
МИТОВИ ОБОЈЕНИ НОСТАЛГИЈОМ

ХОЛИВУДСКИ ПОГЛЕД НА НОВИНАРСТВО

Сажетак: Рад се бави представљањем новинара и новинарства у холивудским филмовима са посебним фокусом на етичке принципе новинарства. Претпоставка од које се кренуло приликом осмишљавања истраживања је да производи популарне културе настају у одређеном друштвеном окружењу и да нам могу нешто рећи и о ширем друштвено-политичком контексту и о слици новинара и новинарства у различитим историјским периодима. Циљ је да истражи како су се у холивудском филму, почевши од седамдесетих година 20. века и успона истраживачког новинарства представљали новинари, новинарство и новинарска етика. Анализом десет филмова насталих у периоду између 1976. и 2015. утврђено је доминантно појављивање позитивних слика новинара и није уочена промена у примени овог механизма кроз различите друштвене околности у пет посматраних декада. Новинарска етика доследно се представља као врхунски циљ и мерило професионализма, одговорност новинарства као институције се у филмовима не преиспитује, а сва огрешења о професионалне нормативе индивидуализована су и доследно кажњена.

Кључне речи: новинари, новинарство, новинарска етика, холивудски филм, представљање

Увод¹

У оквиру америчких медијских студија тема представљања новинара и новинарства у холивудским филмовима одавно

¹ Рад је део мастер рада *Представљање новинара и новинарске етике у холивудском филму* насталог под менторством доц. др Јелен Клеут и

је препозната као научно интересантна и важна и читав низ аутора истраживао је и објављивао о њој. У нашој средини, међутим, она до сада није привукла велику пажњу истраживача те није доступна ни литература о њој на нашем језику.

Улога и положај новинара у друштву врло су специфични и кроз неколико векова своје историје и умножавања броја медија они су се мењали. Одувек су постојали медији намењени искључиво информисању и образовању публике, али и готово од самог почетка штампе они намењени само забави. У овом раду фокус пажње усмерен је на слику новинара које можемо назвати озбиљнима имајући на уму оне који су се бавили информативним и истраживачким новинарством, дакле врстама новинарства које су усмерене на заштиту јавног интереса. Претпоставка од које се ишло приликом осмишљавања истраживања је да производи популарне културе, у овом случају филмови, настају у одређеном друштвеном окружењу и да нам могу нешто рећи и о ширем друштвено-политичком контексту и о слици новинара и новинарства у различитим историјским периодима. Холивудски филмови изабрани су због своје планетарне популарности и гледаности и дуге историје утицаја америчке популарне културе и на овим просторима. Такође, у домаћој кинематографији не би било могуће сачинити адекватан узорак јер филмова који се баве новинарством и новинарима има веома мало, поготово оних у којима је фокус пажње на њима².

Новинарство је врло рано побудило интересовање холивудских филмских стваралаца. Од филма *Насловна страна* (*The Front Page*) из 1931. преко ремек дела филмске уметности из 1941. Орсона Велса *Грађанин Кејн* (*Citizen Kane*) – који је Амерички филмски институт 1999. издвојио као најбољи филм свих времена – до савремених филмова, новинарство као тема и друштвена улога запослених у овој професији инспирисали су холивудске филмске ауторе и привлачили велику пажњу филмске публике. Велики је број оваквих филмова настао у Холивуду током једног века његове историје.

У претходним истраживањима ове теме утврђена је дуготрајна присутност новинарства и новинарске етике као теме

одбрањеног 12. 10. 2017. на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду.

2 Осим југословенског филма Фадила Хацића *Новинар* (1979) који је у фокусу пажње имао положај и улогу новинара у друштву, Милош Радивојевић снимио је 1984. филм *Уна*, према књизи Моме Капора, о односу студенткиње новинарства и њеног професора, а *Црни бомбардер* Дарка Бајића из 1992. представља својеврстан омаж *Радију Б92*.

у Холивуду већ од његових најранијих дана. Вон (Vaughn) и Евенсен³ (Evensen) утврдили су да је већ тридесетих година 20. века направљен својеврстан уговор о међусобном ненападању између удружења америчких новинара и филмских продуцената и дистрибутера јер су две индустрије препознале корисност међусобне добре сарадње⁴. Представе новинара у филмовима од тада су се мењале и иницијални договор убрзо је напуштен, али обим продукције који ни до данас није опао, потврђује тезу Томаса Зинде (Thomas Zynda) да „Холивуд има виртуални монопол на слику новинара у јавности” и да у својеврсној транспозицији улога филмска индустрија преузима дужност новинарске па, „као што новинарство има улогу „пса чувара”⁵ владајућих структура, тако Холивуд, у име јавности – и са својим комерцијалним мотивима – држи новинарство на оку”⁶.

Зинда увиђа извесне паралеле и правилности и на темељу њих систематизује најчешће фокусе пажње у оваквим екранизацијама: „Иако се ти филмови међусобно разликују, они најчешће представљају четири аспекта: карактере новинара, новинску кућу за коју они раде, друштвену улогу новинарства и контекст друштва у којем новинар ради”⁷.

Новинарство, ипак, никад није престало да привлачи пажњу популарне културе, па је амерички истраживач Џо Салцман (Joe Saltzman) сачинио својеврсну интернет базу под називом *Image of the Journalists in Popular Culture Database* у којој је од 2008. до данас прикупљено 67.000 различитих уноса који обухватају филмове, књиге, телевизијске и радијске форме, стрипове, песме и слично инспирисане новинарством. На овом сајту објављује се и „Image of the Journalists in Popular Culture Journal” који окупља и објављује радове професионалаца који истражују ову тему.

Двојица истраживача који су дали огроман допринос научном препознавању важности ове тематске области Метју Ерлих⁸ (Matthew Ehrlich) и Брајан Мекнер⁹ (Brian McNair)

3 Vaughn, S. and Evensen, B. (1991) Democracy's Guardians: Hollywood's Portrait of Reporters, 1930–1945, *Journalism Quarterly*. 68 (4), pp. 829–838.

4 Исто, стр. 830.

5 Енг. *watchdog*

6 Zynda, T. (1979) The Hollywood Version: Movie portrayals of the press, *Journalism History* 6, p. 22.

7 Исто, стр. 17.

8 Ehrlich, M. (2004) *Journalism in the Movies*, Urbana: University of Illinois Press.

9 McNair, B. (2010) *Journalists in Film: Heroes and Villains*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

сагласни су да су филмови врло често креирали митске представе о новинарима и поготово о друштвеним улогама новинарства. Тако је непрестано репродуковани мит о новинарству као „седмој сили”, према Мекнеровим тврдњама, дубоко идеолошки јер не престаје да потврђује нормативно уверење да новинарство не само да треба да прави разлику у демократијама него то и мора да чини¹⁰. Ерлих увиђа да некритичко представљање положаја новинарства у либерално-демократском друштву које он назива „мит о независном новинарству на дерегулисаном тржишту” може бити опасно јер може да поремети реалне представе о односима моћи и „о удобности позиције комерцијалних медија у односу на носиоце доминантне политичке и економске моћи”¹¹.

Међутим, митови никад нису једнодимензионални и немају само једну функцију, а не треба их тумачити ни као неистините, стога Ерлих признаје њихову неопходност јер „представљају заједничке вредности, потврђују основна уверења и негирају нека друга и помажу људима да се ангажују, цене и разумеју сложене радости и жалости нашег заједничког постојања, а популарна култура важан је извор оваквих модела за инспирисање људских живота”¹². Исти аутор тврди и да „филмови о новинарству рефлектују митове обојене носталгијом, али и испитују контрадикције и у новинарству и америчкој култури” и додаје да „митови заиста могу имати конзервативну идеолошку функцију легитимисања постојећег стања ствари, међутим они могу и да критикују и мењају статус кво”¹³. Коментаришући аналогију Мајкла Шадсона да су процене о снази и утицају новинарства у културном и политичком животу претеране и да „када критичари гледају новинарство, они виде Супермена, који је, у ствари, само Кларк Кент”¹⁴, Ерлих такође констатује да проблем са новинарима у реалности није то што су превише моћни него управо то што нису довољно одлучни и да представе у филмовима о новинарству то не проблематизују довољно¹⁵. Он додаје да публика не би требало да очекује од новинара да суперхеројски лете и спасавају их од свих могућих зала, али да она може и да и треба да очекује да новинари одбаце

10 Исто, стр. 144.

11 Ehrlich, M. (2006) Facts, Truth And Bad Journalists In the Movies, *Journalism*. Vol 7, Issue 4. p. 515.

12 Ehrlich, M. (2009) Studying the Journalist in Popular Culture, *Image of the Journalist in Popular Culture Journal*, Volume 1, Fall 2009, p. 4.

13 Ehrlich, M. (2006) nav. delo, pp. 5–6.

14 Schudson, M. (1995) *The Power of News*, Cambridge, London: Harvard University Press, p. 17

15 Ehrlich, M. (2004) nav. delo, str. 180.

стереотипне представе о себи и извештавају о ономе што јавност треба да зна, чак и онда, и поготово онда, када је то политички и економски ризично¹⁶.

Ерлих препознаје велики утицај и моћ филмова о новинарству и када у идеализованим приказима све конфликте решавају у корист новинара, али и када на циничан начин сугеришу беспомоћност појединца пред огромном моћи медија и додаје да „у најгорем случају филмови раде оно за шта је *Мрежа* оптужила телевизију: умирују наше оправдане узнемирености, а у најбољем случају могу нас инспирирати да размишљамо критички о улози новинарства у демократским друштвима и да, у духу филма *Сви председничкови људи*, могу да нас подсећају да на коцки није само слобода медија него и будућност земље¹⁷.

Мекнер пише да је новинарство прикладно за представљање на филму, јер његова природа генерише сукобе и наративе који граде добре заплете због тога што је новинару, као и полицајцу или приватном детективу, посао да разоткрива оно што неки људи желе да сакрију од јавности, да истражују скандале, заташкавања, корупцију и криминал. „То је њихов посао кроз векове либералне демократске историје и загарантован је у уставима многих земаља, поготово је то случај у САД у којима је већина ових филмова створена“¹⁸.

Етичке дилеме пред којима се новинарке и новинари често нају у свакодневном раду представљају, с једне стране захвалне заплете које филм може добро да експлоатише, а са друге стране могу да послуже као корисне моралне поуке за цело друштво. Ерлих у својој књизи *Journalism in the Movies* тврди „да чак и када филмови приказују новинаре као ниткове а медије као корумпиране, они и даље не оспоравају идеју да медији могу и морају играти централну улогу у друштву“¹⁹. Према његовом мишљењу, причама о моралности у којима су новинари прописно кажњени за своје грехе, филмови истичу и правила исправног професионалног и приватног понашања, а заједничка функција митова је да употребом жртве укажу на потребу поновног успостављања и примене друштвених норме. „Чак и ако филмови приказују савремену ситуацију у којој новинарска пракса не обавља

16 Исто, стр.180

17 Исто.

18 McNair, B. (2010) *Journalists in Film: Heroes and Villains*, Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 25.

19 Ehrlich, M. (2004) *nav. delo*, str. 9.

увек своју дужност, они често носталгично у идеализованој прошлости траже боље примере²⁰.

Савремена свакодневна новинарска пракса понекад може изазвати забринутост и стрепњу због стања у којем се новинарска етика налази због честих примера кршења темељних професионалних и етичких норми и филмски аутори неретко издвајају овакве приче и претварају их у филмове чији задатак, онда, постаје да укључе публику у размишљање о оваквим појавама и њиховим последицама на остатак друштва. У САД постоји традиција употребе оваквих филмова управо у настави Етике новинарства на Универзитетима. Хауард Гуд (Howard Good) уредник књиге *Journalism Ethics Goes to the Movies* која је конципирана као приручник за наставу овог предмета у уводу каже: „Филмови имају моћ да испричају дуже, комплексније приче о новинарима који су се нашли пред етичким дилемама ангажујући познате звезде попут Џорџа Клунија или Кејт Бланчет. Ако филмови и могу бити медиј за разматрање етичких питања, то није тако због њихове способности да понуде заокружене моделе и ставове моралне филозофије. Филмови о новинарству много су функционалнији у отварању дијалога о етици него у нуђењу готових решења²¹.

Циљ овог рада је да истражи како су се у холивудском филму, почевши од седамдесетих година 20. века и успона истраживачког новинарства представљали новинари и новинарство уз посебан фокус на представљање етичких принципа новинарства. Истраживачка питања на која ће рад покушати да одговоре су: каква је филмска представа истраживачких новинара који у свом ангажману заступају јавни интерес, како се у филму представља новинарска етика и да ли се слика новинара мењала у холивудском филму кроз различите друштвене околности у периоду од седамдесетих година прошлог века до данас.

Теоријски и методолошки оквир

Теоријску основу овог истраживања чини концепт представљања развијен у оквиру британских студија културе насталих у Бирмингемском центру за истраживање савремене културе. Концепт представљања заузима значајно место у радовима Стјуарта Хола (Stuart Hall)²². Овај аутор

20 Исто, стр. 9.

21 Good, H. (2008) Introduction, in: Good, H. (ed.) *Journalism Ethics Goes to the Movies*, Lanham: Rowman & Littlefield, p. 5.

22 Hall, S. (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage publications, p. 15.

представљање објашњава као произвођење концепата значења у нашем уму кроз језик којим се ствара веза „између концепата и језика помоћу којих реферишемо на стварни свет предмета, људи и догађаја, или на имагинарне светове измишљених предмета, људи и догађаја”²³.

У оквиру студија културе „начини представљања не сматрају се само искривљеном и ограниченом „рефлексijом”, већ и „узроком” наших друштвених односа”²⁴. У вези са овим уведен је концепт идеологије. Пратећи Хола, Бригс и Кобли доводе појам идеологије у везу са појмом представљања, које „као активан рад на томе да ствари добију значење” – неминовно усваја неке идеје и вредности, те је стога и представљање идеолошко²⁵. Али временом је концепт идеологије преиспитиван и допуњен или замењен појмом дискурса: „’Дискурс’, с друге стране, предочава представљање као нешто што је уплетено у односе моћи. Уместо да преноси идеологију садржајима представа, ’дискурс’ указује да сам чин представљања обликује наше односе са светом, собом и другима. Према овом схватању, не постоји ништа ’изван’ датог ’дискурса’ – никаква ’реалност’ као таква – осим других ’дискурса’”²⁶.

Ово је било једно од полазишта студија културе и у приступу анализи филма. Келнер тврди да нам разумевање популарних холивудских филмова и других видова медијске културе може помоћи у разумевању сопственог окружења и друштва чији смо део, а да нам „схватање разлога због којих одређени садржаји постају популарни може помоћи да расветлимо социјално окружење из кога они произлазе и у којем се крећу, обезбеђујући нам увид у оно што се дешава у нашем друштву и култури”²⁷.

За методу истраживања одабрана је анализа филма коју је формулисао Лотар Микош. Он своју дефиницију анализе филма чврсто заснива у чињеници да њен циљ мора бити да посматра и тумачи како структуре филма делују у оквиру комуникационих процеса због чега смешта овако конципирану анализу у оквир комуникологије и студија културе и тврди да је то оно што одваја филмску анализу како је он посматра од других врста филмске анализе у студијама филма

23 Исто, стр. 17.

24 Briggs, A. i Koblj, P. (2005) *Uvod u studije medija*, Beograd: Clio, str. 470.

25 Исто, стр. 471.

26 Исто, стр. 475.

27 Kelner, D. (2004) *nav. delo*, str. 12.

или књижевности²⁸. У овако постављеној анализи филма претпоставка је, као и у концепту представљања, да пуно значење филма не постоји као дато и чињенично већ да оно настаје тек у комуникацији са публиком или истраживачем, у оквиру које се структуре филмског текста интегришу се значењима која им гледаоци додељују и током овог процеса настаје, такозвани, примљени текст, који у одређеној мери денотира конкретно значење „оригиналног текста”²⁹. Под претпоставком да се анализа углавном односи на то како је структурна функција филмских текстова значајна за његово разумевање, Микош каже да се онда конкретна когнитивна сврха анализе може фокусирати на пет следећих нивоа: садржај и представљање, нарација и драматургија, карактери и глумци и естетика, уз напомену да се сваки филм може истражити на овим нивоима и да се анализа може ограничити на један ниво, али може узети у обзир и остале нивое³⁰. Будући да се први ниво за анализу филмова односи управо на успостављање значења, односно на начине на које се садржај приказује и како то доприноси стварању значења и конструкцији друштвене стварности, фокус овог рада био је управо на овом нивоу анализе и на анализи карактера уз секундарно обраћање пажње и на остале нивое анализе.

Истраживачки корпус филмова

У оквиру постављеног теоријско методолошког оквира, и полазећи од претпоставке да анализа холивудских филмова који су за тему бирали новинарство и новинаре може да нам пружи увиде у начине на које су ова професија и њени актери представљани на филму кроз последњих неколико деценија у датим друштвено-политичким околностима и односима моћи, као и етичке дилеме које су у том процесу настајале, за потребе овог истраживања направљен је избор од десет филмова.

Већина изабраних филмова су екранизације истинитих догађаја и правих новинара и новинарки и њихових професионалних искустава или постигнућа и сви се, у мањој или већој мери, могу посматрати кроз призму новинарских етичких норматива. Три одабрана филма – *Мрежа (Network)*, *Без зле намере (Absence of Malice)* и *Досије Пеликан (Pelican Brief)* – екранизују измишљене приче о новинарима и у анализи не укључују аспект верности конкретним реалним догађајима као остали, али имају потенцијал представљања ауторске

28 Mikos, L. (2014) Analysis of Film, in: Flick, U. (ed.) *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*, London: SAGE Publications, p. 410.

29 Исто, стр. 410.

30 Исто, стр. 413.

интерпретације онога што је друштвена и новинарска реалност. Они се често користе да би се указало на појаве или проблеме у новинарству или његовом односу са носиоцима позиција моћи. За почетну тачку узет је најутицајнији од свих филмова који су се до сад бавили новинарством а то је филм *Сви председнички људи* (*All President's Men*) из 1976, а потом су из сваке декаде до данас одабрана по два филма.

Из седамдесетих година 20. века поред *Свих председничких људи* Алана Пакуле (Alan Pakula) изабран је филм *Мрежа* (*Network*) Сиднија Лумета (Sidney Lumet) из исте године. Из осамдесетих година 20. века изабрани су филмови *Црвени* (*Reds*) Ворена Битија (Warren Beatty) из 1981. и *Без зле намере* (*Absence of Malice*) Сиднија Полака (Sydney Pollack) из 1981. Из последње декаде 20. века изабрани су филмови *Досије Пеликан* (*Pelican Brief*) Алана Пакуле из 1993. и *Инсајдер* (*The Insider*) Мајкла Мена (Michael Mann) из 1998. године. Из прве декаде 21. века у корпус су уврштени филмови *Лаку ноћ и срећно* (*Good Night and Good Luck*) Џорџа Клунија (George Clooney) из 2005. и филм *Фрост/Никсон* (*Frost/Nixon*) Рона Хауарда (Ron Howard) из 2008. године. Последња два одабрана филма су *Истина* (*Truth*) Џејмса Вандербилта (James Vanderbilt) из 2015. и *Под луном* (*Spoilight*) Тома Макартија (Tom McCarthy) из исте године.

Резултати истраживања о представљању новинара и новинарства

Током анализе одабраних филмова уочене су неке правилности које се понављају у различитим филмовима и између којих је могуће успоставити аналогije. Ограниченост корпуса не дозвољава уопштавање генералних закључака који би се односили на целу немалу холивудску продукцију ове врста филмова, али у оквиру корпуса препознати су неки трендови у одређеним епохама, као и слични поступци, карактеризације ликова и слично.

Будући да представљање никад није дословно приказивање реалних догађаја већ тај активни процес подразумева селектовање и обликовање онога што ће бити представљено, слике које су настале ауторским поступцима у поменутих филмовима нису увек у потпуности одговарале историјским чињеницама. Тако су ликови Боба Вудворда (Bob Woodward) и Карла Бернстина (Carl Bernstein) у *Свим председничким људима* и Едварда Мароуа (Edward Murgow) у *Лаку ноћ и срећно* представљени херојски и као бескомпромисно посвећени остварењу функције новинарства у надгледању оних који се налазе на јавним функцијама и позицијама моћи и чије деловање има далекосежне последице. То су новинари који

немају право на грешку јер будућност земље и њених грађанки и грађана зависи од њих и они су том задатку дорасли. Поготово у првом филму, двојица новинара представљени су као безгрешни, иако млади и неискусни, заобилазе низ препрека и са свим ограничењима излазе успешно на крај. Овој представи допринела је чињеница да филм представља екранизацију књиге коју су написали Вудворд и Бернстин о свом уделу у афери Вотергејт.

Иако ниједан од ова два филма не експлицира да су управо поступањем новинара раскринкани један амерички председник и један сенатор, оба у великој мери кодирају своје поруке тако да публика у процесу декодирања врло лако може управо то да закључи. Критичари су данас углавном сагласни да су заслуге приписане новинарима у колективном сећању у оба случаја преувеличане, али неки од њих то не виде као проблем. Мекнер се, рецимо пита шта би било да су у Никсоновој ери сви амерички новинари били посвећени и предани као Вудворд и Бернстин: „Можда онда не би било потребе за оваквим филмом јер можда до Вотергејт скандала никада не би ни дошло”³¹.

Представљање Едварда Мароуа укључује и једну озбиљну моралну дилему, али је ситуација представљена тако да га ослобађа одговорности за њу. Његова одлука да не изгуби фокус у борби против сенатора Макартија (McCarthy) и не узме у заштиту колегу јер би тиме отворио нови фронт против издавача Херста за резултат има самоубиство колеге. Али, филм нуди оправдање за овај поступак: да је одабрао другачије, могао је да изгуби битку коју је водио у име интереса целе јавности. Новинар херој у овој представи није погрешно него је поднео жртву због вишег циља.

Главни лик у филму *Инсајдер* Ловел Бергман (Lowell Bergman) такође је представљен херојски, он насупрот себе има, са једне стране, моћну дуванску индустрију бескомпромисну у заштити својих интереса а са друге стране свог послодавца кућу ЦБС, неспремну да јавни интерес стави испред компанијског. У свету укрупњавања медијског тржишта који филм реконструише, Бергман је морални компас и кроз њега ова прича слави новинарски професионализам. Но, нису сви актери ових догађаја били задовољни филмским приказом. Ловел Бергман сарађивао је са ауторском екипом филма и учествовао у његовој промоцији и несумњив је његов утицај на сценарио. Продуцент Дон Хјуит (Don Hewitt), пак, тврдио је да је Бергман, у сарадњи са сценаристом створио лик и матрицу догађаја који не одговарају реалности, док је

31 McNair, B. (2010), нав. дело, стр. 19–20.

Мајк Валас цинично коментарисао да би филм требало да се зове „Седмог дана Бергман се одмарао“³².

Филм *Под лупом*, чини се, од четири поменути, најреалније представља своје новинаре јунаке. У конструисању њихових ликова и као новинара и као припадника локалне и религијске заједнице није било сувишне романтизације и инсистирања на безгрешности. Сви чланови тима имају дилеме и камера прати процесе њихових преиспитивања и сучавања са грешкама и пропустима из прошлости за које преузимају одговорност и претварају та искуства у мотивацију да рад на њиховом централном пројекту у филму буде бољи. Филмска представа Резендеса (Rezendes), Робинсона (Robinson), Керола (Carroll), Саше Фајфер (Sacha Pfeiffer) и њиховог уредника Барона (Baron) одмерена је и не креира звезде од њих, али је кроз начин на који филм транскодирала идеолошке позиције и односе актера утисак о важности и снази њиховог подвига сасвим јасан.

Насупрот херојима представљеним у четири екранизације стварних догађаја у корпусу овог истраживања стоји антихеројска слика Дејвида Фроста (David Frost). Иако се ради о новинару који је бившем председнику Америке Ричарду Никсону (Richard Nixon) приредио симболичко суђење које никад није имао јер га је председник Форд (Ford) помиловао, Фрост је у филму представљен као неко од кога нико није очекивао овакав успех. Један од најближих сарадника у филму описује га као *најнеобичнијег од свих хероја и човека без политичких уверења који никада није гласао али је имао квалитет који је мало других имало – разумео је телевизију*. У наративној структури филма Фрост је искористио као средство у грађењу филмске неизвесности те је представљен као аутсајдер у политичком новинарству чија амбиција надиласе његове професионалне квалитете и тек у последњих петнаестак минута филма овај јунак доживљава свој професионални тријумф.

Холивудски филм све ситуације у којима се новинари хероји супротстављају моћним противницима структурира по уобичајеном наративном моделу преузетом из књижевности који се заснива на архетипском сукобу добра и зла. Да би нешто било подвиг, неопходно је да хероји имају насупрот себе озбиљног противника са којим није лако изаћи на крај, па се они тако супротстављају председнику САД и његовој администрацији, цркви, корумпираном систему локалне управе и дуванској индустрији, али и власницима и доносиоцима одлука медијских кућа у којима су запослени.

32 Ehrlich, M. (2004), нав. дело, стр. 144.

И без обзира на то што се у свим овим случајевима ради о екранизацији реалних догађаја чији је исход јавности одавно познат, драматуршка структура ретко открива исход на почетку да би се ретроспективно враћала на екранизацију процеса, већ се најчешће ради о линеарно структурираним наративима који укључују низ перипетија и неизвесност да би на крају филмски хероји новинари тријумфовали над моћним противницима.

Три филма у корпусу који се баве телевизијским новинарима – *Мрежа*, *Инсајдер* и *Истина* – представљају новинаре као борце за одбрану професије а понашање корпоративних власника њихових медијских кућа као опасно по демократски поредак због спремности да се у име комерцијалног успеха одрекну свих садржаја осим забавних и спектакуларних или да чине компромисе у селекцији информативних садржаја због економских и политичких притисака споља. У сатиричном филму *Мрежа* најснажнија је критика спектакуларизације садржаја, чак је толико заоштрена да креира свет у којем је могуће да менаџмент телевизије организује убиство свог водитеља у живом телевизијском преносу. У таквом свету рејтинзи су једино мерило вредности. У друга два филма, који се баве истом Си-Би-Есовом истраживачком емисијом „60 минута” у различитим периодима, критичка оштрица усмерена је ка корпоративној управи телевизије због неспремности да стане у одбрану своје емисије, најдуговечније таквог типа на америчкој телевизији, зарад заштите својих економских интереса, у првом случају да не би угрозила процес власничке трансакције саме телевизије, а у другом да не би угрозила интересе политичких доносилаца легислативних одлука које су у њеном економском интересу. У сва три филма новинари су представљени као фактори који се супротстављају овим процесима и покушавају да сачувају част професије.

Филмови *Мрежа* и *Истина* проблематизују и финансијску (не)исплативост информативних програма. Лукративна мотивација у *Мрежи* је представљена кроз трансформацију целе уређивачке политике, вртоглави успон инфотејнмента и успостављање резултата мерења гледаности као једино мериторних, а у *Истини* кроз чињеницу да се емисија „60 минута” бори за термин емитовања са преносом евангелистичке проповеди Била Грејема (Billy Graham) и ток-шоу емисијом доктора Фила (Dr. Phil). На питање Мери Мејлс (Mary Males) у филму како је то могуће, продуцент јој договара: Вести не плаћају рачуне. У једном од монолога на крају филма Ден Радер (Dan Rather) објашњава како је Си-би-ес стигао дотле: *Ако интервјуишеш такмичаре ријалитија*

„Сурвајвор” уместо оне који су преживели геноцид³³
имаћеш више плаћених огласа.

У корпусу су уочена и четири филма која би могла бити оквалификована као носталгични. Овај ауторски поступак користи се да би се одала почаст ликовима или догађајима из прошлости, али и као опомена у односу на актуелне доминантне идеолошке матрице.

Филм *Црвени* враћа се више од 60 година у прошлост да би екранизовао последњих пет година живота америчког новинара Џона Рида (John Reed) и проговорио о заборављеној историји америчког левичарског покрета. Ово је својеврсна романтична посвета Ворена Битија лику и делу америчког новинара и левичара, једном од тројице Американаца сахрањених у Кремљу, али и иконама левичарског покрета са почетка 20. века од којих су неке представљене као ликови у филму, а неке учествују у документарном дискурсу филма.

Носталгичан осврт на новинарске подвиге представљају филмови *Фрост/Никсон* и *Под лупом*. Оба са временске дистанце, први од 30 година, а други од 15 година, подсећају на примере новинарске храбрости која је резултирала позитивним исходима за интерес јавности. Рон Хауард чак у имену свог филма, без обзира на несумњиво већу познатост презимена бившег америчког председника, на прво место ставља новинарево презиме.

Сви носталгични филмови, будући да се враћају у неке претходне епохе користе уобичајена средства за постизање аутентичности: костиме, шминку, сценографију и музику, док редитељ филма *Лаку ноћ и сретно* Џорџ Клуни иде корак даље па његов филм не користи само уобичајену филмску апаратуру за стварање утиска аутентичности, већ употребом црно-беле технике снимања опонаша и филмску технологију периода који описује.

Три филма која нису заснована на истинитим догађајима настала су у различитим друштвеним контекстима и са, чини се, различитим мотивацијама. Филмови *Мрежа* и *Без зле намере* представљају отворене етичке опомене за професију. Сидни Лумет и Педи Чајефски (Paddy Chayefsky) *Мрежом* већ седамдесетих година 20. века на сатиричан начин и служећи се претеривањем опомињу на забрињавајући процес комерцијализације телевизијских програма и дају најмрачнију прогнозу његовог исхода.

33 Енг. *genocid survivors*

Ауторски тим филма *Без зле намере*, који Мајкл Шадсон назива „Вотергејтом у новинарству”³⁴, Сидни Полак и Курт Лутки (Kurt Luedtke) заострио је критичку ивицу према неетичном бављењу новинарством толико да било коме ко је упућен у процес рада (а Лутки је упућен будући и сам бивши новинар и уредник) догађаји које екранизује делују неаутентично.

Сценарио за трећи у овој групи филмова *Досије Пеликан* адаптација је књиге Џона Гришама (John Grisham), веома тиражног и успешног аутора, а судећи по буџету и убедљиво највећој заради у корпусу овог истраживања и уобичајеној структури исплативих холивудских трилера, тешко је уочити другу мотивацију од комерцијалне. Филм је режирао Алан Пакула који се 20 година касније вратио новинарству као теми и уочљиви су слични механизми у представљању новинара хероја као у *Свим председниковим људима*: ствара се слика безгрешног, честитог новинара о чијем животу ван професионалног гледалац не сазнаје ништа, али је филм на плану садржаја и драматургије много ближи типичном холивудском трилеру и он више истражује идеолошке позиције носилаца власти и економске моћи, а новинарство се појављује као контролни фактор без много фокусирања на анатомију новинарског процеса.

Лик новинара Греја Грентама (Gray Grantham) у целом корпусу издваја расна припадност. У свих преосталих девет филмова не само да нема главних јунака Афро-Американаца, него их нема уопште. У стварању представе о новинарском свету и новинарским ликовима Холивуд у анализираним периоду Афро-Американце третира као невидљиве и веома је тешко пронаћи филмове у којима се они појављују. Имајући на уму тумачења настала у оквиру студија културе о репродукцији постојећих друштвених сукоба и дискурса кроз производе популарне културе којима се публици пружа материјал за стварање идентитета и тумачења света³⁵, филмско репродуковање слике света у којој Афро-Американци немају глас и не баве се новинарством ограничено је, далеко од реалног и контрапродуктивно.

Посматрајући доминантне кодове рода и пола, у корпусу истраживања уочен је релативно мали број женских ликова, нарочито у главним улогама, а међу њима врло су честе негативне представе. У главним улогама појављују се Меган Картер (Megan Carter) у *Без зле намере* и Мери Мејлс

34 Schudson, M. (1992) *Watergate in American Memory: How We Remember, Forget and Reconstruct The Past*, New York: Basic Books, p. 120.

35 Kelner, D. (2004) нав. дело, стр. 261.

у *Истини*, док су запажене и улоге Луиз Брајант (Louise Bryant) у *Црвенима*, Дајане Кристенсен (Diana Christensen) у *Мрежи* и Саше Фајфер у филму *Под луном*. Најнегативније су представе жена у филмовима који нису засновани на истинитим догађајима. Два огледна лика које су аутори сценарија, у оба случаја мушкарци, одабрали да представљају све лоше и неетично у новинарству Меган Картер и Дајана Кристенсен су жене.

Резултати истраживања о представљању новинарске етике

У контексту етичких порука филмова о новинарству, може се рећи да се етичност и професионализам вреднују као апсолутна нормативна правила и њихова одрживост се никада не проблематизује и не преиспитује. Једини изузетак је филм *Истина* који представља ретроактивни покушај одбране достојанства дискредитоване новинарке Мери Мејпс. У њему се заменом теза оправдава начињена грешка, па се инсистирањем на приоритетности истинитости објављених информација покушава компензовати недостатак њихове утемељености у писаном извору чију је аутентичност немогуће утврдити. Сви остали филмови репродукују друштвени консензус о темељним етичким вредностима америчког новинарства.

У систематизацији представљања етичке проблематике у филмовима могуће је употребити модел утицаја на масмедјске садржаје Памеле Шумејкер (Pamela Shoemaker) и Стивен Риса (Stephen Reese) који се састоји од пет концентричних кругова при чему сваки следећи обухвата шире поље утицаја³⁶. Пет нивоа утицаја представљају: индивидуални (лична својства и уверења); професионални (улога и статус у редакцији, положај у хијерархији); организациони (медијска организација); ванмедијски (друге медијске организације, интересне групе и повратно публика) и идеолошки (доминантне идеје и вредности времена)³⁷.

Индивидуални ниво укључује лична својства и уверења новинара. Будући да учешће у процесу производње фактографских медијских садржаја искључује пристрасност било које врсте, па била она заснована и на личним уверењима, у овом пољу деловања може доћи до етичких дилема. Филм *Црвени* одлично проблематизује управо утицај личних уверења на професионализам новинара, па приказује пут Џона Рида

36 Shoemaker, P. and Reese, S. (1996) *Mediating the message: Theories of influence on mass media content*, New York: Longman.

37 Исто, стр. 91–93.

од новинара симпатизера који прати рад левичарских партија преко фазе активизма и чланства до пропагандистичког ангажмана у Октобарској револуцији. Када се у филму *Истина* Мери Мејпс нађе пред независном комисијом која утврђује степен професионализма у истраживачком поступку њеног тима, њена политичка уверења постају један од кључних предмета истраге.

На нивоу личних својстава може се преиспитивати да ли се у представљању успоставља једнакост између добрих људских особина и етичног бављења новинарством. Уочене су две матрице представљања новинара на овом нивоу. Тамо где су филмови створили херојске представе о новинарима и моделе професионалне етичности, о њиховим приватним животима не дају се готово никакве информације, такав је случај са Вудвордом и Бернстином, Грентамом, члановима тима *Под луном* и Едвардом Мароуом (Edward R. Murrow) и Фредом Френдлијем (Fred Friendly). Једини изузетак је Ловел Бергман о чијем породичном животу и личним уверењима филм говори на више места. Друга матрица укључује ликове представљене ширим планом који обухвата и њихове породичне улоге, личне вредности, понашање према другима и обухвата пет преосталих филмова. Овде, међутим, нема успостављања једнакости између неетичног професионалног поступања са лошим људским особинама. Чак ни најнегативније професионално представљени ликови нису лоши људи и не чине зло другима.

На нивоу који се односи на професионалне рутине, тимски рад, позиције у хијерархији и систем доношења одлука уочено је доследно представљање снажног узајамног колегијалног подржавања. Уредници штите новинаре у својим редакцијама и тимовима и филмови не приказују суревњивост и компетитивност којих у правим редакцијама несумњиво има. Чак и тамо где на вишим нивоима управљања постоје притисци оних који стоје између новинара и доносилаца одлука на највишим нивоима увек су на страни оних на нижој лествици у хијерархији јер имају више осећаја за вредну и добру новинарску причу. Било да се ради о уреднику дошљаку у редакцију локалног листа којег је поставио нови власник или о уреднику новинарке чији је неетично поступање резултирало губитком једног живота, филмови их представљају као праве менторе и заштитнике свог тима. Тимско јединство такође се често представља на идеализован начин, Вудворд и Бернстин поступају складно и у кораку се прилагођавају један другом, тим у филму *Под луном* представљен је као породица, екипа Мароуове емисије уједињена је у заједничкој борби, а тим Мери Мејпс чак

има заједничку мотивациону поруку чија тајновитост представља границу између њих и свих оних који нису чланови тима.

А више инстанце управљања у овом моделу утицаја на масмедийске садржаје обухватају организациони ниво. Може се рећи да су аутори филмова о новинарству обухваћених овим истраживањем најкритичнији управо према етичком поступању на овом нивоу управљања и доношења одлука. Критички се пропитују поступци редакцијског адвоката којег не занима истинитост новинарске приче већ само формално поступање да би, како то сценарио цинично формулише, демократија била задовољена, али и искључиво интересним и економским мотивима вођеног пословања медијских кућа, било да се оно у сатиричном приказу назива корпорацијска космологија или да компанија процену поступања своје новинарке Мери Мејпс ставља у руке комисији у којој нема новинара и за коју јој адвокат каже: *Овде не важе новинарски уџбеници, ни професионални кодекси, само мишљења.* У филму *Инсајдер* због цензуре којој га управа ТВ мреже излаже склапа пакт са колегама из других медијских кућа и на тај начин у својеврсној параболу и сам постаје инсајдер који ће узбунити јавност и скренути пажњу да *CBS* напушта своју улогу у заштити јавног интереса иако је на то обавезан када му је додељена фреквенција за емитовање.

Ванмедијски ниво обухвата утицаје ван медијске куће о којој је реч, а то могу бити и други медији, али и извори, оглашивачи, публика и сви други друштвени актери. Други медији се често приказују као неколегијални и радо користе новинарске пропусте и грешке других редакција. Изложеност економским и политичким притисцима проблематизује се у више филмова у корпусу овог истраживања. Оглашивачи се повлаче због неслагања са садржајем емисија, представници политичких структура прикривају информације од јавности, носиоци јавних функција обмањују новинаре и злоупотребљавају их за постизање сопствених циљева, те филмови ове структуре врло често користе у драмској структури као антагонисте који постављају препреке на испуњавање основних друштвених функција новинарства.

На идеолошком нивоу посматрано је представљање доминантних идеја и вредности времена у којем новинари живе и раде и анализи филма оно је најуочљивије у поступцима којима се креира друштвено-политички контекст догађаја. Без обзира на то да ли се ради о филмовима који екранизују савремена дешавања или о носталгичним освртима на догађаје из прошлости, да би гледалац боље разумео тему филма и поступање ликова, неопходно је појаснити околности.

Будући да се филмови не снимају да би се приказивали само у актуелном тренутку, него представљају и својеврсна сведочанства о одређеном времену за будуће генерације, аутори се у представљању доминантне идеологије тог тренутка служе истим средствима. Референтни оквир епохе артикулише се кроз представљање уобичајених пракси, а поред сценарија и додељивања одговарајућих дискурса ликовима и актерима, за ову сврху користе се и костим, шминка и сценографија и остала обележја тог доба да би се гледалац што ефектније увукао у радњу. Тако филмови из седамдесетих година артикулишу незадовољство и засићеност америчких грађана учешћем у дуготрајном рату, инфлацијом и реферишу на превирања унутар различитих друштвених слојева и деловање радикалних организација, филмови из деведесетих критикују успон корпоративизма и доминацију економске моћи, која је присутна и у екранизацијама догађаја из друге декаде 21. века. Оба филма из прве декаде 21. века, а ради се и о најпопуларнијим ове врсте из тог периода, носталгични су осврти на претходне периоде. *Фрост/Никсон* се враћа у седамдесете године и представља својеврсну романтичну посвету једном од новинарских тријумфа, али и симболичку опомену друштву кроз паралелу са епохом у којој су доминирале исте идеолошке вредности, док *Џорџ Клуни* повратком у педесете године, на саме почетке телевизијског новинарства, доноси слику доминације страха из периода најоштрије фазе Хладног рата и његове злоупотребе у обликовању доминантне атмосфере у друштву правећи паралелу са тренутком настајања филма, првом половином прве декаде 21. века када је објава рата терору покрила сва остала друштвена искуства након терористичког напада у Њујорку 11. септембра 2001. и америчке војне интервенције у Ираку 2003. године. Сви филмови укључени у корпус репродукују дискурс о новинарима као заштитницима јавности и чуварима демократског поретка који скрећу пажњу на злоупотребе и непочинства носилаца функција у систему, али сам систем никада не преиспитују.

Закључак

У закључку можемо констатовати да холивудски филмови о новинарима кореспондирају са друштвеним и политичким дешавањима епоха у којима настају, као и начинима на које се она одражавају на новинарске праксе, некад скрећући пажњу на њих у актуелним тренуцима, а некада користећи манипулацију временским планом да би се послале поруке о савременим појавама или да би се изразила посредна критика и друштвених и политичких и новинарских актера.

Анализом је утврђена и тенденција глорификације стварних новинара који заступају јавни интерес која понекад прелази оквире њихових реалних заслуга. Тако се филмови *Сви председникови људи* и *Лаку ноћ и сретно* ослањају на већ постојеће митове у америчкој јавности о заслугама новинара Боба Вудворда, Карла Бернстина и Едварда Мароуа и репродукују их преувеличавајући њихове улоге у стварним догађајима. Слична је ситуација и са представљањем новинара Ловела Бергмана у филму *Инсајдер*.

Резултати анализе у закључку нуде одговор на истраживачко питање да се представе о новинарима кроз различите декаде нису значајно мењале, али је уочено критичније представљање медијских кућа и њиховог пословања. Филмови осуђују доминацију корпоративног начина пословања и напуштање добрих новинарских пракси којима се штити интерес јавности због комерцијалне неуспешности те врсте програма и заокрет уређивачких политика ка доминацији забавних садржаја. Новинари су, међутим, најчешће представљени као актери који се супротстављају оваквој пракси и на различите начине се боре против њих.

Честу слику новинара као заштитника јавног интереса неки аутори деконструирају као идеологију урођену у форму топлих људских прича које треба да пробуде наду и хране мит о „седмој сили”. „Филмови о новинарству могу се читати као митолошки, у Бартовом тумачењу овог појма; као дубоко идеолошки у репродуковању нормативног уверења да новинарство треба и може да направи разлику у демократијама; да новинари могу да исправљају неправде и позивају оне на позицији моћи на одговорност”³⁸.

Новинарска етика у анализираним филмовима представља се као апсолутни идеал и мерило професионализма. Филмови не преиспитују етичке принципе чак ни у граничним ситуацијама где крутост правила не оставља простора за прилагођавање конкретним ситуацијама па било која одлука може имати лоше последице за неку од укључених страна. Примери лоших новинара који крше нормативе прописане етичким кодексом увек су у функцији моралне поуке, а њихове грешке су индивидуализоване и они доследно бивају кажњени за лоше поступање. Као примери лошег етичког поступања издвајају се управе медијских кућа које у журњи за профитом промовишу лоше новинарске праксе или не штите своје запослене кад је то потребно. Анализирани филмови не нуде могућа решења у области новинарске

38 McNair, B. (2012) From True Story To Morning Glory, *Journalism Practice*, 6:1, p. 144.

етике него се углавном користе као функционално средство којим се може отворити дијалог о овој теми у јавности.

На крају закључних напомена овог истраживања којим је утврђено да холивудски филм често бира новинарство и новинарску етику за своје теме, али и да у традицији америчке наставе новинарства постоји уобичајена употреба ове врсте филмова у настави новинарске етике, као препорука за могућу праксу и у нашим условима истиче се погодност филма као медија за разматрање ове области новинарске праксе. Филм је веома комуникативан медиј на који су студенти већ навикнути, а одабир популарних холивудских звезда за тумаче новинарских улога може додатно да привуче њихову пажњу. У америчкој пракси постоје и уџбеници конципирани управо за употребу у овакве сврхе у којима се филмови о новинарству и новинарима анализирају кроз призму новинарске етике и за то наменски осмишљене вежбе које се могу реализовати са студентима. Разматрање конкретних примера етичких дилема у којима се новинари могу наћи може знатно олакшати разумевање комплексности ове теме и помоћи студентима новинарства да се припреме за будуће професионално окружење.

ЛИТЕРАТУРА:

- Brigs, A. i Kobli, P. (2005) *Uvod u studije medija*, Beograd: Clio.
- Dorđević, J. (2009) *Postkultura*, Beograd: Clio.
- Ehrlich, M. (2004) *Journalism in the Movies*, Urbana: University of Illinois Press.
- Ehrlich, M. (2006) Facts, Truth And Bad Journalists In the Movies, *Journalism*, Vol 7, Issue 4, pp. 501–519.
- Ehrlich, M. (2009) Studying the Journalist in Popular Culture, *Image of the Journalist in Popular Culture Journal*. Volume 1, Fall 2009, 1–11. Preuzeto 12. avgusta 2017, sa adrese: <http://ijpc.uscannenberg.org/journal/index.php/ijpcjournal/article/view/7/9>
- Good, H. Introduction, in: *Journalism Ethics Goes to the Movies*, ed. Good, H. (2008), Lanham: Rowman & Littlefield, pp. 1–75.
- Hall, S. (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage publications.
- Kelner, D. (2004) *Medijska kultura*, Beograd: Clio.
- McNair, B. (2010) *Journalists in Film: Heroes and Villains*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- McNair, B. (2012) From True Story To Morning Glory, *Journalism Practice*, 6:1. pp. 143–145. Preuzeto 22. avgusta 2017, sa adrese: <http://dx.doi.org/10.1080/17512786.2011.636586>

Mikos, L. Analysis of Film, in: *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*, ed. Flick, U. (2014), London: SAGE Publications, pp. 409–423.

Schudson, M. (1992) *Watergate in American Memory: How We Remember, Forget and Reconstruct The Past*, New York: Basic Books.

Schudson, M. (1995) *The Power of News*, Cambridge, London: Harvard University Press.

Shoemaker, P. and Reese, S. (1996) *Mediating the message: Theories of influence on mass media content*, New York: Longman.

Vaughn, S. and Evensen, B. (1991) Democracy's Guardians: Hollywood's Portrait of Reporters, 1930–1945, *Journalism Quarterly* 68 (4), pp. 829–838.

Zynda, T. (1979) The Hollywood Version: Movie portrayals of the press, *Journalism History* 6, pp. 16–25.

Dragana Prodanović

University of Novi Sad, Faculty of Philosophy –
Department of Media Studies, Novi Sad

MYTHS COLOURED BY NOSTALGIA: HOLLYWOOD'S LOOK ON JOURNALISM

Abstract

The paper analyses representation of journalists and journalism in Hollywood films with additional focus on representation of ethical principles of journalism. Original premise in designing the research was that the products of popular culture, in this case films, are made in a particular social environment and as such they can tell us something about the wider socio-political context and the image of journalists and journalism in different historical periods. The goal was to investigate how journalists, journalism and media ethics were represented in the Hollywood film, beginning with the seventies and the rise of investigative journalism and ending with contemporary movies. In the analysis of ten films made between 1976 and 2015, the dominant appearance of positive representations of reporters was evident, and no change in the usage of this mechanism in various social circumstances over five decades was observed. Media ethics is consistently represented as a goal and a measure of professionalism, the responsibility of journalism as an institution is not questioned in films, and all violations of professional norms are individualized and consistently punished.

Key words: *journalists, journalism, media ethics, Hollywood movie, representation*