že právě tam viděl během předchozího rána záběry Joe Lodera z dopravní nehody, které byl svědkem.¹³⁵ Když hrdina poprvé vstupuje do redakce, stejně jako divák nemá představu o její hierarchii, neví, kam má jít. Postupně je ale nasměrován a poprvé se setkává s Ninou.¹³⁶ Tu nejprve slyšíme a už v její diegetické promluvě, ještě než ji spatříme, slyšíme její způsob tvorby zpráv. Rozdává pokyny a upravuje zprávu tak, aby na diváky co nejméně zapůsobila: „Dej tam toho souseda a děti s matkou u dveří. Pusť to od 2:16. Přidáme tam pár zvuků. Sousedova štěkajícího psa dáme do smyčky a do pozadí dáme plačící dítě.“¹³⁷ Tady by se o etické problematičnosti jejího přístupu ke zpravodajství ještě dalo diskutovat. Sice vyvolává uměle divákovy emoce, ale zkusení není tak zásadní. Bloom je sice nezkušený a o fungování instituce ještě nic neví, jeho záběry ale Ninu nadchnou a my poznáme, že přesně tyto brutální materiály zapadají do jejího konceptu televizního zpravodajství. Seznámí Blooma s šéfredaktorem zpráv Frankem Krusem (Kevin Rahm), který má se zveřejněním

¹³² Slídil (Nightcrawler; Dan Gilroy, 2014). 00:04:22-00:05:05.

¹³³ Tamtéž, 00:12:03-00:12:51.

¹³⁴ Tzv. genius loci, kouzlo místa, je faktor, se kterým pracuje většina filmů zaměřených na žurnalistiku. Ty jsou ve většině případů zasazeny do konkrétního prostředí, se kterým poté i pracují, což zmiňuji i v analýze filmu Spotlight, viz podkapitola Narativní a argumentativní postupy ve filmu Spotlight. (pozn. autora).

¹³⁵ Slídil (Nightcrawler; Dan Gilroy, 2014). 00:10:50-00:11:23.

¹³⁶ Tamtéž, 00:16:28-00:17:18.

¹³⁷ Tamtéž, 00:17:20-00:17:32.

materiálů problém, Nina jej ale usadí s tím, že záběry zveřejní s varováním.¹³⁸ Vzhledem k tomu, že pro Blooma jde o jeho první materiál, nemá moc velký vyjednávací prostor, ovšem během následujícího rozhovoru s Ninou se neustále vyptává, jaký materiál KWLA zajímá. Tady se ředitelka zpráv dostává do další eticky problematické situace, když pronese větu „Máme rádi zločin. Ale ne všechny zločin.“. Poté definuje Bloomovi zaměření jejich stanice a za hranu etiky se dostane se slovy: „Chceme oběti, nejlépe majetné bělochy napadené chudými nebo menšinou.“ Etický kodex Asociace profesionálních novinářů určuje, že je nutno vyhnout se stereotypnímu zobrazování rasy, etnického původu nebo společenského postavení. Pro KWLA je ale dle slov jejich ředitelky generalizace a jistá míra rasismu a předsudků přirozená. Svůj rozhovor s Bloomem zakončí charakteristikou vysílání KWLA. „Nejlepší způsob, jak vystihnout ducha našeho vysílání, je brát naše zprávy jako ječící ženu, která běží po ulici s prořiznutým hrdlem.“¹³⁹

Tomuto duchu pak Bloom rychle přizpůsobí své metody a vyprávění se na základě typických narativních schémat (chrono-logičnost, kauzalita a kontingence¹⁴⁰) akceleruje. Slídlil je chronologicky odvyprávěným příběhem, jehož narativ je jednoduchý, spoléhá především na zmíněný princip kauzality, tedy příčinnosti, kdy z jedné události logicky vyplývá druhá. Tato narativní jednoduchost posiluje argumentativní potenciál snímku, protože díky ní je argument čitelný snadněji, než kdyby si tvůrci pomáhali složitějšími narativními schématy. Zmíněnou příčinnost lze pak demonstrovat na vlivu Ninina způsobu tvorby zpravodajství na Bloomovu práci. Událost *a* je příčinou události *b* atd.¹⁴¹ Jako událost *a* si můžeme představit rozhovor Niny a Blooma v redakci KWLA. Z něj vyplývá událost *b*, tedy snaha Blooma přizpůsobit práci získaným vědomostem na dalším výjezdu. Z toho pak vyplývá *c*, tedy fakt, že Nině se Bloomův materiál zamlouvá čím dál víc a jeho pozice stoupá. Tak by se dalo pokračovat dál.

Ve chvíli, kdy Bloom pořídí dostatek záběrů z domu, kde se střílelo a kam neoprávněně vniknul, dostáváme se stříhem zpět do studia KWLA. Zatímco Nina obdivuje Bloomovu práci, Frank Kruse zpochybňuje etičnost záběrů poznámkami „Nemáte rozhovor s tím párem?“ a „Jak jste se dostal do domu?“. Nakonec

¹³⁸ Tamtéž, 00:18:57-00:19:39.

¹³⁹ Tamtéž, 00:20:17-00:20:58.

¹⁴⁰ CHATMAN. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. pozn. 59, s. 19.

¹⁴¹ Tamtéž.

konstatuje: „Ta nahrávka vypadá, jako by se do toho domu vloupal.“ Nina však jeho poznámky opět ignoruje, jako ředitelka vysílání jej upozorní, že v rámci redakční hierarchie stojí nad ním a záběry přes jejich etickou problematičnost schválí do vysílání.¹⁴² Bloom tak získá další úspěch a jeho pozice roste. To je ilustrováno v následující stříhové montáži, která začíná tím, že si Bloom záběry z domu, kam se v podstatě vloupal, připíše do portfolia. Poté vidíme sekvenci, v níž se jeho portfolio rozrůstá o další nehody a zločiny, u kterých byl spolu s Rickem přítomen a důkladně je zaznamenal. Jejich množství nám implicitně sděluje Bloomovu navyšující se spolupráci s KWLA, explicitně můžeme hrdinův rostoucí společenský status sledovat na jeho zlepšujícím se vybavení, od kvalitnější kamery až po nové luxusní auto.¹⁴³ Když pak Bloom dodá Nině materiál z autonehody, u které posunul tělo pro lepší záběry, Nina poznamená, že jde už o jeho třetí hlavní zprávu během jednoho týdne. Na to Bloom reaguje zvláštní poznámkou, která nám opět dává podněty k přemýšlení o etice zkreslování pořízeného materiálu. „Soustředím se na střih. Dobrý snímek jen nepřitáhne oko na obraz, ale udrží ho tam delší dobu. Vytratí se hranice mezi okolím záběru a subjektem.“¹⁴⁴ Argumentativní teze je jasná: „Louis Bloom je úspěšný, protože zkresluje své záběry. Do jaké míry jsou ale zkreslené záběry ještě reálným zpravodajstvím?“

Ve stejné scéně jsou i první náznaky Bloomovy rostoucí převahy nad Ninou, když naznačí, že pokud s ním nepůjde na večeři, přestane jí dodávat materiál. To stvrdí samotná večeře. Bloom během jedné dialogové scény zažene Ninu do slepé uličky argumenty ohledně sledovanosti, důležitosti záběrů, které jí přináší,¹⁴⁵ a také faktem, že ze svého průzkumu zjistil o Ninině problému udržet si dlouhodobě zaměstnání. Bloomova výmluvnost, apelativní teze, kterými si pomáhá, a argument, že své záběry může prodat jinde, mu pomáhají získat při vyjednávání to, o co mu jde. A pokud Nina chce, aby jí dodával materiály, nic s tím dělat nemůže.¹⁴⁶ Bloomova pozice se zhorší ve chvíli, kdy kvůli konkurenci přijde o atraktivní

¹⁴² Slídil (Nightcrawler; Dan Gilroy, 2014). 00:33:29-00:34:12.

¹⁴³ Tamtéž, 00:37:05-00:38:34.

¹⁴⁴ Tamtéž, 00:42:56-00:43:10.

¹⁴⁵ V této scéně můžeme vidět dokonce náznak obsahové analýzy mediálních sdělení Los Angeles, kdy hrdina zprůměruje dobu, po kterou jsou na televizních kanálech zobrazeny určité společenské oblasti, a konstatuje, že násilí a zločin mají mnohem víc prostoru než cokoliv jiného. (pozn. autora).

¹⁴⁶ Slídil (Nightcrawler; Dan Gilroy, 2014). 00:49:11-00:53:11.

materiál,¹⁴⁷ ale ve chvíli, kdy se zbaví Joe Lodera (viz předchozí podkapitola), může si opět diktovat podmínky.

Materiál, který Nině dodá z domu se třemi zastřelenými, je problematictější než kterýkoliv předtím. Tak problematický, že se Nina musí během sledování radit s právní poradkyní Lindou (Ann Cusack), jestli záběry vůbec může odvysílat. Což Nina chce, protože vzhledem k faktu, že Bloom dorazil na místo činu před policií, by KWLA byla jednoznačně první, kdo s novinkou přijde. Problémů je hned několik. Oběti pravděpodobně ještě nebyly identifikovány, záběry jsou drastické, Bloom na místě činu neměl co dělat. Nina argumentuje vymazáním obličejů a varováním o násilnosti před samotnými záběry, načež Linda oznámí, že zákon odvysíláním pravděpodobně neporuší. Etiku však ano, na což upozorňuje Frank Kruse: „Z novinářského a etického hlediska jsme za všemi vysílacími standardy.“ Nina ale vidí jen obrovskou sledovanost, takže se začne s Bloomem dohadovat o ceně. V tuto chvíli už si hrdina může diktovat podmínky zcela libovolně. Čehož naplno využije se slovy: „Patnáct tisíc není vše, co chci. Od teď chci, aby moderátoři zmiňovali, že jde o mou práci. Jméno mé firmy je Video Production News, profesionální služby televizních novin. Taky chci poznat tvůj tým, manažera stanice, režiséra a moderátory, k vybudování vztahů. Ještě jsem neskončil. Také se už nechci dohadovat o cenách. Když řeknu svou nejnižší částku, je to má nejnižší částka.“¹⁴⁸ Bloom získal nad Ninou převahu, navíc má trumf v podobě možného pokračování příběhu. Svou rostoucí pozici stvrzuje tím, že se poprvé zmiňuje o názvu firmy, čímž naznačuje potenciální institucionalizaci své vlastní práce, chce se dostat blíž k hierarchii KWLA a bude si sám určovat ceny svých nahrávek. Fakt, že Nina na jeho podmínky přistoupila, vidíme v zápětí, když seznamuje Blooma s moderátory zpráv.

Narativ se tedy kauzálně posouvá na základě hrdinova neetického jednání, vydírání a bezskrupulózního využívání rostoucí pozice. Způsob, jakým Nina využívá jeho práce, ovšem není problematický o nic méně. V přímém přenosu vidíme tvorbu zprávy v KWLA. Moderátoři nemají žádné informace kromě kontroverzní nahrávky, takže informační hodnota celé zprávy je minimální. Nina ji ale prodává skrze divákův šok. Neustálé zdůrazňování brutality nahrávky, pouhé odhady o tom, co se vlastně stalo, snaha naroubovat na událost potenciální příběh.

¹⁴⁷ Tamtéž, 00:56:10-00:57:05.

¹⁴⁸ Tamtéž, 01:11:41-01:12:23.

Nina dává moderátorům instrukce, co mají říkat, do toho tvůrci vkládají záběry na spokojeného Blooma, který celý proces sleduje z pozadí. Dosáhl svého, dostal peníze, seznámil se s moderátory a ti zmiňují jeho nově vymyšlenou firmu Video Production News.¹⁴⁹

Závěrečná narativní katarze pak opět stvrzuje argument filmu. Louis Bloom za doprovodu hudby naposledy vstupuje do redakce KWLA. S každým se zdraví, vtipkuje s moderátory, kteří jej oslovují jménem. Když Nině ukáže zinscenované pokračování příběhu, který odstartoval, není třeba dalšího vyjednávání ceny. Tu si Bloom určí sám. Příjezd policie Nině v uveřejnění nahrávky nezabrání, protože už ji koupila. Stejně tak ji nezajímá informace, kterou jí přinese Kruse. V příběhu nejde o vloupání a vraždu nevinných lidí, ale o drogy. Řekne mu, ať informaci zveřejní v poledních zprávách. „Ubírá to příběhu,“ vysvětluje své rozhodnutí. Tím se dopouští stejného zatajování informací jako Bloom, sice před diváky a ne před policií, z novinářského hlediska je to ale stejně nepřijatelné. Když na její podobnost s Bloomem upozorní Kruse, Nina definitivně stvrdí novou pozici hlavního hrdiny: „Myslím, že Lou inspiruje každého z nás k tomu, aby šel ještě o trochu výš.“¹⁵⁰ To Bloom dělá i na konci filmu. Jeho amorálnost se spojila s amorálností instituce KWLA a umožnila mu na základě porušování etických norem i zákonů vybudovat kariéru a firmu. Dvě narativní linie se spojily v jeden argument, když na konci filmu vidíme expandující Bloomovu firmu se dvěma novými dodávky a třemi praktikanty, kterým hrdina opět vkládá do hlavy své vlastní přemýšlení. „Pamatujte – nikdy po vás nebudu chtít nic, co bych sám neudělal.“¹⁵¹ Dodávky se rozdělují a neetický společenský vzestup Louise Blooma může pokračovat.

2.1.3 Relativita vnímání pojmu „novinář“

Přemýšlet ovšem o Louisi Bloomovi jako o profesionálním novináři je problematické. Pokud vyjdu z definic Splichala a Sparkse, které využívá L. S. Burnsová,¹⁵² hlavní hrdina Slídila do těchto škatulek nezapadá. Žurnalistika jako praktická činnost je definována skrze příslušnost ke konkrétnímu médiu a tím, že si

¹⁴⁹ Tamtéž, 01:13:24-01:17:36.

¹⁵⁰ Tamtéž, 01:45:06-01:48:38.

¹⁵¹ Tamtéž, 01:53:06-01:53:14.

¹⁵² BURNS. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře*. pozn. 30, s. 29.

daný člověk provozováním žurnalistiky vydělává na obživu.¹⁵³ Bloom sice druhé kritérium splňuje vzhledem k výše zmíněný růstu jeho společenské pozice, ovšem zaměstnancem KWLA není. Nina jej vždy označuje slovem „stringler“, což je označení pro externího dodavatele materiálu. Jde o člověka, kterému určitá instituce platí, ale může kdykoliv cokoliv prodat instituci jiné. Toho Bloom využívá při vyjednávání s Ninou. Závěr, ve kterém si Bloom vytváří základ pro vlastní institucionalizované prostředí, z něj opět dělá něco jiného než klasického novináře. Žurnalistika, získávání informací a jejich prodávání do televizních zpráv je pro Louise Blooma jen prostředek ke kariérnímu stoupání. Protože, jak sděluje na začátku ve svém monologu (viz podkapitola Hlavní postava jako nositel gradujícího argumentu), hledání úspěšné profese, ve které by vybudoval kariéru, je jeho hlavním cílem.

Definici žurnalistiky jako odborného mistrovství¹⁵⁴ se Bloom zcela vymyká. „Člověk je novinářem jen tehdy, uznává-li jej jako novináře jeho profesní skupina,“ říká v základu tato definice. V KWLA není nikdo, kdo by Blooma bral jako kolegu. Nina se při scéně u večeře zmiňuje o „profesní zdvořilosti“,¹⁵⁵ těsně předtím ještě poznamená, že nerandí s kolegy. Sám Bloom ovšem tuto její poznámku shodí větou: „Nepracuji s tebou. Jen ti prodávám.“¹⁵⁶ Vzhledem k tomu, že je nucena se s ním zaplést, popírá Nina Bloomovu příslušnost k její profesní skupině. Šéfredaktor zpráv Frank Kruse Bloomovým materiálem vyloženě pohrdá a považuje jej za neetický. Jediní lidé, které tak může hrdina považovat za kolegy, jsou ostatní „slídilové“. Když ale odmítne spolupracovat s Joem Loderem, distancuje se i od této profesní skupiny. Je sám, jako kolegu, už vůbec pak ne jako novináře, jej neuznává nikdo z jeho okolí.

Nejvíce hrdina neodpovídá definici žurnalistiky jako povolání¹⁵⁷. Ta vychází z předpokladu společenské a morální odpovědnosti, která je na novináře kladena. Z tohoto hlediska bychom jako „správnou“ novinářku nemohli označit ani Ninu, jediná postava, která upozorňuje na etiku a vysílací standardy,¹⁵⁸ je Frank Kruse. Ovšem Bloom je v tomto ohledu hlavní figurou, jeho absence morální odpovědnosti

¹⁵³ Tamtéž, s. 29-30.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 32.

¹⁵⁵ Slídil (Nightcrawler; Dan Gilroy, 2014). 00:49:02-00:49:07.

¹⁵⁶ Tamtéž, 00:43:49-00:44:00.

¹⁵⁷ BURNS. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře*. pozn. 30, s. 35.

¹⁵⁸ Slídil (Nightcrawler; Dan Gilroy, 2014). 01:09:45-01:09:49.

pohání příběh kupředu. „Má-li být jisté zaměstnání považováno za povolání, musí být jeho součástí i morální rozměr,“¹⁵⁹ uvádí Burnsová. Ten Bloom postrádá, tudíž jej podle výchozích definic nemůžeme považovat za skutečného novináře.

I to je jeden z prostředků, kterými film vykresluje hlavního hrdinu jako antagonistu navzdory tomu, že je film vyprávěn z jeho úhlu pohledu. Jen málokterý film o žurnalistice má v centru dění postavu, která jde natolik proti etickým zásadám profese a je u ní diskutabilní, zda jej máme za novináře vůbec považovat. Slídlil tak činí především pro posílení argumentu, který chce divákům sdělit. Louise Blooma nelze považovat ani za anti-hrdinu. Ten si navzdory svému mnohdy problematickému jednání dokáže získat divákovy sympatie. Ve Slídlilovi od začátku sledujeme sociopata bez minulosti (když se jej Nina ptá, odkud je, Bloom odpoví dvěma krátkými větami a okamžitě převede téma zpět na Ninu¹⁶⁰), zato s velkou budoucností, kterou získává svým neetickým až zločinným jednáním. Divák si tento fakt uvědomuje, narativ mu neumožňuje identifikaci s hrdinou, ale prostřednictvím něj argumentuje. Ukazuje ho jako špatný příklad a kritizuje společnost (médiá), která mu umožnila morálně pochybným způsobem získat úspěšnou kariéru.

Argumentace propojená jasně strukturovanou narativní konstrukcí je hlavní hybnou silou vyprávění ve Slídlilovi. Deskriptivní postupy jsou použity méně, především ve chvíli, kdy je třeba charakterizovat prostředí, hrdinu a způsob, jakým pracuje. Z žurnalistických etických norem, respektive jejich porušování, a tematizace novinářské práce, konkrétní instituce a chápání této profese pak vycházejí základní teze této argumentace sdělované implikovaným autorem. Slídlil ukazuje špatnou, materiálně motivovanou a pokřivenou žurnalistiku i s jejími potenciálně nebezpečnými důsledky, aniž by postavy, které ji provozují, jakkoliv potrestal. Naopak, dopřává jim úspěch a kariérní vzestup, čímž svou argumentativní sílu zvyšuje. Hlavní postava je ústředním nositelem argumentu ve vyprávění, který se odlišuje od argumentů deklarovaných hrdinou. Slídlil tak sice je narativním filmem, je to však implicitní argumentace¹⁶¹ implikovaného autora, která vyprávění posouvá kupředu.

¹⁵⁹ BURNS. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře*. pozn. 30, s. 35.

¹⁶⁰ Slídlil (Nightcrawler; Dan Gilroy, 2014). 00:47:31-00:47:46.

¹⁶¹ CHATMAN. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. pozn. 59, s. 60.

2.2 Spotlight (Tom McCarthy, 2015)

Film *Spotlight* vychází ze skutečné události, jeho postavami jsou skutečně žijící lidé a vypráví příběh skutečné žurnalistické kauzy ze začátku tisíciletí. Tento faktor do značné míry určuje deskriptivní strukturu vyprávění filmu. Úvodní titulek „Založeno na skutečných událostech“¹⁶² se řadí mezi nejexplicitnější druh deskripce, který je ve filmu možný. Podobné deskriptivní titulky následují i po začátku filmu (př. *Boston Globe Offices – July, 2001*) a ukotvují film v realitě. Čtyřčlenný tým investigativních reportérů deníku *The Boston Globe* (Walter Robinson, Michael Rezendes, Sacha Pfeiffer a Matt Carroll) na přelomu let 2001 a 2002 pracoval na odhalení sexuálního skandálu v katolické církvi. Za sérii článků na dané téma si redaktoři odnesli v roce 2003 i Pulitzerovu cenu.¹⁶³ V Americe široce medializovaný případ však v zemích mimo USA nemusí být známý, jeho filmové zpracování proto musí ve svém vyprávění nevyhnutelně popisovat. Jasným zakotvením v reálných událostech a jejich deskriptivním zachycením se tak *Spotlight* vzpírá Chatmanovu pojmu „implikovaný autor“, který se nejsilněji projevuje ve fikčních příbězích s implicitním podtextem. Pokud bych tento pojem aplikoval na vyprávění tohoto filmu, „implikovaný autor“ by se shodoval s vševědoucím vypravěčem filmu. Informace, které nám tento vypravěč poskytuje, nejsou (na rozdíl od *Slídila*) nijak relativizovány na úrovni stylu ani narativu.

Podkapitoly analýzy sledují, jak se na vyprávění *Spotlight* podílejí textové typy při tvorbě koherentního příběhu. Zároveň analyzují vliv textových typů na prezentaci principů novinářské etiky a celkového pojetí novinářské profese.

2.2.1 Institucionalizovaná profese novináře jako hybná síla vyprávění

L. S. Burnsová začíná kapitolu o žurnalistice jako praktické činnosti slovy: „Novinář mohl být definován jako ‚člověk, jehož zaměstnáním je psaní pro noviny

¹⁶²*Spotlight* (Tom McCarthy, 2015). 00:00:37-00:00:40.

¹⁶³ [Wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/);

https://en.wikipedia.org/wiki/Sexual_abuse_scandal_in_the_Catholic_archdiocese_of_Boston. [13. 4. 2017].

nebo časopis“¹⁶⁴. Ve světě přeplněném nejrůznějšími formami mediálních sdělení (televize, rozhlas, internet) se tato definice může zdát přežitá, snímek *Spotlight* se ale odehrává v době, kdy tištěné slovo mělo velkou váhu a novinářské povolání užší význam, než jaký mu můžeme připisovat dnes.¹⁶⁵ Burnsová zároveň v rámci *Žurnalistiky* jako odborného mistrovství píše, že „člověk je novinářem jen tehdy, uznává-li jej jako novináře jeho profesní skupina“.¹⁶⁶ *Žurnalistika* jako povolání pak na novináře klade morální odpovědnost – „Mít jisté povolání znamená dodržovat jisté normy chování, které jsou přísnější než požadavky kladené na ostatní.“¹⁶⁷ Tyto teze¹⁶⁸ se odrážejí ve filmu *Spotlight*. Poslední rozpracuji v souvislosti s etickým kodexem a argumentem ve filmu, na první dvě se soustředím již v této podkapitole.

Přístup k novinářské profesi, podrobné sledování její hierarchie a chodu redakce tvoří hlavní téma filmu. Po prologu filmu, který se odehrává na policejní stanici v 70. letech, patří další scéna filmu redakci novin *The Boston Globe*, kde se kolegové loučí s odcházejícím redaktorem. V této scéně poznáváme vedoucího redakce Bena Bradleeho Jr. (John Slattery) a šéfa *Spotlight* týmu Waltera „Robbyho“ Robinsona (Michael Keaton), kteří ve vedoucích pozicích vyčnívají mezi ostatními svým jednáním. Celá úvodní sekvence v redakci má deskriptivní charakter, samotný příběh ještě nezačíná, je nám však představeno místo děje a některé postavy, které jsou charakterizovány povoláním a postavením v hierarchii redakce *The Boston Globe*.¹⁶⁹

Deskriptivní charakter má i následující průchod dvou redaktorů *Spotlight* redakcí do kanceláře týmu. Jednoduchá kamera pronásledující postavy (postup hojně využívaný v celém filmu) nás vede kolem kolegů, kanceláří a počítačů.¹⁷⁰ Kromě funkce popisu prostředí ustanovuje vizuální styl filmu. Ten se odehrává primárně v uzavřených prostředích kanceláří a redakcí, které jsou plné nejrůznějších složek, kartoték, počítačů a dalších věcí, které si často spojujeme s povoláním

¹⁶⁴ BURNS. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře*. pozn. 30, s. 30.

¹⁶⁵ V internetové éře sociálních sítí, rostoucího vlivu on-line médií a blogů se profese novináře problematizuje, zveřejňovat informace totiž najednou může každý. I pokud se budeme držet výše zmíněných definic, které novináře zasazují do institucionalizovaného a etického kontextu, internetový prostor způsobil, že pod slovem „novinář“ si najednou můžeme představit mnohem širší spektrum lidí, než jsme mohli před patnácti lety. (pozn. autora).

¹⁶⁶ BURNS. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře*. pozn. 30, s. 32.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 35.

¹⁶⁸ Teze vycházejí z knihy autorské dvojice Splichal-Sparks *Journalism for the 21st Century*, viz *Teoretická východiska práce*. (pozn. autora).

¹⁶⁹ *Spotlight* (Tom McCarthy; 2015). 00:02:40-00:03:51.

¹⁷⁰ Tamtéž, 00:03:51-00:04:11.

novináře. V redakci Spotlight sedí další člen týmu Mike Rezendes (Mark Ruffalo), kterého rozpoznáváme jako nejzapálenějšího do novinářské práce. Neúčastnil se loučení, protože telefonuje a snaží se najít vhodné téma pro Spotlight tým. Svou rešerši poté skepticky sděluje kolegům se slovy – „Prostě to není pro Spotlight.“¹⁷¹ Tím zdůrazňuje privilegovanost týmu. Ten si libovolně vybírá látky, kterým se bude věnovat, čímž zároveň poukazuje na značné „odborné mistrovství“, kterého jednotliví redaktoři museli dosáhnout, aby je jejich okolí za takto privilegované uznávalo.¹⁷² Hierarchizovanost jak redakce, tak i samotného Spotlight týmu následně potvrdí příchod Waltera Robinsona, který je ve scéně definován jako vedoucí týmu, a následný rozhovor o příjezdu nového šéfredaktora.¹⁷³

Marty Byron (Liev Schreiber), nový šéfredaktor The Boston Globe, se objeví hned v další scéně, kdy má schůzku s Robinsonem. Jeho příchodem do redakce začíná ústřední vyprávění, protože právě on přijde s nápadem, aby se Spotlight hlouběji věnoval kauze okolo kněze obviněného ze zneužívání dětí. Celá první desetiminutovka (před tímto jeho nápadem) se dá označit za čistě deskriptivní. Podle Chatmana má filmová deskripce sklon být spíše diskrétní, než explicitní,¹⁷⁴ podřizuje se možnostem filmového zobrazování. Novinářské úkony, které novináři ve Spotlight vykonávají, jsou vyobrazeny natolik detailně, že se jinak než jako deskriptivní označit nedají. Postavy jsou v neustálé pracovní činnosti. Dělají si poznámky, telefonují, pátrají po zdrojích. S podobnou důkladností jsou znázorněny i typické činnosti související se zmíněnou hierarchizací žurnalistického povolání, jakými jsou denní redakční porady, interní rozhovory šéfredaktorů a nejvýše postavených redaktorů i samotné realizace novinářských sdělení, například rozhovorů. Prostřednictvím popisů těchto událostí se děj Spotlight nejvýrazněji posouvá, protože postavy se dostávají k informacím díky vykonané práci. A bez těchto informací by se děj posouvat nemohl. Jako příklad může sloužit scéna, ve které se tým začíná naplno zabývat tématem zneužívání. Během jedné scény získají potřebné podklady k tématu, Sacha Pfeiffer (Rachel McAdams) najde důležitý zdroj (Phil Saviano (Neal Huff) vedoucí organizaci obětí zneužití), Matt Carroll (Brian D'Arcy James) na základě starých reportáží zjistí informace o dalším knězi, který

¹⁷¹ Tamtéž, 00:04:42.

¹⁷² BURNS. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře*. pozn. 30, s. 30.

¹⁷³ Spotlight (Tom McCarthy, 2015). 00:04:43-00:05:36.

¹⁷⁴ CHATMAN. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. pozn. 59, s. 47.

zneužíval děti, a navíc dá Robinsonovi tip na jeho známého, právníka, který pracuje pro církve a mohl by být dalším zdrojem.¹⁷⁵ Celá scéna trvá necelou minutu a půl, ale postavy během ní pečlivou prací zjistí tři informace, které jsou klíčové pro další dění.

Vykreslení pracovních postupů novinářů je ještě podtrženo faktem, že oproti jiným narativním filmům jsou ve Spotlight eliminovány osobní linie postav. Narativ v hollywoodských filmech je typický i tím, že pracovní a osobní životy postav se prolínají.¹⁷⁶ Tady jsou postavy v pracovním procesu neustále, když už je vidíme v jejich domovech, dané scény vždy nějak souvisí s jejich prací (př. Carroll při hledání podezřelých členů církve narazí na adresu v blízkosti svého domu¹⁷⁷). Spotlight se tak posouvá do roviny procedurálního žurnalistického dramatu, jehož dějový vývoj stojí především na deskriptivním popisu činností jednotlivých redaktorů. Z nich má každý přidělený určitý úkol, který má splnit. Své povolání plní svědomitě v souladu s tím, že jde o jejich zaměstnání, za které jsou placeni.¹⁷⁸

Zmínil jsem, že deskripce ve filmovém obraze je důležitým hnacím motorem příběhu, neméně důležitá je ovšem i ta slovní, která je přítomná v dialozích. „Deskripce může vyjádřit postava v dialogu,“ píše v Dohodnutých termínech S. Chatman.¹⁷⁹ To dělá ve Spotlight například Walter Robinson během první schůzky s novým šéfredaktorem Martym Byronem. „Víte, čím se Spotlight zabývá?“ ptá se Robinson Byrona. Po negativní odpovědi spěchá s definicí: „Jsme čtyřčlenný investigativní tým. Zprávy předáváme Benu Bradleemu Jr. a naši práci držíme v tajnosti.“ V Byronovi se nezapře jeho novinářská podstata a s blokem před sebou a propiskou v ruce se Robinsona doptává na další detaily, přičemž si dělá poznámky. Dozvídá se od něj, že Spotlight je exkluzivní tým, vybírá si vlastní témata, stráví jejich vyšetřováním i několik měsíců a momentálně na ničem konkrétním nepracuje.¹⁸⁰ V klasicky narativně uspořádané scéně natáčené metodou záběr-protizáběr se nový šéfredaktor The Boston Globe dozví vše podstatné pro to, aby mohl během své první pracovní porady realizovat plán zabývat se hlouběji

¹⁷⁵ Spotlight (Tom McCarthy, 2015). 00:22:16-00:23:34.

¹⁷⁶ SKOPAL, Pavel. Některé narativní tendence současného hollywoodského filmu. In: *Cinepur.cz* [online]. 7. 2005 [19. 3. 2017]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=851>; v článku se řeší dualismus linií v hollywoodských filmech. (pozn. autora).

¹⁷⁷ Spotlight (Tom McCarthy, 2015). 01:03:56-01:05:04.

¹⁷⁸ Jak o tom mluví Burnsová v kapitole Žurnalistika jako praktická činnost. (pozn. autora).

¹⁷⁹ CHATMAN. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. pozn. 59, s. 49.

¹⁸⁰ Spotlight (Tom McCarthy, 2015). 00:06:37-00:07:15.

tématem zneužívání dětí členy katolické církve. A vše je vyřešeno 1) žurnalistickou metodou rozhovoru (byť soukromého) a 2) čistou dialogovou deskripcí, kdy jedna postava popisuje druhé fungování určitého pracovního uskupení.

Popis, ať už obrazový nebo dialogový, ve Spotlight často přebírá hlavní vypravěčskou funkci a posun děje by bez něj nebyl možný. Vedle deskripce ale ve Spotlight pracují i další dva textové typy (argument a narativ), které ji doplňují, prolínají se s ní a někdy převzou kontrolu nad vyprávěním. V případě argumentu to souvisí s problematikou morálky a etických kodexů.

2.2.2 Narativní a argumentativní postupy ve filmu Spotlight

Přes svou silně deskriptivní povahu Spotlight stále zapadá do rámce hollywoodského vyprávění, které staví primárně na narativu. Děj posunují zmíněné popisy pracovních postupů a typických žurnalistických činností, stále je ale strukturován jako přehledné vyprávění. Spotlight je chronologicky¹⁸¹ odvyprávěným filmem, ve kterém nenajdeme žádné flashbaky nebo jiné ozvláštňující postupy s časovou kontinuitou. Výjimku tvoří prolog, který se odehrává v roce 1975.¹⁸² Po něm děj skočí do roku 2001. I tento prolog je ale součástí narativu, protože jakkoliv se v něm neobjevuje žádná z postav, které jsou pro následující dění důležité, uvozuje téma, kterým se snímek zabývá. Následuje děj filmu, který se odehrává v Bostonu od července 2001 (příchod nového šéfredaktora) do ledna 2002 (uveřejnění článku o zneužívání dětí členy katolické církve). Nezbytná kondenzace poměrně širokého časového období pomocí elips a dějových výpustek nenarušuje kontinuitu děje, který postupuje dle Chatmanových narativních principů kauzality a kontingence. Určitá událost způsobuje událost jinou, která je pak příčinou události třetí,¹⁸³ nebo události přímo nezpůsobují jedna druhou, ale společně působí, aby vyvolaly událost výslednou.¹⁸⁴ Většinou jde o události, které jsou výsledkem deskripce pracovních procesů uvnitř Spotlight týmu, můžeme tedy uvažovat o tom, že deskripce je zde ve službách narativu. V některých scénách (př.

¹⁸¹ Chronologie je pro Chatmana jedním ze základních definičních znaků textového typu narativu, viz Dohodnuté termíny. (pozn. autora).

¹⁸² Spotlight (Tom McCarthy, 2015). 00:00:42-00:02:30.

¹⁸³ CHATMAN. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu.* pozn. 59, s. 16.

¹⁸⁴ Tamtéž.

stříhová sekvence, při které členové týmu dle nalezeného „vzorce“ hledají provinilé členy církve¹⁸⁵) však pracovní nasazení postav vystupuje do popředí natolik, že se děj sám o sobě upozadí. V takových chvílích naopak můžeme mluvit o narativu ve službě deskripce, protože děj nás sice dovedl k dané scéně, ale v té kontrole nad vyprávěním převzal popis.

Příklady zmíněné kauzality a kontingence bychom našli v celém filmu, ze začátku filmu je možné vysledovat kontingenci například zde – Spotlight hledá vhodnou kauzu (a) + do novin přichází nový šéfredaktor (b) + nový šéfredaktor na první poradě zmíní téma, kterému se stojí za to věnovat (c) + navrhne Walteru Robinsonovi, jestli by Spotlight nechtěl právě tohle téma (d) = Spotlight se tématem začíná zabývat. Podobným způsobem se narativně strukturuje děj v celém filmu.

Jiný postup typický pro narativní filmy je ve Spotlight použit hned několikrát. Jde o paralelní vyprávění dvou dějů, které pojí společné téma, ale liší se v prostoru a postavách. Poprvé je tento postup naznačen ve scéně (která symbolickým způsobem opět odráží hierarchii redakce), kdy Matt Carroll sestupuje dolů po schodech, aby si v redakční knihovně vyžádal materiály k tématu, zatímco paralelně s tím Marty Byron stoupá do schodů, aby se setkal s hlavním vydavatelem The Boston Globe.¹⁸⁶ Stejný princip, důkladněji zpracovaný a tematicky explicitněji propojený, se následně objeví o chvíli později, když jak Mark Rezendes, tak Sacha Pfeiffer a Walter Robinson jdou za konkrétním zdrojem (v obou případech právník) a chtějí od něj informace. Rezendes se setkává s nerudným, ale poctivým Mitchem Garabedianem (Stanley Tucci), Pfeifferová s Robinsonem jedná s uhlazeným a šarmantním Ericem Macleishem (Billy Crudup), který ovšem, jak se později dozvíme, církvi pomáhal se zakrýváním stop po zneužívání.¹⁸⁷ Ještě znatelnější a dynamičtější nastříhaná je pak sekvence paralelních rozhovorů, které vedou Rezendes a Pfeifferová s oběťmi zneužívání.¹⁸⁸ Všechny tyto scény spojuje narativní konstrukce, kterou tvůrci filmu vytvořili, aby pomocí stříhu a zkratky urychlili vyprávění a zároveň ukázali souběžnou činnost několika postav, kterou spojuje záměr, ale realizace se zdatně liší. V případě paralel mezi Macleishem a Garabedianem je první jmenovaný k postavám zdánlivě vstřícný a sdělný, ve

¹⁸⁵ Spotlight (Tom McCarthy, 2015). 01:02:55-01:03:56.

¹⁸⁶ Tamtéž, 00:14:40-00:15:08.

¹⁸⁷ Tamtéž, 00:16:15-00:21:27.

¹⁸⁸ Tamtéž, 00:36:29-00:44:04.

skutečnosti jim zatajuje podstatné informace. Garabedian jedná s Rezendesem věcně, snaží se jej odbít a zdůrazňuje, že na něj nemá čas, jakmile ale pozná, že novináři jde o zjištění pravdy a její zveřejnění, pomáhá mu, jak může.

V některých scénách si Spotlight vypomáhá i textovým typem, který Chatman označuje jako argument. Argumentací ve filmu podle autora komunikují tvůrci divákům určitá tvrzení, stanoviska.¹⁸⁹ V poslední podkapitole analýzy dávám filmový argument do souvislosti s tematikou etických kodexů, Spotlight si ale argumentem vypomáhá i v souvislosti se stavbou tématu zneužívání a jeho odsuzováním.

V případě apelativního odsuzování zneužívání, kterého se dopustili členové katolické církve, v sobě nejsilnější argument nese několik scén, ve kterých se pracuje s náboženstvím. Boston je ve filmu představen jako silně katolické město, pro které je náboženská víra velmi důležitá (zasazení do konkrétního města a jeho kultury, stejně jako ve Slídilovi, ve filmu je hodně exteriérových celků na Boston => novinářské filmy potřebují konkrétní místo, kde se odehrávají a jeho tzv. *genius loci*¹⁹⁰). Ve scéně rozhovoru s Paulem Savianem zjišťujeme, že všichni redaktori Spotlight byli vychováni v katolické víře.¹⁹¹ Ve chvíli, kdy se ponoří do nového tématu, začnou být nedělní návštěvy kostela obtížnější. Sacha Pfeiffer tam chodí se svou věřící babičkou, Matt Carroll s rodinou. Právě scéna, ve které vidíme oba novináře s rodinnými příslušníky navštívit kostel a následně Martyho Byrona sedícího v restauraci právě naproti kostelu,¹⁹² v sobě nese první náznak argumentace. Postavy teprve pronikají do dané problematiky, ale už začínají tušit, že v církvi je něco špatně. Byronův pohled z okna restaurace, ve kterém se odráží kostel a dav lidí z něj vycházející, se dá číst jako zdvižený ukazováček – něco tu není tak, jak by být mělo. Silnější argument můžeme nalézt ve scéně rozhovoru, který Sacha Pfeiffer dělá s jednou z obětí zneužívání, Joem Crowleyem (Michael Cyril Creighton), jehož účinek je navíc zesílen paralelním rozhovorem, který Mike Rezendes uskutečňuje s jinou obětí. Poté, co divák vyslechne dva nepříjemné příběhy o tom, jak byli dva muži jako děti zneužiti knězem, navedou tvůrci Pfeifferovou a Crowleyho při jejich procházce přímo ke kostelu s dětským hřištěm

¹⁸⁹ CHATMAN. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. pozn. 59, s. 17.

¹⁹⁰ Duch místa, dnes se termín používá především v souvislosti s duchem a atmosférou konkrétního města. (pozn. autora).

¹⁹¹ Spotlight (Tom McCarthy, 2015). 00:32:02-00:32:16.

¹⁹² Tamtéž, 00:26:45-00:27:14.

před ním. Plačící Crowley to dokonce okomentuje slovy: „Samozřejmě, že zrovna tady je kostel. A dětské hřiště...“ Tvůrci přepnou ze snímání postav v americkém plánu na celek, ve kterém se postavy ztrácejí na pozadí kostela, před kterým si hrají děti. V následujícím dialogu ještě Crowley naznačí, že oběti se s neštěstím neměly komu svěřit.¹⁹³ Tyhle scény a další jim podobné ve filmu obsažené jsou krátké, ale jasně argumentují jednak tezi „Zneužívání dětí je špatné a mělo by se trestat.“ a navíc kritizují náboženskou instituci, která jej umožnila zakrýt před veřejností.

Ještě silnější argumenty zaznějí s blížícím se koncem filmu, jako příklady vyberu dva odlišné typy možné reprezentace argumentu. Stejně jako v případě deskripce může být i argument vložen do úst postavy. Takto ve Spotlight vyplývá argument z rozhořčeného křiku Mika Rezendese ve chvíli, kdy Spotlight získá klíčové důkazy proti církvi, ale Robinson chce s uveřejněním článku ještě počkat.¹⁹⁴ Rezendes ve zjednodušené podobě shrne, co jej a všechny okolo na kauze nejvíc děsí: „Věděli to a dopustili, aby se to dělo! Dětem!“ Takto explicitně, dialogem podaný argument verbalizuje předchozí obrazové argumenty, které nám vyprávění filmu poskytlo. Nejsilnější argument, který přispívá ke katarzi příběhu, podává film těsně před svým závěrem. Spotlight definitivně dostává zelenou a dokončuje příběh. Přesčasý redaktorů, blížící se uzávěrka, sepisování článků, poslední rozhovory, editorské a redakční porady, to vše vidíme v jedné stříhové sekvenci, což evokuje deskripci závěrečných prací na tématu. Zmíněná sekvence je však podbarvena dětským kostelním sborem, který zpívá Silent Night, čemuž smutně přihlíží Mike Rezendes.¹⁹⁵ Tím daná deskripce dostává jednoznačný argumentativní potenciál, díky kterému můžeme mluvit o deskripci ve službách argumentu. V kontextu předchozího dění nám totiž děti zpívající v kostele komunikují poselství, které dává práci Spotlight týmu větší naléhavost.

2.2.3 Argument ve službách etického kodexu

V předchozí podkapitole jsem zmínil, že argument obecně (nejen ve filmu Spotlight) souvisí i s morálkou a etickými kodexy. Problematika etiky je sama o sobě značně argumentativní a tvůrci se nás snaží prostřednictvím jednání postav ve

¹⁹³ Tamtéž, 00:43:24-00:43:35.

¹⁹⁴ Tamtéž, 01:37:13-01:37:35.

¹⁹⁵ Tamtéž, 01:46:05-01:47:20.

filmu přesvědčit o platnosti etických kodexů. Ve *Spotlight* se odráží žurnalistické etické normy, postavy filmu kladou důraz na to, aby jejich pracovní postupy byly co nejvíc v souladu s etikou jejich profese. S tím souvisí i jejich morální odpovědnost, která je dle L. S. Burnsové základním kritériem žurnalistiky jako povolání.¹⁹⁶ Etické kodexy pro novináře jednak zaručují určitou míru jejich odborného mistrovství,¹⁹⁷ zároveň by ale měly zaručovat i plnění oné morální zodpovědnosti, která je na novináře kladena. Právě tady tematizace etických norem získává argumentativní potenciál. Etické kodexy poskytují novinářům jasně definované teze, kterými by se měli řídit. Správný novinář by se měl o etiku své profese zajímat, kodexy studovat a dbát na ně.¹⁹⁸ *Spotlight* jako film o novinářích sleduje jejich práci, při které nevyhnutelně narážejí na eticky problematické záležitosti. Tím, že vidíme, jak se v těchto situacích chovají, film tematizuje etické normy. Postavy (které se zakládají na skutečně žijících osobách) jsou prezentovány jako kladné, divák se s nimi může identifikovat. Jejich jednání tak automaticky přijímáme jako správné a v souladu s etickými normami. Na základě tohoto jednání nám pak film argumentuje teze,¹⁹⁹ které se vyskytují v etických kodexech. Morálka a etické hodnoty žurnalistiky se tak stávají součástí vyprávění filmu.

Jeden ze tří etických okruhů, které jsem vymezil v metodologii, se týká veřejného zájmu, na který novináři musejí brát ohled. Tím na sebe berou společenskou zodpovědnost, která však často souvisí s nutností narušit soukromí určitým osobám. To se vztahuje ke dvěma dalším okruhům kodexu, konkrétně k práci se zdroji informací a následnému zacházení s informacemi jako takovými.

Práce se zdroji je pro postavy *Spotlight* klíčová. Pokud se zaměříme na jednotlivé body kodexu (ověřování přesnosti informací, vyhledávání zdrojů, prostor pro oficiální i neoficiální zdroje...), zjistíme, že *Spotlight* tým si vše pečlivě hlídá. Walter Robinson po rozhovoru s Philem Savianem relativizuje jeho materiály slovy „S tím chlapem je to jedno velké ‚jestli‘. Prověř ho.“²⁰⁰ Tím zdůrazňuje nutnost vše si neustále ověřovat. Jeho následující věta „A najdete nějaké další ‚přeživší‘ z té jeho skupiny.“²⁰¹ zase odkazuje na potřebu vyhledat další zdroje, které mohou

¹⁹⁶ BURNS. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře*. pozn. 30, s. 35.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 32.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 35.

¹⁹⁹ CHATMAN. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. pozn. 59, s. 17.

²⁰⁰ *Spotlight* (Tom McCarthy, 2015). 00:35:06-00:35:12.

²⁰¹ Tamtéž, 00:35:06-00:35:12.

příběh rozšířit. Neoficiální a soukromé zdroje jsou pro novináře stejně důležité jako osoby, proti kterým je jejich příběh namířen. Proto se na konci (neúspěšně) snaží sehnat vyjádření od tiskové mluvčí kardinála, čímž mu zároveň dávají možnost se proti obviněním bránit. Jde o typickou novinářskou snahu dát prostor více úhlům pohledu, aby nebylo možné autory obviňovat ze zaujatosti. Kardinálovo odmítnutí kauzu pro The Boston Globe jakkoliv komentovat pak můžeme brát jako další, implicitnější argument, kterým je nám sdělována rostoucí převaha novin nad obviňovanou církví.

Na problémy postavy naráží ve chvílích, kdy se jejich zájem informovat veřejnost o skandálním odhalení střetává s citlivými informacemi, které mohou narušit soukromí postižených osob. To je důvodem, proč Mitch Garabedian zpočátku nechce zprostředkovat Miku Rezendesovi rozhovor s jednou z obětí. Bojí se, že by novinář se získanými informacemi nepracoval citlivě a poškodil by tak jeho klienta. I ve chvíli, kdy už samotný rozhovor povolí, klade důraz na jeho anonymitu. Klient se ptá: „Použijete moje jméno?“ Na to mu Garabedian rezolutně odpovídá: „Ne!“, načež jej Rezendes doplní větou „Ne, pokud sám nebudete chtít.“²⁰² Až citlivě vedený rozhovor přiměje zpovídaného k tomu, aby novináři zveřejnění svého jména povolil. Empatie je při zacházení se zdroji důležitá, což ví i Sacha Pfeiffer. Když se Joe Crowley během jejich rozhovoru rozpláče, novinářka jej utěšuje.²⁰³ To je zdůrazněno i v kodexu slovy, že se zdroji je třeba zacházet jako s lidskými bytostmi a projevit jim úctu. Stejně tak kodex říká, že zvědavost a honba za informacemi neospravedlňuje aroganci. Na tento limit naráží Mike Rezendes ve chvíli, kdy se dostane k materiálům usvědčujícím církev. Jeho dialog se soudcem vystihuje tenkou hranici mezi veřejným zájmem a problematikou soukromí, které mohou citlivé materiály narušit.

Soudce: „Ty materiály, které chcete, pane Rezendesí, jsou velmi citlivé povahy.“

Rezendes: „Se vši úctou, Vaše Ctihodnosti, o to tady přece nejde. Ty materiály jsou veřejné.“

Soudce: „Možná ano, ale řekněte mi... Kde je vydavatelská zodpovědnost za zveřejnění materiálů této povahy?“

²⁰² Tamtéž, 00:37:20-00:37:26.

²⁰³ Tamtéž, 00:43:16-00:43:25.

Rezendes: „No... A kde by byla vydavatelská zodpovědnost, kdybychom je nezveřejnili?“²⁰⁴

Argument si zde můžeme vykládat jako otázku: „Je společenská relevantnost zveřejňovaného tématu natolik silná, aby vyvážila potenciální narušení soukromí občanů?“

Právo na soukromí je ovšem lehce zneužitelné a ve Spotlight jej používají i postavy, které tak chtějí zakrýt svoji vinu. Právníci Macleish a Jim Sullivan (Jamey Sheridan) zatajují fakta tím, že se odvolávají na slib mlčenlivosti složený před právníkou komorou. Tím ale zároveň pomáhají církvi tajit zločiny jejích členů. Investigativní reportéři tak, jak jsou zobrazeni ve Spotlight, se ovšem nezastaví a informace si najdou jinde, což pak využívají při opětovném jednání se zmíněnými lidmi. Stejně tak jsou nezávislí a v honbě za pravdou se nenechají zvíkat ani uplatit. Na důležitost nezávislosti novin jakožto instituce upozorňuje Marty Baron samotného kardinála Lawa (Len Cariou): „Osobně si myslím, že aby noviny mohli nejlépe plnit svou funkci, musejí zůstat nezávislé.“²⁰⁵ Noviny podle něj nemohou spolupracovat s jinou institucí, aniž by je ona instituce neovlivňovala. Zásadovost zdejších novinářů ještě lépe reprezentuje scéna, kdy se Pete Conley (Paul Guilfoyle) snaží přesvědčit Waltera Robinsona, aby Spotlight téma nezveřejňoval. Argumentuje tím, že lidi ve složité době (film se odehrává těsně před a po 11. září 2001) potřebují náboženství, že církev dělá spoustu dobrého, že Robinsonovi záleží na Bostonu a nemůže městu zasadit takovou ránu. Robinson zůstává pevný a neovlivněný v přesvědčení, že lidé příběh musejí znát a loučí se s Conleym slovy: „Až ten příběh uveřejníme, budu potřebovat vyjádření od kardinála.“²⁰⁶

Ve Spotlight se kombinují všechny tři Chatmanovy textové typy. Deskripce a argument se kříží v tematizaci žurnalistické profese a etických norem, kdy deskripce posunuje děj zobrazováním novinářských činností a institucionalizace konkrétního tištěného média, zatímco argument se projevuje jednak v tématu filmu (odsouzení zneužívání dětí), ale také zprostředkovává pracovní zásady a etické přesvědčení hrdinů. Postavy Spotlight tedy dbají na etický kodex a morální zásady své profese a ve chvíli, kdy narazí na jejich limity, dokážou zůstat profesionální a

²⁰⁴ Tamtéž, 01:33:38-01:34:02.

²⁰⁵ Tamtéž, 00:30:10-00:30:18.

²⁰⁶ Tamtéž, 01:40:30-01:42:18.

legitimním způsobem je překonat. Narativní postupy (chronologie, kauzalita, viz výše) tvoří pojítka mezi popisy činností a argumentací etických tezí. Vzhledem k tomu, že postavy snímku se nedostávají do větších rozporů s etikou a soustředí se především na profesionální odvedení své práce, argument většinou ustupuje do pozadí deskripci. To samé se dá říci i o narativu, jsou to totiž zmíněné popisy novinářské práce, které ve velké části stopáže posunují vyprávění filmu ve větší míře než narativní konstrukce. Snímek deskriptivním způsobem, s pomocí argumentu a propojení narativem, zobrazuje novináře oddané své práci, kterou dělají kvalitním a eticky správným způsobem. Zároveň poskytuje divákům vhled do hierarchie a každodenního fungování redakce novin se zjednodušeným zobrazením jejich institucionalizace.

3. Závěr

3.1 Komparace Slídil x Spotlight

V komparaci filmů Slídil a Spotlight využiji poznatky vyplývající z analýz obou snímků i argumenty, které v analýzách nezazněly, ovšem patří k důležitým diferenčním znakům, které od sebe oba filmy odlišují. Ve dvou stručných podkapitolách se jich snažím pochytit co nejvíce a definovat, proč tyto dva filmy stojí na opačných stranách pomyslné osy, na které si můžeme představit možnosti zobrazení novinářské činnosti v současné kinematografii.

3.1.1 Fikce proti skutečnému příběhu

Zásadní rozdíl mezi oběma filmy představuje především fakt, že zatímco Slídil je fiktivní satirou, Spotlight se zakládá na reálných událostech.²⁰⁷ Scénárista (a zároveň režisér) Slídila Dan Gilroy²⁰⁸ tedy nebyl při psaní vázán ničím jiným než tématem a zvoleným přístupem k němu. Josh Singer a Tom McCarthy, kteří spolu sepsali (McCarthy i režíroval) Spotlight,²⁰⁹ měli jasně nadefinovaný příběh, jeho průběh i postavy, které se v něm vyskytují, protože všechny tyto věci mají své reálné předobrazy. To je jeden z důvodů, proč filmy v zobrazování novinářské profese nemohou být odlišnější. Jejich tvůrci měli jiné výchozí pozice, ze kterých na problematiku mohli nahlížet, což se v rovině tématu filmů promítá především do odlišnosti přístupů k novinářské etice.

Pokud si na pomoc opět vezmu L. S. Burnsovou a definice vypůjčené od Splichala a Sparkse²¹⁰ a srovnám postavy ze Spotlight a Slídila v rámci institucionalizovaného zázemí, ve kterém se pohybují, jejich přístup k profesi a postavení v rámci ní, získám dva zcela odlišné typy novináře jako filmové postavy. Komparaci postav jako typů trochu komplikuje další diferenční prvek obou filmů, konkrétně ten, že zatímco Slídil se soustředí na jednoho jasně definovaného

²⁰⁷ Wikipedia.org;

https://en.wikipedia.org/wiki/Sexual_abuse_scandal_in_the_Catholic_archdiocese_of_Boston. [13. 4. 2017].

²⁰⁸ ČSFD.cz; <http://www.csfd.cz/film/351777-slidil/prehled/>. [13. 4. 2017].

²⁰⁹ Tamtéž; <http://www.csfd.cz/film/388128-spotlight/prehled/>. [13. 4. 2017].

²¹⁰ BURNS. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře*. pozn. 30, s. 29-36.

hlavního hrdinu, Spotlight pracuje se skupinovým protagonistou. Ovšem všichni čtyři členové Spotlight týmu, jakkoliv jsou jako osobnosti čtyři jedinečné a samostatné jednotky, představují stejný typ novináře a pracují takřka jako „jako jeden muž“. Proto beru v komparaci postav Spotlight tým jako jednu postavu.

Louis Bloom ve Slídlilovi není stálým zaměstnancem televizní stanice KWLA, pouze externím dodavatelem materiálu. Každý člen Spotlight týmu má v redakci The Boston Globe nejen stálé místo, ale i výbornou reputaci. Už členství ve Spotlight týmu je totiž povyšuje nad řadové novináře. To souvisí s faktem, že zatímco Bloom během filmu přijíždí do televizní stanice poprvé, nemá tušení o jejím fungování a až s postupující stopáží do instituce proniká, Spotlight tým se od začátku s jistotou zkušených novinářů v redakci pohybuje, má jasně vymezené místo v její hierarchii. Slídlil tedy sleduje genezi „novináře“, zatímco Spotlight má hrdiny již zasazené do profese. Paradoxně jsou však oba filmy stejné (minimálně velmi podobné) v tom, že postavy jako takové se nevyvíjejí. Tvůrci od začátku pracují s určitým typem, který se nepřizpůsobuje vývoji příběhu, naopak vývoj příběhu se přizpůsobuje typu postavy. Sociopat Bloom se svým pohnutým morálním kompasem je od začátku brán jako antagonista (přestože je hlavním hrdinou), členové Spotlight týmu, zobrazení jako poctiví a horliví investigativní novináři, nám jako kladní hrdinové poskytují prostor pro identifikaci.

Slídlil i Spotlight pracují s eliminací osobního života svých protagonistů na minimum, každý z filmů tak nicméně činí s jiným záměrem. Slídlil tímto způsobem izoluje hrdinu od společnosti. Bloom nemá žádnou rodinu, jeho osobní život bez nadsázky představuje zalévání květiny v bytě, které vidíme hned v několika scénách. I to je důvodem, proč se natolik soustředí na „kariéru“ a bez morálních zábran jde za úspěchem. Po tomto úspěchu hrdina touží od začátku, je to ovšem pouze „úspěch pro úspěch“, neboť jej nemá s kým sdílet. Členové Spotlight týmu naopak rodiny mají, film se ovšem omezuje na jejich pracovní život, do kterého jejich blízcí nezasahují. Jejich zázemí poznáváme jen v krátkých scénách a útržcích dialogů, například když jde Mike Rezendes navštívit Saschu Pfeiffer a potkává se s jejím přítelem/manželem (jejich vztah není ve filmu specifikován).²¹¹ Nepatrnou paralelu s Bloomem můžeme ve Spotlight vidět právě na Rezendesovi, který během filmu nebydlí se svou ženou právě kvůli své přílišné oddanosti práci. To vidíme ve

²¹¹ Spotlight (Tom McCarthy, 2015). 01:38:21-01:38:28.

scéně, kdy za ním přijde Ben Bradlee Jr.²¹² Rezendes ovšem rodinné zázemí má a záleží mu na něm, což vystihuje větou o své ženě: „Vyřešíme to, jen jsem na to teď neměl čas.“ To je rozdíl mezi ním a Louistem Bloomem, který je sám, protože nikoho jiného nemá.

Fiktivní základ Slídila je v opozici vůči reálným událostem, které jsou předobrazem filmu *Spotlight*, také co se týče pojmu filmového vypravěče a Chatmanova „implikovaného autora“. Zatímco vypravěč ve Slídilovi sděluje informace, které jsou v rozporu s celkovým vyzněním filmu (a které má na svědomí právě „implikovaný autor“), ve *Spotlight* se vypravěč s „implikovaným autorem“ v distribuovaných informacích shodují. Ve Slídilovi je tak poselství přítomné implicitně a záměr filmu se liší od způsobu zobrazení příběhu, *Spotlight* naopak k divákům promlouvá explicitně a záměr se zobrazením se ve filmu shodují.

3.1.2 Argument proti deskripci

Fiktivní a reálný základ filmů se projevuje nejen na tematické úrovni, ale i v jejich vyprávění. Na tom zároveň participuje i jejich přístup k etické problematice. Jelikož tvůrci Slídila měli při tvorbě jeho satirického účinku volnou ruku, mohli si dovolit v hojné míře využívat textového typu argumentu a hrdinovo porušování etických norem ve službě argumentu gradovat až do absurdních rozměrů. *Spotlight* naproti tomu až procedurálně sleduje vývoj skutečné žurnalistické kauzy. Argumentace etických norem ustupuje do pozadí a upřednostňuje se deskripce novinářské práce a fungování konkrétní instituce. Postavy ve *Spotlight* totiž na rozdíl od Slídila jednají v souladu s etickým kodexem.

Oba filmy jsou propojeny narativními principy chronologie, kauzality a kontingence, ovšem právě prostřednictvím míry zapojení argumentu a deskripce a analýzou jejich přístupu k novinářské etice lze nejzřetelněji demonstrovat jejich odlišnost. Slídil využívá narativu ve službách argumentu, který na základě vnitřní kauzality neustále graduje. Ve *Spotlight* slouží deskripce narativu, protože pečlivý popis činností novinářů a jejich fungování v rámci *The Boston Globe* propojuje jednotlivé části vyprávění. Přestože v sobě mají oba filmy obsaženy v určité míře všechny Chatmanovy textové typy, způsob tematizace novinářské činnosti a etiky vedl tvůrce k upřednostnění jednoho z nich na úkor jiného.

²¹² Tamtéž, 01:08:17-01:09:19.

Jak Slídlil, tak Spotlight přitom sdělují divákovi, že novinářská etika je správná, jen to dělají jiným způsobem. Slídlilova argumentace je implicitnější než explicitní deskripce Spotlight. Navzdory Bloomovu kariérnímu růstu si divák uvědomuje, že to, co dělá, je špatné. Potvrzení statusu správnosti etických norem funguje na principu negace negace, kdy je divákovi správnost určité teze argumentována její absencí v obraze. Oproti tomu Spotlight divákům popisně předává obraz poctivé investigativní žurnalistiky a její explicitní oslavu ve chvíli, kdy postavy jejím prostřednictvím dojdou k úspěchu. Etické normy jako součást správně provozované žurnalistiky film tematizuje v jejich striktním dodržování. I ve chvílích, kdy postavy stojí před určitým morálním dilematem, si vždy zvolí cestu, která je v souladu s etickým kodexem jejich zaměstnání.

3.2 Závěrečná rekapitulace

Cílem mé bakalářské práce bylo prostřednictvím tematicko-naratologické analýzy dvou filmů demonstrovat rozdílnost přístupů, jakými může současná kinematografie tematizovat problematiku etických norem v žurnalistice. Na základě knih Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře od L. S. Burnsové a Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu S. Chatmana jsem v metodologii práce propojil teoretické rámce novinářské profese a její etický kodex s teorií filmového vyprávění. Následně jsem prostřednictvím této metodologie v analyzovaných filmech zjistil, jak se v nich uplatňují Chatmanovy textové typy a jaký podíl na výstavbě příběhu má tematizace etického kodexu. Poté jsem v komparaci obou filmů postihl nejvýraznější distinktivní rysy, které od sebe Slídlila a Spotlight odlišují.

Na základě provedených analýz tak mohu říci, že filmy Slídlil a Spotlight se řadí na opačné konce spektra filmů, které se zabývají žurnalistikou. Slídlil prostřednictvím narativu ve službách implicitního argumentu ve fiktivním příběhu sleduje amorální společenský vzestup jedince, pro kterého je žurnalistika pouhým prostředkem pro vlastní prospěch a etické normy v graduujícím argumentu v průběhu filmu porušuje stále víc. Snímek Spotlight využívá skutečný příběh americké mediální kauzy, aby deskriptivními postupy popisujícími novinářskou činnost posouval narativ, přičemž jeho postavy ztělesňují ideál investigativní žurnalistiky, která dbá etických norem a poctivých novinářských pracovních postupů.

V rámci americké kinematografie posledních tří let se tedy objevila dvojice filmů, které pojí téma, ale v jeho zpracování se zásadním způsobem liší. Na společný základ nahlízejí jinými vypravěčskými technikami, pracují s odlišnými typy hrdinů, jejich zázemím a s opačným typem přesvědčování diváků o správnosti novinářského kodexu. Fakt, že se dnešní kinematografie Spojených států amerických nespokojuje s omezeným způsobem zobrazení tématu žurnalistiky, ale hledá ozvláštňující vypravěčské cesty, jak na něj nahlížet, považuji za pozitivní a přínosný. Vzhledem k velkému množství stále vznikajících filmů o novinářích (viz podkapitola Filmy o žurnalistice) by navíc stálo za úvahu, zda téma do budoucna nerozšířit a nerozpracovat hlouběji. Na základě mých analýz lze každopádně říci, že Slídlil a Spotlight představují ve filmech s touto tematikou dva narativní extrémy, které se od sebe v rámci dané množiny filmů liší natolik, že nelze než je řadit právě na opačné strany tohoto spektra.

4. Prameny a literatura

4.1 Literatura

BARTOŠEK, Jaroslav. *Žurnalistika: Úvod do studia*. Olomouc: Středisko distančního vzdělávání FF UP, 1997. Skripta.

BAKIČOVÁ, Hana, RUSS-MOHL, Stephan. *Žurnalistika: Komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Praha: Grada Publishing, a.s., 2005. ISBN 80-247-0158-8.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10170-3.

BURNS, Lynette Sheridan. *Žurnalistika: Praktická příručka pro novináře*. Praha: Portál, s.r.o., 2004. ISBN 80-7178-871-6.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. ISBN 80-244-0175-4.

HARDCUP, Tony. *Journalism: Principles and Practice*. SAGE Publications, 2015. ISBN 978-1-4462-7408-8.

JÍLEK, Viktor. *Žurnalistické texty jako výsledek působení jazykových a mimojazykových vlivů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009. ISBN 978-80-244-2218-3

KUNCZIK, Michael. *Základy masové komunikace*. Praha: Univerzita Karlova, vydavatelství Karolinum, 1995. ISBN 80-7184-134-X.

MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Nakladatelství Portál, s.r.o., 2009. ISBN 978-80-7367-574-5.

SVOBODA, Martin. *Vývoj novináře coby filmové postavy v americké kinematografii*. Praha, 2014. Univerzita Karlova. Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky.

WILSON, John. *Understanding Journalism*. Londýn: Routledge, 1996. ISBN 0-415-11598-1.

WITOSZEK, Martin. *Bordwell, Chatman a teorie vyprávění ve filmu: Srovnání dvou analytických přístupů pomocí analýzy tří filmů*. Brno, 2014. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Srovnávací uměnovědná studia.

4.2 Prameny

Analyzované filmy

Slídil (Nightcrawler, USA, 2014). **Režie:** Dan Gilroy. **Nosič:** DVD. **Vydáno:** 10. 7. 2015. Bohemia MP. **Délka:** 117 min.

Spotlight (USA/Kanada, 2015). **Režie:** Tom McCarthy. **Nosič:** DVD. **Vydáno:** 10. 8. 2016. Bontonfilm. **Délka:** 129 min.

Filmy zmíněné v textu

27 šatů (27 Dresses, Anne Fletcher, USA, 2008)

Capote (Bennett Miller, USA, 2005)

Dívka, která koplá do vosího hnízda (Luftslottet som sprängdes, Daniel Alfredson, Švédsko/Dánsko/Německo, 2009)

Dívka, která si hrála s ohněm (Flickan som lekte med elden, Daniel Alfredson, Švédsko/Dánsko/Německo, 2009)

Interview (The Interview, Seth Rogen, Evan Goldberg, USA, 2014)

Jak ztratit kluka v 10 dnech (How to Lose a Guy in 10 Days, Donald Petrie, USA/Německo, 2003)

Muž z oceli (Man of Steel, Zack Snyder, USA/Kanada, 2013)

Muži, kteří nenávidí ženy (Män som hatar kvinnor, Niels Arden Oplev, Švédsko/Dánsko/Německo/Norsko, 2009)

Muži, kteří nenávidí ženy (The Girl with the Dragon Tattoo, David Fincher, USA/Švédsko/Velká Británie/Německo, 2011)

Můj strýček z Ameriky (Mon Oncle d'Amérique, Alan Resnais, Francie, 1980)

Network (Sidney Lumet, USA, 1976)

Spider-Man (Sam Raimi, USA, 2002)

Spider-Man 2 (Sam Raimi, USA, 2004)

Spider-Man 3 (Sam Raimi, USA, 2007)

Superman se vrací (Superman Returns, Bryan Singer, USA/Austrálie, 2006)

Taxikář (Taxi Driver, Martin Scorsese, USA, 1976)

Truth (James Vanderbilt, USA, 2015)

Všichni prezidentovi muži (All the President's Men, Alan J. Pakula, USA, 1976)

Vykolejená (Trainwreck, Judd Apatow, USA, 2015)

Walter Mitty a jeho tajný život (The Secret Life of Walter Mitty, Ben Stiller, USA/Kanada, 2013)

Zodiac (David Fincher, USA, 2007)

4.3 Online zdroje

ČECH, Marek. Slídlil: recenze filmu. In: *AVmania.cz* [online]. 18. 1. 2015.

Dostupné z: <http://avmania.e15.cz/slidlil-recenze-filmu>.

FINN, Heather. Is „Nightcrawler“ dark satire or sincere commentary?. In:

Voxmagazine.com [online]. 1. 11. 2014. Dostupné z:

http://www.voxmagazine.com/arts/is-nightcrawler-dark-satire-or-sincere-commentary/article_4e7a9163-a987-525c-8bb1-bf1d6da078c7.html.

LEMIRE, Christy. Spotlight. In: *Christylemire.com* [online]. 14. 11. 2015.
Dostupné z: <http://christylemire.com/spotlight/>.

LUMENICK, Lou. If it bleeds, Jake Gyllenhaal leads in satirical ‚Nightcrawler‘. In: *Nypost.cz* [online]. 7. 9. 2014. Dostupné z: <http://nypost.com/2014/09/07/if-it-bleeds-jake-gyllenhaal-leads-in-satirical-nightcrawler/>.

NASHAWATY, Chris. Nightcrawler. In: *EW.com* [online]. 8. 11. 2014. Dostupné z: <http://ew.com/article/2014/11/08/nightcrawler-2/>.

OTOČKOVÁ, Romana. Recenzia Nightcrawler. In: *Cinemaview.sk* [online]. 5. 1. 2015. Dostupné z: <http://www.cinemaview.sk/cinemaview/clanok/2674/detail/nightcrawler>.

RODRIGUEZ, Rene. ‚Spotlight‘ ®. In: *Miami.com* [online]. 12. 11. 2015.
Dostupné z: <http://www.miami.com/things-to-do-in-miami/spotlight-r-19505/>.

RYBÁŘ, Václav. Spotlight: Recenze. In: *Moviezone.cz* [online]. 27. 1. 2016.
Dostupné z: <http://film.moviezone.cz/spotlight/recenze/>.

SKOPAL, Pavel. Některé narativní tendence současného hollywoodského filmu. In: *Cinepur.cz* [online]. 7. 2005 [19. 3. 2017]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=851>.

STUHLÝ, Jaroslav. Všichni arcibiskupovi kněží. In: *25fps.cz* [online]. 24. 1. 2016. Dostupné z: <http://25fps.cz/2016/spotlight/>.

WILLIAMS, Joe. A video voyeur makes news in ‚Nightcrawler‘. In: *Stltoday.com* [online]. 30. 10. 2014. Dostupné z: http://www.stltoday.com/entertainment/movies/reviews/a-video-voyeur-makes-news-in-nightcrawler/article_641de371-a13a-5ece-9d00-8f511523532d.html.

Internetové databáze

<http://www.boxofficemojo.com/>

<http://www.csfd.cz/>

<http://www.imdb.com/>

<http://www.metacritic.com/>

<https://www.rottentomatoes.com/>

<https://www.wikipedia.org/>

5. Přílohy

1. Etický kodex asociace profesionálních novinářů

Podle kodexu by novináři měli:

- 1. Ověřovat přesnost informací ze všech zdrojů a pečlivě se vyhýbat neúmyslným chybám. Úmyslné zkreslení je nepřípustné.**
- 2. Pečlivě vyhledávat subjekty vystupující v jejich zprávách a dát jim příležitost reagovat na obvinění z nepravostí.**
3. Uvést zdroje, kdykoli je to možné. Veřejnost je oprávněna dostat co nejvíce informací o spolehlivosti zdrojů.
4. Dříve než svému zdroji přislíbí anonymitu, pátrat po jeho motivech. Ujasnit podmínky spojené s jakýmikoli sliby výměnou za poskytnuté informace. Dodržovat sliby.
5. Postarat se o to, aby titulky, upoutávky, propagační materiály, fotografie, videozáznamy, zvukové záznamy, obrazový doprovod, zvukové úryvky a citace nebyly zavádějící a zkreslující. Neměly by přehnaně zjednodušovat nebo zdůrazňovat události mimo kontext.
- 6. Nikdy nezkreslovat obsah zpravodajských fotografií nebo videozáznamů. Úprava vyobrazení kvůli technické zřetelnosti je přípustná. Fotomontáže a ilustrační fotografie musí být označeny.**
7. Vyhýbat se zavádějícím rekonstrukcím nebo přehrávání událostí. Pokud je pro vyprávění příběhu nezbytné rekonstruovat průběh událostí, je nutno to jasně vyznačit.
8. Vyhýbat se špionáži a dalším podloudným metodám získávání zpráv s výjimkou případů, kdy tradiční ověřené metody nevedou k získání informací životně důležitých pro veřejnost. Použití těchto metod by mělo být vysvětleno a popsáno jako součást příběhu.
9. Nikdy neopisovat a nenapodobovat.
- 10. Neohroženě vyprávět příběhy o rozmanitosti a závažnosti lidských zkušeností, i když je to někdy nepopulární.**
11. Zkoumat vlastní kulturní hodnoty a nevnučovat je ostatním.

12. **Vyhýbat se stereotypnímu zobrazení rasy, pohlaví, věku, víry, etnické příslušnosti, geografického původu, sexuální orientace, tělesného či duševního postižení, vnějšího vzhledu nebo společenského postavení.**
13. **Podporovat veřejnou výměnu názorů, dokonce i těch, které osobně považují za odpudivé.**
14. **Dát příležitost k vyjádření i těm, kteří tuto možnost obvykle nemají; oficiální a neoficiální zdroje informací mohou mít stejnou hodnotu.**
15. Rozlišovat mezi prosazováním názorů a zpravodajstvím.
16. Analýza a komentář musí být označeny a nesmí zkreslovat fakta nebo kontext.
17. Odlišit zpravodajství od reklamy a vyhýbat se hybridním útvarům, které zamlžují hranice mezi zpravodajstvím a reklamou.
18. **Uvědomit si, že je jejich zvláštní povinností postarat se o to, aby se veřejné záležitosti spravovaly otevřeně, a že úřední záznamy jsou přístupné kontrole.**
19. **Působit co nejmenší škody. Slušný novinář zachází se zdroji, subjekty a kolegy jako s lidskými bytostmi, jež si zaslouží úctu. Projevit soucit těm, kteří mohou být zpravodajstvím nepříjemně postiženi.**
20. **Při jednání s dětmi a nezkušenými zdroji nebo subjekty vystupovat citlivě. Při snaze o rozhovor s lidmi postiženými tragédií, při jejich fotografování a při užití získaných materiálů se chovat citlivě.**
21. **Uvědomit si, že shromažďování a šíření informací může způsobit škodu nebo přivodit nepříjemnou situaci. Honba za zprávou neospravedlňuje aroganci.**
22. **Uvědomit si, že soukromé osoby mají větší právo hlídat si informace o sobě než osoby veřejně činné a ti, kteří usilují o moc, vliv nebo pozornost. Jedině prvořadý veřejný zájem může ospravedlnit narušení soukromí.**
23. **Zachovávat jistou míru vkusu. Nepodbízet se přehnané zvědavosti.**
24. **Stavět se obezřetně k otevřenému jmenování mladistvých podezřelých nebo obětí sexuálně motivovaných zločinů. Být uvážlivý při jmenování osob podezřelých z trestných činů před formálním vyslovením obvinění.**

25. Najít rovnováhu mezi právem obviněného na spravedlivý proces a právem veřejnosti na informace.
- 26. Jednat nezávisle. Novináři by neměli mít odpovědnost vůči žádným jiným zájmům než vůči právu veřejnosti na informace. Vyhýbat se střetu zájmů, skutečným nebo domnělým. Zdržet se spojení nebo činnosti, které mohou kompromitovat jejich bezúhonnost a poškodit důvěryhodnost. Odmítat dary, laskavosti, odměny, bezplatné cestování a zvláštní zacházení, vyhýbat se druhému zaměstnání, politickému angažmá, veřejným úřadům a službě ve společenských organizacích, pokud mohou kompromitovat novinářskou bezúhonnost. Informovat o střetech zájmů, jimž nebylo možno zabránit.**
- 27. Být ostražitý a neohroženě volat k odpovědnosti ty, kteří jsou u moci.**
28. Odmítat zvýhodňování inzerentů a jejich zvláštních zájmů a odolávat jejich tlakům na ovlivňování obsahu zpravodajství.
29. Chovat se ostražitě vůči zdrojům, které nabízejí informace výměnou za laskavosti nebo za peníze, nenabízet peníze za zprávy.
30. Být odpovědní. Novináři jsou odpovědní svým čtenářům, posluchačům, divákům i sobě navzájem.
31. Objasňovat a vysvětlovat zpravodajství a vybízet veřejnost k dialogu o chování novinářů. Povzbuzovat veřejnost, aby vyslovila své výhrady vůči sdělovacím prostředkům. Připustit chyby a ihned je napravit.
32. Odhalovat nemorální postupy novinářů a zpravodajských médií. Dodržovat stejně vysoké standardy, k jakým vybízejí ostatní.

Název:

Dva způsoby zobrazení novinářského kodexu v americké kinematografii 21. století:
Slídlil a Spotlight

Autor:

Tomáš Poštulka

Katedra:

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Abstrakt:

Tématem bakalářské práce je analýza vybraných filmů s tématem žurnalistiky, mediálních institucí a novinářské práce. Konkrétně se práce zaměří na americkou kinematografii 21. století. K analýze byly vybrány filmy, které se v pojetí tématu navzájem odlišují. Jde o filmy Dana Gilroye *Slídlil* (Nightcrawler, 2014) a Toma McCarthyho *Spotlight* (Spotlight, 2015). Cílem práce je aplikovat na hrdiny/novináře a jejich činnost teorie zpravodajských norem a novinářské etiky a rozebrat, nakolik daný materiál vyhovuje těmto standardům. Práce na základě metodologického spojení praktické žurnalistické příručky, konkrétního etického kodexu a naratologické teorie Seymoura Chatmana sleduje participaci tématu etických norem na vyprávění filmů. Závěrečná komparace vymezuje základní rozdíly mezi analyzovanými filmy.

Klíčová slova:

žurnalistika, naratologie, etika, moderní americká kinematografie

Title:

Two Forms of Depicting the Journalistic Code in American Cinematography of the 21st Century: *Nightcrawler* and *Spotlight*

Author:

Tomáš Poštulka

Department:

The Department of Theatre and Film Studies

Supervisor:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Abstract:

The topic of this bachelor thesis is the analysis of films about journalism, media institutions and journalistic work. Specifically, the thesis is focused on American cinematography of the 21st century. Films for analysis were chosen on the basis of their distinction in approach to the topic. The films are Dan Gilroy's *Nightcrawler* (2014) and Tom McCarthy's *Spotlight* (2015). The chief aim of the thesis is to apply theories of news standards and journalistic ethics on the heroes/journalists and to evaluate how the material in films fulfills these standards. Thesis, on the basis of methodological connection of journalistic book of practice, specific journalistic code and narration theory of Seymour Chatman, follows the participation of the topic of journalistic standards on the narratives of the films. Final comparison defines fundamental distinctions between analyzed films.

Key Words:

journalism, narrative, ethics, modern american cinematography