

Mediální prezentace dějin I

Distanční studijní text

Monika Horsáková

Opava 2025



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA**
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

Obor: žurnalistika a humanitní vědy, historie, audiovizuální tvorba, umění

Klíčová slova: média, dějiny, historie

Anotace: Opora Mediální prezentace dějin I je určena studentům historické dokumentaristiky, audiovizuální tvorby a dalších mediálních či humanitních oborů. Umožňuje jim vhlédnout do praktických aspektů mediální prezentace historie. Opora neposkytuje zcela vyčerpávající přehled týkající se této problematiky, jde o základní rámec, umožňující studentovi pochopit základní pojmy a mediální kontext.

Autor: **Mgr. Monika Horsáková, Ph.D.**

Obsah

ÚVODEM.....	5
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY.....	6
1 ÚVOD DO PROBLEMATIKY MÉDIÍ A MEDIALIZACE	7
1.1 Etapy vývoje lidské komunikace	7
1.2 Typy médií.....	8
1.3 Znaký masových médií	8
1.4 Funkce médií.....	9
1.5 Média veřejné služby	9
1.6 Soukromá média	10
1.7 Média a manipulace	10
1.8 Dezinformační média.....	11
1.9 Mediální gramotnost	11
2 POJEM HISTORICKÁ KULTURA, HISTORICKÉ VĚDOMÍ, VIZUALITA V HISTORICKÉ KULTUŘE	14
2.1 Historická kultura.....	14
2.2 Kategorie historické kultury	15
2.3 Historická věda a popularizace	15
3 VIZUALITA A VIZUÁLNÍ GRAMOTNOST	17
3.1 Vizuální kultura	17
3.2 Vizualita – vidění.....	18
3.3 Vizuální vnímání.....	18
3.4 Zákon uzavření.....	19
3.5 Kompozice	19
4 FILM JAKO HISTORICKÝ PRAMEN.....	22
4.1 Film a historiografie.....	22
4.2 Typy filmových historických pramenů.....	23
4.3 Analýza filmu jako pramene	23
5 PROBLEMATIKA MEDIALIZACE HISTORICKÝCH UDÁLOSTÍ VE VZTAHU K SOUČASNOSTI A JEJÍ SPOLEČENSKÉ DŮSLEDKY	25
5.1 Funkce filmu v historické kultuře	25
5.2 Film a historická fakta	26
5.3 Film a realita	26
6 MEDIALIZACE HISTORIE A PAMĚŤ, HISTORIK JAKO NOSITEL PAMĚTI	28
6.1 Individuální a kolektivní paměť.....	28
6.2 Minulost vs. historie, historik jako nositel paměti.....	30

7–8	MEDIALIZACE HISTORIE V KNIHÁCH, ČASOPISECH A NOVINÁCH.....	33
7.1	Medializace historie	33
7.2	Odborná komunikace	34
7.3	Populárně naučný (popularizační) text	35
7.4	Žurnalistická sdělení	36
7.5	Umělecká reflexe	36
9–11	MEDIALIZACE HISTORIE V DOKUMENTÁRNÍM FILMU	38
9.1	Dokumentární film – definice	38
9.2	Typy dokumentárního filmu	39
9.3	Vizuální a zvukové prostředky dokumentárního filmu	40
9.4	Rozhovor.....	43
9.5	Dokumentární film a objektivita.....	44
12	MEDIALIZACE HISTORIE VE VZDĚLÁVACÍM DOKUMENTU, INTERNETOVÉ SERVERY	48
12.1	Dokumentární film ve vzdělávání.....	48
12.2	Dokumentární film jako školní historický pramen	49
12.2	Internetové servery.....	50
	LITERATURA	53

ÚVODEM

Předmět Mediální prezentace dějin I seznámí studenty se základy teorie masové komunikace a s rolí jednotlivých druhů médií a jejich významem při prezentaci výsledků historických bádání; budou upozorněni na možnosti využití témat z oblasti moderních dějin v rámci politického marketingu a ideologického ovlivňování. Po absolvování předmětu se budou studenti lépe orientovat v problematice masové komunikace a v možnostech mediální prezentace a popularizace historických faktů. Publikace jim umožní vhlédnout do praktických aspektů žurnalistické a dokumentaristické práce.

Text obsahuje po každé kapitole úkol, kterým si má student ověřit a potvrdit nabitě znalosti, za některými lekcemi je také korespondenční úkol, který student po vypracování zasílá pedagogovi, od nějž následně dostane zpětnou vazbu. V jednotlivých kapitolách je k dispozici také slovníček pojmů, které pomohou studentovi v lepší orientaci v dané problematice.

RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

Opora k předmětu Mediální prezentace dějin I je rozdělena do 12 výukových částí.

Každá kapitola obsahuje výklad, který přibližuje studentovi problematiku, přehled důležitých pojmů a také souhrn literatury či zajímavé odkazy v návaznosti na téma kapitoly.

1 ÚVOD DO PROBLEMATIKY MÉDIÍ A MEDIALIZACE

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola vás seznámí se základními pojmy a kontextem. Dozvíte se, co je mediální gramotnost, proč je důležitá, jaká je funkce médií ve společnosti, jaký je mediální systém v České republice či jaká jsou východiska veřejnoprávního zpravodajství. Seznámíte se s jednotlivými druhy médií.

CÍLE KAPITOLY



- orientace v základních pojmech
- schopnost pojmenovat funkce médií
- pochopení smyslu existence médií veřejné služby ve společnosti
- aktivní zacházení s pojmem medializace
- porozumění mediálním sdělením

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



mediální gramotnost – typy médií – funkce médií – mediální systém – duální mediální systém – veřejná služba – média veřejné služby – nezávislost – objektivita – informace – agenda – kritika – kontrola – demokracie – socializace – integrace – objektivita – nezávislost – všestrannost – aktuálnost – srozumitelnost – dezinformační média – fact-checking – narativ

1.1 Etapy vývoje lidské komunikace

Komunikace patří k základním vlastnostem a potřebám společnosti. V průběhu existence lidstva se způsob komunikace (komunikační kanály) vyvíjel. Základní etapy ve vývoji lidské komunikace bychom mohli rozdělit následujícím způsobem:

- a) epocha znamení a signálů;
- b) epocha mluvení a jazyka;
- c) epocha psaní;
- d) epocha tisku;

- e) epocha masové komunikace;
- f) epocha počítačů a síťových médií.

Jednotlivé etapy bychom pak dle Wenera Faulstiche mohli specifikovat takto:

- 1) Fáze A – převládají primární média: lidé jako médium fungují do r. 1500.
- 2) Fáze B – převládají sekundární (tištěná) média: 1500–1900; tištěná média byla nejprve individuální a pak masová
- 3) Fáze C – přesun těžiště na terciární (elektronická) média: 1900–2000; převážně tisk, rozhlas, později televize
- 4) Fáze D – přesun těžiště na kvartární (digitální) média: 2000–dosud; trend od masovosti k individualizaci.

1.2 Typy médií

Média jsou prostředky masové či mediální komunikace, které přenášejí informace v různých formách a za různým účelem, rozlišujeme:

- a) tištěná média (noviny, časopisy);
- b) elektronická média (rozhlas, televize);
- c) nová média (internet, sociální sítě – Facebook, Instagram, LinkedIn, apod.).

Ve své knize *Jak rozumět médiím: extenze člověka* Marshall McLuhan dělí média na dva typy. Kritériem jeho dělení je způsob, jímž médium oslovuje naše smysly, stupeň jeho naplněnosti daty (vysoká či nízká datová definice) a míra participace (účasti člověka na užití média). Média, která jsou bohatě nasycena daty, vyžadují nižší zapojení člověka a naopak.

K horkým médiím patří např. rozhlas, film, přednáška nebo fotografie, k chladným např. televize, seminář či komiks.

Horká média mají většinou tyto vlastnosti:

- 1) oslovují jeden smysl;
- 2) vyznačují se vysokou definicí dat;
- 3) umožňují nízkou participaci;
- 4) podporují posloupnost, linearitu.

Chladná média se naopak obvykle vyznačují tím, že:

- 1) oslovují více smyslů současně;
- 2) vyznačují se nízkou definicí dat;
- 3) umožňují vysokou participaci;
- 4) podporují simultaneitu.

1.3 Znaky masových médií

- Sdělení jsou určena ke krátkodobému užití, mají aktuální charakter.
- Sdělení jsou adresována masovému anonymnímu publiku.
- Sdělení obsahují veřejně přístupné informace, jež zpřístupňují všem bez omezení.
- Tok sdělovaných informací je převážně jednosměrný, zpětná vazba přichází se zpožděním.

- Pro masová média je charakteristická periodicitu informací.
- Informace jsou nabízeny pravidelně a průběžně.

1.4 Funkce médií

Závislost současné společnosti na médiích je neoddiskutovatelná. Média odráží její aktuální hodnoty a problémy. Hrají významnou roli při formování názoru na široké spektrum oblastí života.

1. informování – média by měla v potřebné míře přinášet informace, které potřebujeme v běžném životě – rozhodování našeho chování na trhu a ve společnosti jako občané;
2. formulování a zveřejňování – média dělají věc veřejnou z určitých obsahů a problémů, fungují (v ideálním případě) jako jakýsi výstražný systém (hlídači demokracie);
3. určují agendu (společenská témata) – soustřeďují pozornost na několik málo témat a událostí, které se ocitají ve světle zájmu veřejnosti (tzv. agenda setting);
4. kritika a kontrola – tři pilíře moci (exekutiva, legislativa a zákonodárství) jsou kontrolovány a kritizovány čtvrtou, nestátní mocí – médii (nutným předpokladem je svoboda slova);
5. zábava – získává na důležitosti, stále častěji je součástí i novinářské práce;
6. vzdělávání – se zábavou ustupuje;
7. socializace – média zprostředkovávají měřítka hodnot normy chování;
8. integrace – média staví mosty mezi různými světy a oblastmi života.

Pro správné pochopení mediálního obsahu bychom si vždy měli uvědomit, o jaký typ/žánr mediálního obsahu jde. Zda jde o zprávu (předložení faktů a informací bez subjektivního stanoviska) či subjektivní komentář (měl by být takto označen), resp. publicistiku, dokumentární film, fikční žánry (včetně filmové tvorby napsané dle skutečných událostí), reklamu, PR článek nebo Product placement (opět by měly být takto označeny).

1.5 Média veřejné služby

V České republice existuje tzv. duální mediální systém. Ten zahrnuje média komerční (soukromá) a média veřejné služby (veřejnoprávní). Mezi média veřejné služby, která jsou zřízena státem, respektive na základě zákona, patří Česká televize (ČT), Český rozhlas (ČRo) a Česká tisková kancelář (ČTK). Všechna veřejnoprávní média působí na celorepublikové úrovni a rovněž v jednotlivých regionech. Všechna česká veřejnoprávní média také disponují množstvím zahraničních zpravodajů a spolupracovníků.

Zatímco Česká televize a Český rozhlas jsou hrazeny z koncesionářských poplatků (na základě zákona o rozhlasových a televizních poplatcích) a ze zákonem stanovené podnikatelské činnosti, ČTK pracuje na tržním principu (financována je z výnosů z prodeje svého zpravodajství ostatním médiím a institucím) a je na veřejných prostředcích ekonomicky nezávislá. Všechna uvedená média mají svůj dozorcí orgán (Radu), jehož členové jsou voleni Poslaneckou sněmovnou Parlamentu ČR. Rada (ČT, ČRo a ČTK) jmenuje generálního

ředitele a dohlíží na plnění poslání daného média, na jeho řízení, hospodaření, obsah i kvalitu práce. Zásady naplňování veřejné služby jsou přitom v případě těchto médií stanoveny v Kodexu – dokumentu, který schvaluje Poslanecká sněmovna Parlamentu ČR.

Většina mediálních odborníků se shoduje v tom, že média veřejné služby patří mezi významné pilíře demokratické společnosti. Média veřejné služby hrají nepostradatelnou úlohu stabilizátora důvěry. Role je to o to důležitější, oč se v posledních letech prohlubuje deficit důvěry lidí v politiky, instituce a ve směřování celé společnosti vůbec. Často se můžeme setkat se snahami politické elity média veřejné služby atakovat. Motivace vládnoucí garnitury zabránit médiím, aby narušovala aktuální rozdělení politické moci, má hluboké kořeny. Právě média veřejné služby by totiž měla oslovovat posluchače a diváky jako občany, nikoli jako konzumenty. Právě tato média usilují ve svých pořadech, ať už zpravodajských, publicistických, dokumentárních nebo ve své dramatické tvorbě, o vytvoření fóra pro veřejnou diskusi, podporují sociální a intergenerační solidaritu a odrážejí osobitost národního kulturního dědictví, ba dokonce tvoří jeho svébytnou součást.

1.6 Soukromá média

Soukromá/komerční média jsou financována ze soukromých zdrojů, reklamy, darů a hospodářské činnosti.

Lze je rozdělit na:

- seriózní média
- bulvární média
- dezinformační média

Abychom jejich relevanci byli schopni posoudit, musíme si odpovědět na tyto otázky:

KDO

- Kdo je vlastníkem tohoto média, mediálního domu? Jaké jsou jeho zájmy?
- Kdo je autorem mediálního výstupu/sdělení?

CO

- Co nám mediální výstup/sdělení prezentuje, z jakých zdrojů čerpá, uvádí je?

KOMU

- Na koho mediální výstup/sdělení cílí?

1.7 Média a manipulace

Média patří mezi efektivní nástroje manipulace. Máme pro to řadu příkladů v historii. Charakteristická je manipulativní práce s médii pro:

- totalitní společnost
- dezinformační média

S informacemi se dá jednoduše manipulovat. Vždy záleží na tom, od koho je získáme, jak se získanými informacemi naložíme, jakým způsobem je zpracujeme, které zmíníme, které vynecháme, v jakém typu média je prezentujeme, v jakém žánru.

1.8 Dezinformační média

V současné době působí zejména v digitálním prostoru – dezinformační weby. Narativům dezinformačních webů přitom podle posledních průzkumů věří výrazně více procent populace, než je podíl těch, kteří dezinformační weby pravidelně čtou. Charakteristické pro ně jsou:

- konspirační teorie, falešné zprávy – fake news, poplašné zprávy – hoaxy
- „alternativní fakta“
- ataky na zavedená média, jež jsou obviňována ze lži a zatajování fakt
- absence základních informací o původu sdělení, jeho autorovi, majiteli či provozovateli webové stránky, zdroje
- zveličování
- fámy
- manipulace
- využívání nejsilnějších emocí – zejména strachu, nedůvěry

Příklady dezinformačních webů:

AC24.cz

Aeronet.cz

Parlamentní listy

Sputnik Česká republika

Databáze dezinformačních webů:

- od roku 2015 např. server Neovlivní.cz
- podobný seznam vede i Ministerstvo vnitra

Na významu nabývá tzv Fact-checking – ověřování faktů. Známé české fact-checkingové servery:

Demagog.cz

Manipulátoři.cz

1.9 Mediální gramotnost

Jedním ze znaků demokratické společnosti je mimo jiné otevřený přístup k informacím. Média hrají v tomto směru nezastupitelnou roli. Důležité však je nejen informacemi disponovat, ale umět s nimi i pracovat. Informační nabídka je dnes obrovská, a tak je čím dál komplikovanější se v množství informací orientovat, odlišit kvalitní od nekvalitních či manipulativních a lživých, třídít je. Lidé by proto měli vážit, jaká média a jaké informace ke svému životu a práci opravdu potřebují.

Schopnost rozumět, rozlišovat a analyzovat média a informace se nazývá mediální gramotnost. Tato schopnost je důležitá nejen pro jednotlivce, ale pro celou demokratickou společnost (pokud to neumí, je snadno manipulovatelná). Z velké míry jsou to totiž právě média, která vytvářejí veřejné mínění.

Proto je zapotřebí, aby v oblasti médií pracovali vzdělaní novináři, aby o médiích diskutovala celá společnost a aby se mediální výchova stala běžnou součástí výuky na školách, jež by se zaměřila především na to, kterým médiím důvěřovat, jaké máme možnosti ověřit citované zdroje a informace, jak média pracují.



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Média můžeme dělit na dva typy: horká a chladná.
- Jedním ze znaků demokratické společnosti je mimo jiné otevřený přístup k informacím.
- Schopnost rozumět, rozlišovat a analyzovat média a informace se nazývá mediální gramotnost.
- Média odráží aktuální hodnoty a problémy společnosti.
- V České republice existuje duální mediální systém.
- Média veřejné služby jsou zřízena státem na základě zákona a jsou výrazným pilířem demokratické společnosti.
- Mezi média veřejné služby v ČR patří Česká televize, Český rozhlas a Česká tisková kancelář.
- Zásady naplňování veřejné služby stanovuje v případě ČT i ČRo dokument schválený Poslaneckou sněmovnou Parlamentu ČR – tzv. Kodex.
- Média veřejné služby jsou nedílnou součástí společensko-kulturního klimatu.
- Dezinformační média pracují se strachem a nedůvěrou.
- Narativům dezinformačních webů věří výrazně více procent populace, než je podíl těch, kteří dezinformační weby pravidelně čtou.



KONTROLNÍ OTÁZKY

1. Definujte vlastními slovy, jak se proměnil způsob komunikace v posledních 50 letech.
2. Proč patří média veřejné služby mezi důležité pilíře demokratické společnosti? Jaký je váš pohled na tuto problematiku? Svůj postoj zdůvodněte.
3. Proč se daří dezinformačním médiím oslovovat veřejnost?

DALŠÍ ZDROJE



BURTON, G. – JIRÁK, J. *Úvod do studia médií*. Brno: Barrister & Principal 2001.
ČUŘÍK, J. *Zpravodajské žánry v tištěných a online médiích*. Brno: Masarykova univerzita, 2014.

DEFLEUR, Melvin L. a Sandra J. BALL-ROKEACH. *Teorie masové komunikace*. Praha: Karolinum, 1996.

HORSÁKOVÁ, M. *Zpravodajsko-publicistický seminář I, II. Distanční studijní text*. Slezská univerzita: Opava, 2021.

HORSÁKOVÁ, M. *Veřejnoprávní média – čas na privatizaci?* In: Literární noviny, 5. května 2011, s. 14

JIRÁK, J. – KÖPPLOVÁ, B. *Média a společnost*. Praha: Portál 2003.

MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Praha: Mladá fronta, 2011.

REIFOVÁ, I. a kol. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál 2004.

ROZEHNAL, A. *Mediální právo*. Plzeň: Aleš Čeněk 2004.

Kodex České televize

Kodex Českého rozhlasu

Kodex České tiskové kanceláře

webové stránky České televize: www.ceskatelevize.cz

webové stránky Českého rozhlasu: www.rozhlas.cz

webové stránky České tiskové kanceláře: www.ctk.cz

Zákon č. 231/2001 Sb., o provozování rozhlasového a televizního vysílání, ve znění pozdějších předpisů

demagog.cz

manipulatori.cz

ceskatelevize.cz

clovekvtisni.cz

2 POJEM HISTORICKÁ KULTURA, HISTORICKÉ VĚDOMÍ, VIZUALITA V HISTORICKÉ KULTUŘE



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola vás seznámí s pojmem historická kultura. Seznámíte se se strukturou historické kultury, s pojmy historické myšlení a historická gramotnost. Seznámíte se důvody nezbytnosti popularizace historické vědy.



CÍLE KAPITOLY

- Seznámení se základními pojmy
 - Seznámení s kategoriemi historické kultury
 - Seznámení s důvody potřeby popularizace historické vědy
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

historická kultura – historická věda – historické myšlení – historické vědomí – historické povědomí

2.1 Historická kultura

Historická kultura je vztahem konkrétní společnosti (skupiny) i jednotlivců k historické skutečnosti, je to „celek obsahující všechny oblasti historického myšlení, a to (...) jak v jejich poznávací, tak hodnotové rovině“. (BENEŠ 1995, s. 154) Mediální výstupy vztahující se k historii, například historické dokumentární filmy či historické filmy, jsou tedy součástí historické kultury.

Prostor historické kultury je však mnohem širší a zabírá rovněž další (pestré a různě kvalitní) vrstvy komunikace o historii. Hovořit můžeme „o historické kultuře určité společenské vrstvy nebo skupiny, společnosti jako celku, anebo také konkrétního jedince“. (BENEŠ 1995, s. 154) Do historické kultury dle Zdeňka Beneše pak patří i instituce, které ve společnosti jakkoli šíří historické informace. Všechny tyto sféry historické kultury jsou podle něj „mezi sebou propojovány řadou sociologických a historicky konkrétních vazeb, umožňujících různorodé kombinace, a tak i velmi bohaté reálné působení historických vědomostí ve společnosti“. (BENEŠ 1995, s. 156)

Za znaky historické kultury tak můžeme považovat (BENEŠ 1995, s. 154–156):

- 1) komplexnost;
- 2) sociální rozměr (historická kultura skupin, vrstev i jednotlivců...);
- 3) institucionální zakotvení umožňující existenci a šíření historických informací (školy, kulturní a paměťové instituce, masová média, knihovny, částečně i politické instituce). Sem dle Beneše spadají i fenomény, s nimiž tyto instituce pracují, film vzniká v nějakých podmínkách výrobních, produkčních, distribučních.

2.2 Kategorie historické kultury

Z hlediska používání a interpretace historických informací pak můžeme historickou kulturu rozdělit do kategorií – zahrnout do nich můžeme historické myšlení, historické poznání, historické vědomí a historické povědomí. Jádrem historické kultury je odborná historická věda, která rozvíjí historické poznání (myšlení). Historické vědomí můžeme objasnit jako aktuální, žitý vztah k minulosti. Je vytvářeno na základě zpřítomňování minulosti. Kvalita historického vědomí se přitom v podstatě opírá o dosažený stav historického poznání. Toto však vůbec nemusí platit u historického povědomí, kde mohou kvůli neschopnosti kritické reflexe splývat fakta a fikce. Komunikace s minulostí zde tak může být nepřesná, mnohdy zcela chybná, zatížena historickými mýty. (BENEŠ 1995, s. 164–180) Tyto mýty mohou mít původ v zakotvení v již překonaném stavu historického poznání. Historické vědění totiž není kumulativní, historikové mnohdy předkládají zcela nové interpretace, jež se nemusejí shodovat s interpretacemi předchozích kolegů, ba dokonce mohou jejich tvrzení zpochybňovat či zcela vyvracet. Historické vědění neustále narůstá a dle Richarda Evanse „často historikům umožňuje přiblížit se k novým interpretacím v oblastech, jež studují“ (2019, s. 46–48). Na základě těchto mýtů ve společnosti mohou vznikat narativy, které ovlivňují filmové tvůrce i diváky, kteří pak dílo často hodnotí i na základě toho, nakolik splnilo jejich představu. Také umělecká díla se často na posílení takových mýtů mohou podílet – typicky například jsou-li ovlivněna propagandou. V českém prostředí jsou např. stále přítomné mýty kolem husitství, národního obrození, baroka a zlých jezuitů, první republiky. (BENEŠ 1995, s. 176)

2.3 Historická věda a popularizace

Historická věda má v historické kultuře klíčové postavení, pokouší se o co nejobjektivnější a nejpřesnější poznání, pro širší populaci jde však často – i ve snaze o vědeckost za každou cenu – o nesrozumitelné, příliš abstraktní sdělení. Historická věda tedy potřebuje popularizaci, například mediální historické produkty. Potřebuje další oblasti historické kultury (v podstatě i poučené publikum), které celek historické kultury dotvářejí. A právě mimovědecké oblasti historické kultury připravují půdu pro recepci výsledků bádání historické vědy. Pokud by historická kultura byla totožná jen s historickou vědou, jednalo by se o neživotnou izolaci historického myšlení pro historické myšlení. Izolovaná historická věda by celek historické kultury nezaplnila. Taková historická kultura by podle Beneše byla jen „torzem – fantaskně abstraktním monstrem, které by reálně nemohlo vůbec sociokulturně fungovat“. (BENEŠ 1995, s. 158)

Živý a žitý vztah k minulosti by bez této popularizace nemohl být směrem ke společnosti vůbec rozvíjen. Jedním z prostředků takové popularizace historického poznání směrem k širší společnosti je dokumentární film. Je tedy v zájmu historické vědy „vést dialog“ s tvůrci dokumentárního filmu, stejně jako je v zájmu dokumentaristy vést při tvorbě dialog s historikem.



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Historická kultura je vztahem konkrétní společnosti (skupiny) i jednotlivců k historické skutečnosti a zahrnuje řadu vrstev komunikace o historii.
 - Historickou kulturu můžeme rozdělit do kategorií – zahrnout do nich můžeme historické myšlení, historické poznání, historické vědomí a historické povědomí.
 - Klíčové postavení má v historické kultuře historická věda, ta však nemůže existovat izolovaně, pro recepci výsledků jejího bádání nepoučeným publikem je potřeba popularizace, k té mimo jiné slouží média.
 - Mediální výstupy mohou často podléhat mýtům a stereotypním narativům a často se na posílení takových mýtů mohou podílet.
-



K ZAMYŠLENÍ

Jakou funkci dle vašeho názoru může plnit v historické kultuře dokumentární film?



DALŠÍ ZDROJE

BENEŠ, Zdeněk. *Historický text a historická kultura*. Praha: Karolinum, 1995.

EVANS, Richard J. *Na obranu historie*. Praha: Argo, 2019.

3 VIZUALITA A VIZUÁLNÍ GRAMOTNOST

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Seznámíte se se základními pojmy souvisejícími s vizuální kulturou a analýzou historických obrazových pramenů procvičíte vlastní kompetence vizuální gramotnosti.

CÍLE KAPITOLY



- Seznámení se základními pojmy
- Rozvoj vizuální gramotnosti
- Schopnost předložit vlastní výsledky porozumění vizuální skutečnosti
- Pochopení možností zneužití vizuality v sociální a historické komunikaci

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



vizualita – vizuální gramotnost – analýza vizuality – interpretace vizuality

3.1 Vizuální kultura

Vizuální kultura a historické vědomí spolu úzce souvisejí. Nemalá část historických informací k příjemcům proniká skrze obraz. Ať již se jedná o kresby, malby, plastická díla, fotografie, karikatury, plakáty apod. V současnosti při získávání historických informací většinou populaci velmi silně oslovují moderní prostředky – zejména masmédia a nová média (film, televize, internetový klip a další audiovizuální díla na VOD platformách).

Role obrazu je v současné společnosti větší než kdykoli v minulosti. Náš život se tak stále více a intenzivněji soustřeďuje kolem vizuálních médií, takže lidská zkušenost (i paměť) je vizualizovanější. „Obrazy nejsou pouhou součástí každodenního života, ale každodenní život vytvářejí.“ (MIRZOEY 2013, s. 13)

Disciplína, která se snaží porozumět světu obrazů a vizuálních vjemů se nazývá **vizuální kultura**. Studium vizuální kultury se zabývá primárně zkoumáním obrazů, bez ohledu na to, zda spadají do oblasti „vysoké“ či „nízké“ kultury, čímž se liší např. od dějin umění.

Vizuální kultura:

- se zabývá se vizuálními událostmi;

- odhaluje vizuální významy;
- učí získávat z vizuální zkušenosti informace (požitky) – učí interpretovat.

Jen menší část obrazů se k nám dostává jako čistě vizuální znaky. Média pracují nejen s obsahem sdělovaným vizuálně, ale také s jazykovými prostředky (text – ať už jde o výklad či výpovědi účinkujících, observačně nasnímanou komunikaci atp.) a zvukovou složkou. Např. audiovizuální dílo (film, reportáž, televizní zpráva) je komplexní syntézou více informačních zdrojů a materiálů. Obrazová informace přitom působí silněji než informace slovní (respektive zvuková). Režisér má k dispozici nástroje kamerové, zvukové a střihové. Tyto složky jsou nedílnou součástí díla. V rámci přípravy námětu a přípravy na natáčení jsou tedy promyšleny i tyto složky, tzn. jak uchopit konkrétní sdělení obrazově, jak zvukově, jakou kamerovou a zvukovou techniku pro natáčení zvolit (typ kamery, typy objektivů, filtrů, bude se natáčet z ruky/ze stativu, jaký typ mikrofónů se použije atp.). Kamera-man, střihač i mistr zvuku (má na starost finální mix) společně s hudebním režisérem jsou přitom tvůrčími profesemi – i oni přinášejí vlastní vize a nápady.

3.2 Vizualita – vidění

Pojem **vidění** lze definovat dvěma způsoby.

1) Vidění **v užším slova smyslu** – jako fyziologický proces. Oko je čočka, prostřednictvím které proniká obraz na sítnici, od níž se odráží někam do mozku. V tomto bodě proces vidění končí a začíná proces porozumění.

2) Vidění **v širším slova smyslu** – jako jistou formu **vědění**, kognitivní aktivitu, která nekončí percepcí obrazu v mozku, ale pokračuje i **analýzou vizuality** a její **interpretací**. Nezahrnuje tedy jen fyziologickou schopnost vidět, ale i historické, kulturní a sociální aspekty (společenský kontext, v němž žijeme, dobové narativy) a osobní znalosti, dovednosti a zkušenosti recipienta. Zkušenost v technikách vizuálního porozumění nazýváme **vizuální gramotností**.

3.3 Vizuální vnímání

Vizuální prvky vždy vidíme ve vztahu k zornému poli, pozadí nebo rámu. Jinými slovy, každý tvar vidíme v kontextu, nelze jej zcela izolovat. Obecně máme tvar za pozitivní a jeho okolí za negativní. Divák si zpravidla nejdříve všimne tvaru a teprve pak pozadí. Známý je ale i příklad neurčitosti tohoto vztahu, popisovaný v tzv. gestalt psychologii. Německý pojem Gestalt lze přeložit jako „podstata či tvar, úplná struktura objektu“. Podívejte se na obrázek níže, tzv. Rubinovu vázu – její princip představil v roce 1915 dánský psycholog Edgar Rubin. (PUPÁKOVÁ 2021, s. 22)



Rubinova váza

Obrázek interpretujeme dle toho, co pokládáme za objekt a co za pozadí. Podle toho vidíme buď žlutou vázu na černém pozadí, nebo černé obličejy na žlutém pozadí. Princip této iluze funguje tak, že pokud divákovi předložíme dvě interpretace, z nichž každá je platná, vidí jen jednu z nich a druhou si uvědomí až po nějaké době nebo vnuknutí.

3.4 Zákon uzavření

Další jev popisovaný gestalt psychologii se označuje jako zákon uzavření a projevuje se jako tendence „uzavírat“ nebo doplňovat zřetelně neúplné linie a objekty. Tento princip stojí na naší schopnosti propojit prostor mezi popředím a pozadím. (PUPÁKOVÁ 2021, s. 23)

3.5 Kompozice

Pravidlo třetin

Podle pravidla třetin získá obraz na dynamice, když jej horizontálně nebo vertikálně rozdělíme na třetiny a do nich umístíme důležité prvky. Rozdělením kompozice na poloviny připoutáme divákův pohled ke středu stránky, zvláště pokud tam umístíme objekt. Pravidlo třetin vytváří na stránce pohyb a aktivně vybízí k vizuálnímu dialogu mezi pozitivním a negativním prostorem. Toto pravidlo se používá nejen v grafice pro tisk, internet a animované aplikace, ale také při komponování fotografických, filmových a video záběrů. (PUPÁKOVÁ 2021, s. 23–24)

Symetrie

Symetrií rozumíme souměrný prostorový vztah mezi prvky, zejména takový, kde jsou elementy vycentrované, tedy obklopené nalevo a napravo nebo nahoře a dole stejnými prostory, se zrcadlově obráceným obrazem na obou stranách. Ve druhém, volnějším významu označuje symetrie jistý pocit harmonie či souladu působící dojmem krásy. Symetrie souvisí s dokonalostí, tradicí, řádem, racionalitou a klidem. (PUPÁKOVÁ 2021, s. 23–24)

Asymetrie

V asymetrické (nesouměrné) kompozici nejsou prvky vystředěné, ale pokrývají celou plochu a tvoří dynamickou kompozici rozehrávající různá měřítka, kontrasty, prostory! a napětí mezi elementy. Negativní prostor bývá v asymetrické kompozici méně pasivní a stává se nápadnější součástí díla. K asymetrii se obecně váže méně pravidel a omezení a skrývá víc možností vyjádření, asymetrie neznamena náhodnost. Asymetrická kompozice se může zdát méně svázaná, ale klíčem je pochopit, jak asymetrie aktivuje prvky v daném prostoru, jakého účinku je díky ní dosaženo. (PUPÁKOVÁ 2021, s. 23–24)



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Vizuální kultura se zabývá zkoumáním obrazů, jejich analýzou a interpretací.
- Jen menší část obrazů se k nám dostává jako čistě vizuální znaky. Média vizuální složku často kombinují s jinými typy materiálů. Obrazová složka však vždy působí nejsilněji.
- Zkušenost v technikách vizuálního porozumění nazýváme **vizuální gramotností**. Závisí na zkušenostech a znalostech recipienta, který je ovlivněn také společensko-kulturním kontextem.



K ZAMYŠLENÍ

Vysvětlete, jak chápete následující výroky.

Nicolas Mirzoeff: „*Vidět neznamena uvěřit, ale interpretovat. Vizuální obrazy uspějí či selžou podle toho, zda je dokážeme úspěšně vyložit.*“

William John Thomas Mitchell: „...diváctví (různé typy pohledů, způsoby pozorování, dohledu a vizuální slasti) může být stejně problematické jako různé formy čtení (dešifrování, dekódování, interpretace atd.) a vizuální zkušenost nebo vizuální gramotnost nemusí být plně vysvětlitelná pomocí textového modelu.“



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Zasad'te do historického kontextu následující obrázek, analyzujte jej a interpretujte. Pokuste se charakterizovat, jak se vaše interpretace liší od interpretace dobové, a případný rozdíl se pokuste vysvětlit.



DALŠÍ ZDROJE



FILIPOVÁ, Marta a Matthew RAMPLEY (eds.). *Možnosti vizuálních studií. Obrazy – Texty – Interpretace*. Brno: Barrister & Principal, 2008.

GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Argo, 2019.

MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Malvern, 2021.

PUPÁKOVÁ, Kristína. *Počítačová gramotnost. Distanční studijní text*. Opava: Slezská univerzita, 2021.

4 FILM JAKO HISTORICKÝ PRAMEN



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola studenty seznámí s postupným přijetím filmu jako předmětem zájmu historiografie. Zaměří se na typy historických filmových pramenů a také na vztah filmu a reality.



CÍLE KAPITOLY

- Vývoj vztahu historiografie a filmu
- Seznámení s typy filmových historických pramenů
- Analýza filmového pramene



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

film – historie – historická kultura – historický fakt – historický pramen – analýza – realita

4.1 Film a historiografie

Film se svou schopností zachytit pohyb v prostoru si už na počátku své existence kladl za úkol zachytit důležité momenty běhu dějin. První filmaři přitom nikterak nepochybovali o mimořádné informační hodnotě svých záznamů. Mezi historické prameny z pohledu historické vědy však začal film pronikat až po 2. světové válce. Ještě dlouho ale historikové považovali film pouze za ilustraci či doplněk poznatků, získaných z tradičních historických pramenů. Jejich zájem se navíc týkal téměř výlučně filmů zpravodajských a dokumentárních. Toto období prvních nesmělých kontaktů historiografů s filmem se nazývá „věkem nevinnosti“. Ke změně došlo v 60. letech 20. století, kdy se pozornost historické vědy obrátila k doposud opomíjeným typům historických pramenů, přičemž se poměnil také zažitý přístup k interpretaci pramenů tradičních. Týkalo se to i zájmu o film. (MAREŠ 1995, s. 43–44)

Historikové chápali film především jako součást kulturního, sociálního, politického a ekonomického vývoje společnosti a pokoušeli se jeho prostřednictvím nahlédnout do mechanismu tohoto vývoje. Otázka umělecké úrovně zkoumaného díla při tomto přístupu ustupovala do pozadí. Sledovat přitom můžeme dva přístupy. (MAREŠ 1995, s. 44)

1) Kontextuální přístup (MAREŠ 1995, s. 45): důsledné zařazení vývoje filmu do kontextu vývoje společnosti. Tento přístup umožňuje na konkrétních příkladech řešit otázku, zda film pouze odráží změny ve společnosti, nebo je jejich aktivním účastníkem.

2) Sémiotický přístup (MAREŠ 1995, s. 45): vychází z premisy, že filmy nezobrazují věci v jejich skutečné podobě, ale pouze soubory objektů, lidí a vztahů, vybrané a zredigované těmi, kdo filmy vytvořili. Tento přístup nerozlišuje mezi dokumentárním a hraným filmem.

Jde sice o odlišné žánry, jejich informační hodnota je však rovnocenná. Každý film je výpovědí o vztazích, které spojují jeho tvůrce, jeho obsah a diváka, a tedy je především výpovědí o společnosti a době, ve které vznikl.

4.2 Typy filmových historických pramenů

– Filmová fikce

Přetváří tematickou látku s ohledem na scéničnost a dramatičnost. Je emotivně působivý.

– Filmová rekonstrukce

Pokouší se co nejvěrněji zobrazit historická místa, situace, nástroje či dobové oblečení. Rozvíjí historickou představivost.

– Archivní film

Filmová stopa minulosti. Filmové týdeníky a kroniky, dobové záběry historických událostí, propagandistické filmy.

– Dokumentární film

Film zobrazující události, poměry a jejich širší souvislosti. Využívá přitom dobové obrazové a zvukové prameny. Dokumentární film není objektivním obrazem doby – vypovídá zejména o dobových postojích k tématu.

(ČINÁTL – PINKAS 2014, s. 25)

4.3 Analýza filmu jako pramene

Obsahová analýza

- žánr a téma filmu
- postavy, jejich charakteristika a vztahy mezi nimi
- děj příběhu, vývoj událostí zachycených ve filmu, dramatická zápleтка
- časoprostor, v němž se děj filmu odehrává, rekvizity

Analýza filmové řeči

- perspektiva narace
- kompozice (záběrová kompozice, střihová skladba, práce se světlem, tempo, rytmus)
- velikost záběrů
- perspektiva záběrů
- color grading
- zvuková skladba

SHRNUTÍ KAPITOLY



- Film je součástí historické kultury.
- Film je svědectvím o společnosti a době, ve které vznikl.
- Film představuje médium masové komunikace, jehož prostřednictvím se formují sdílené představy o identitě.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Podívejte se na filmy *Stalingrad* (1993, r. J. Vismaier; 2013, r. F. Bondarčuk) a *Nepřítel před branami* (2001, r. J.-J. Annaud), filmy analyzujte, uveďte historickou událost, již reflektují a zasadte ji do historického kontextu. Nakonec se pokuste definovat, jakou roli hraje perspektiva, kterou je událost ve filmu vyprávěna.



DALŠÍ ZDROJE

AVENARIUS, Alexander: Práce historika s dokumenty minulosti. *Historická revue*. 1999, 10(1), 28–29.

BENEŠ, Zdeněk. *Historický text a historická kultura*. Praha: Karolinum, 1995.

ČINÁTL, Kamil, Jaroslav PINKAS a kol. *Dějiny ve filmu: Film ve výuce dějepisu*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014.

EVANS, Richard R. *Na obranu historie*. Praha: Argo, 2019.

MAREŠ, Petr. Film jako historický pramen (úvodem k článku Marka Ferra). *Illuminace*. 2(1), 1990, 43–46.

5 PROBLEMATIKA MEDIALIZACE HISTORICKÝCH UDÁLOSTÍ VE VZTAHU K SOUČASNOSTI A JEJÍ SPOLEČENSKÉ DŮSLEDKY

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Historie je pro filmové tvůrce vděčným tématem, zvláště referují-li o době, která není příliš vzdálená a diváci jsou si (částečně) vědomi, že jde o události, které formovaly současnost. Film je významným prostředkem na poli popularizace historie. Je tedy součástí historické kultury. Jak pracují filmoví tvůrci s historickými fakty a prameny? Liší se nějak jejich přístup s přístupem historika? A proč je film spíše sám historickým pramenem než reálným zobrazením historické události?

CÍLE KAPITOLY



- Seznámení s funkcemi filmu v historické kultuře
- Objasnění pojmů historický fakt a historický pramen
- Objasnění principů přístupu filmových tvůrců k historii jako tématu

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



film – historie – historická kultura – funkce – historický fakt – historický pramen – autenticita – realita

5.1 Funkce filmu v historické kultuře

Film plní v historické kultuře hned několik funkcí:

- popularizace historického poznání;
- edukace historií, pro školní prostředí je dokumentární film důležitým didaktickým médiem i nositelem školních historických pramenů;
- sumarizace poznatků k danému tématu pro podstatnou část populace (běžný člověk ne navštěvuje archiv či vědecké knihovny);
- je „virtuálním místem“ paměti – záměrně připomínaná skutečnost, událost, osobnost, např. při výročí televizní vysílání obvykle uvádí, často „ritualizovaně“ v repríze film, který se k dané osobnosti, události atp. vztahuje.

5.2 Film a historická fakta

Film pracuje s historickými fakty – buď nám je předkládá nebo je využívá jako východisko (záleží na žánru a cíli tvůrců). Problémem je, že tvůrci mnohdy nevědí, co je vlastně historický fakt, co je jeho dokladem, jak přistupovat k historickému prameni. Respektive přistupují k těmto otázkám mnohdy jinak než historik se svou teoretickou výbavou, jak ji formuloval např. R. Evans. „Historický fakt je něco, co se v minulosti odehrálo a co lze jako takové ověřit prostřednictvím stop, jež nám dějiny zanechaly.“ (EVANS 2019, s. 70) Historikové proto mluví o „objevování“ faktů o minulosti. Fakta historik interpretuje a používá jako důkazy pro své argumenty. „Fakta tedy konceptuálně předcházejí interpretaci, zatímco interpretace důkazy,“ píše R. Evans (2019, s. 70). Historik k historickému prameni nepřistupuje jako k izolovanému důkazu, jenž je sám o sobě potvrzením nějakého faktu, ale jako k dokladu, který je součástí širšího vzorce. „Dokumenty vždy píší konkrétní lidé ze svého úhlu pohledu, za specifickým účelem a pro určité obecenstvo, a pokud tohle všechno nedokážeme předem zjistit, můžeme dojít k mylným závěrům.“ (EVANS 2019, s. 73) Pro porozumění určitému prameni je tedy nutné se mimo jiné ptát, jak tento pramen vznikl, za jakým účelem ho jeho autor vytvořil a jak s ním dále nakládal, aby tohoto účelu dosáhl. Historik přitom skládá příběh často z nesourodých kousků pramenů. (EVANS 2019, s. 59–60) Filmaři mnohdy využívají historické prameny. Zacházejí s nimi mnohdy jinak než historikové (viz výše východiska formulovaná Evansem), používají je např. jako ilustrační materiál v obrazové složce díla, často tato vizuální část filmu ne zcela koresponduje se sdělovaným obsahem. Výpovědi pamětníků mnohdy považují za fakt, velmi často je neověřují, mnohdy podléhají mýtům, které již historici vyvrátili. Tady je prostor pro spolupráci filmaře s historikem, který k historickým pramenům přistupuje z pozice své odbornosti.

Spolupráce tvůrců s historiky má ale nezbytný předpoklad. Schopnost kompromisu na obou stranách a aktivní přístup historiků v průběhu tvorby. Průnik mezi světem historického bádání a médií totiž nenastává přímočaře. Popularizace s sebou vždy nese jistou míru zjednodušení a film zcela přirozeně pracuje s emocemi a formálními prostředky, jež různou měrou posilují atraktivitu výsledku. Podstatné je, aby v rámci těchto atributů nedošlo k manipulaci s fakty.

5.3 Film a realita

Film není autentickým odrazem světa. Z principu svého utváření může být pouze jeho výsekem, interpretací. Film vypráví dramaticky příběhy jednotlivců, které jsou uzavřené a ukončené. Historii emocionalizuje, personalizuje a dramatizuje. Vytváří iluzi reálného světa. Události jsou podřízeny dramatické zápletce a zosobněny perspektivou konkrétního hrdiny. Příběhy mohou být zrádné. Pokud se do nich příliš ponoříme, mohou nás natolik pohltit, že je prostě přijmeme, aniž bychom byli schopni reflexe a kritického odstupu. (ČI-NÁTL – PINKAS 2014, s. 34–35)

Film není autentickým odrazem reálného světa. Z principu svého utváření může být pouze jeho výsekem, interpretací. Forma filmu je zrcadlem technologických možností, dobové estetiky a snahy vyjít vstříc očekávání publika. Film vzniká v dobovém sociálním a hodnotovém kontextu, což ovlivňuje tvůrce i postoj diváka. Ze všeho nejvíce jde tedy o svědectví o době, ve které film vznikl.

Filmy, které v době svého vzniku zachycovaly svou současnost, se s odstupem času „historizují“ a stávají se svědky minulosti. V takových „historických“ filmech je zachycena dobová sociální praxe daleko přirozeněji a „věrněji“ než v současných historických filmech, kde musí být dobová sociální praxe znovu inscenována s ohledem na současného diváka. (ČINÁTL – PINKAS 2014, s. 84–85)

SHRNUTÍ KAPITOLY



- Film je součástí historické kultury.
- Historie je pro filmové tvůrce vděčným tématem.
- Filmoví tvůrci pracují s historickými fakty a prameny jinak než historici.
- Úspěšná spolupráce filmových tvůrců a historiků vyžaduje kompromis.
- Film není odrazem reálného světa, vytváří iluzi reálného světa.
- Film historii emocionalizuje, personalizuje a dramatizuje.
- Film je svědectvím o době, ve které vznikl.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Podívejte se na filmy *Stalingrad* (1993, r. J. Vismaier; 2013, r. F. Bondarčuk) a *Nepřítel před branami* (2001, r. J.-J. Annaud), filmy analyzujte, uveďte historickou událost, již reflektují a zasadte ji do historického kontextu. Nakonec se pokuste definovat, jakou roli hraje perspektiva, kterou je událost ve filmu vyprávěna.

DALŠÍ ZDROJE



AVENARIUS, Alexander: Práce historika s dokumenty minulosti. *Historická revue*. 1999, 10(1), 28–29.

BENEŠ, Zdeněk. *Historický text a historická kultura*. Praha: Karolinum, 1995.

ČINÁTL, Kamil, Jaroslav PINKAS a kol. *Dějiny ve filmu: Film ve výuce dějepisu*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014.

EVANS, Richard R. *Na obranu historie*. Praha: Argo, 2019.

FERRO, Marc. *Cinema and History*. Detroit: Wayne State Univ. Press, 1988.

6 MEDIALIZACE HISTORIE A PAMĚŤ, HISTORIK JAKO NOSITEL PAMĚTI



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola se zaměří na pojmy minulost a historie, dějiny a historiografie, věnovat se bude také vztahu historie a paměti – individuální a kolektivní.



CÍLE KAPITOLY

- Seznámení pojmy: minulost, historie, dějiny, historiografie, individuální a kolektivní paměť
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

minulost – historie – dějiny – individuální paměť – kolektivní paměť – medializace historické tematiky

6.1 Individuální a kolektivní paměť

Otázka lidské paměti byla po dlouhou dobu zkoumána z hlediska jedince jako specifická schopnost centrální nervové soustavy uchovávat ve vědomí minulé události, informace, vjemy či zkušenosti. Zkoumání individuální paměti je předmětem zájmu především psychologie, neurofyzologie a sociologie. Díky událostem 20. století a s nimi souvisejícím významným politickým a sociálním změnám se na paměť a sdílené interpretace minulosti zaměřila také pozornost historiků. Nárůstu zájmu napomohl i rozvoj elektronických médií a možností ukládat data, povaha naší civilizace, kterou pohled „zpět“ zajímá (až móda „retro kultury“). Rozhodujícím motivem byl zřejmě fakt nenávratného odcházení očitých svědků velkých katastrof 20. století.

Fáze individuální paměti:

- vštěpování (kódování)
- uchovávání (retence)
- vybavování (reprodukce)

Typologie individuální paměti:

1) dle délky doby uchování zapamatovaného:

- senzorická paměť
- krátkodobá paměť
- střednědobá paměť
- dlouhodobá paměť

2) Dle formy ukládání informací:

- vizuální paměť
- akustická paměť
- sémantická paměť (ukládání významu informace)

Sedm hříchů paměti dle Daniela Schactera:

1. Zapomínání – pomíjivost informací v čase
2. Roztržitost – nízká pozornost při vštěpování a vybavování informací
3. Paměťový blok – pocit, že vím, nemohu se vyjádřit (chybí „cesta“)
4. Záměna – informace a zdroj nejsou v souladu
5. Sugestibilita – pozměnění informací (pod vlivem vybavování, dotazování...)
6. Zkreslování – „neobjektivita“, popírání... (pod vlivem hodnot, předsudků, stereotypů apod.)
7. Přetrvávání – neschopnost se nějaké (negativní) vzpomínky zbavit

Zakladatelský význam pro koncepci kolektivní a individuální paměti měli francouzští sociální vědci Maurice Halbwachs a Pierre Nora. Pravděpodobně nejdůležitějším paměťovým rámcem je jazyk, paměť se totiž uchovává v komunikaci. Podle Maurice Halbwachse právě jazyková komunikace umožňuje výměnu a cirkulaci vzpomínek ve skupině, a tedy lokalizaci těchto vzpomínek v kolektivní paměti. Sociální rámce však nejsou neměnnými, jednou provždy danými strukturami. M. Halbwachs přisuzuje kolektivní paměti schopnost neustálé rekonstrukce, tedy kontinuální reaktualizace referenčních rámců podle momentální situace. Individuální paměť je přitom dle něj strukturována pamětí kolektivní. „Naše vzpomínky zůstávají za každých okolností kolektivní a jsou nám připomínány ostatními, i když se týkají událostí, na nichž jsme se podíleli sami, nebo věcí, které jsme viděli pouze my.“ Společnost a vzájemné sociální působení vytvářejí rámec, který umožňuje vzpomenout si, rozpoznat a lokalizovat vzpomínky. Kolektivní paměť je tvořena vzpomínkami přizpůsobenými požadavkům a myšlenkám té skupiny, k níž individuum patří či patřit chce, což přispívá k formování identity skupiny. Kolektivní paměť proto představuje podstatnou sociální vazbu: společnost si jejím prostřednictvím vybírá z minulosti ty prvky, kolem nichž se utváří její identita. Potřebuje určitou jednotu pohledů mezi skupinami a jedinci, kteří ji tvoří, snaží se „ze své paměti odstranit vše, co by mohlo jedince oddělovat, vzdalovat skupiny jednu od druhé, a v každé době předělává vzpomínky tak, aby byly v souladu s proměnlivými podmínkami její rovnováhy.“ (ŠUBRT – PFEIFEROVÁ 2010, s. 9–17)

Francouzský historik Pierre Nora, který se zabýval vztahem identity a paměti, pracoval s pojmem Místa paměti. Místo paměti je smyslový prostor, v němž vstupují historie a paměť do dialogu. P. Nora upozorňuje na odtržení společnosti od historických tradic v postmoderní epoše a na rozchod paměti a historie, které se do té doby překrývaly. Paměť ustupuje procesům globalizace, vlivu médií a imperativu aktuálnosti. Proces neustálé změny odsuzuje dle Pierra Nory společnost k zapomínání. (ŠUBRT – PFEIFEROVÁ 2010, s. 18)

V roce 1992 představil Jan Assmann svůj koncept kulturní paměti. Se vznikem psaného projevu se podle něj začala formovat kulturní paměť a kolektivní reprezentace minulosti různých národů. Zásadní roli hraje mytologie, mýtus „je narativní vztah k minulosti, který ovlivňuje přítomnost a budoucnost“. (ASSMANN 2002, s. 72) V jeho výzkumu pokračovala jeho manželka Aleida Assmannová. Ta pojem „mýtus“ popisuje nejen jako legendu, ale jako specifickou reprezentaci minulosti v očích různých generací. Kulturní paměť podle ní vzniká v sociálním prostředí, které vytváří svou identitu pomocí kulturních symbolů.

(Assmannová 2014, s. 98) Současnost a minulost jsou v kulturní paměti úzce propojeny. Rekonstrukce minulosti je závislá na její reprezentaci v současnosti, ať společností nebo individuem. „Každá společnost vždycky potřebovala lidi, kteří jsou nositelé paměti, a ty, kteří se jí řídí, existuje tedy společenský a kulturní rámec nezávislý na politických impulzech“. (ASSMANNOVÁ In: STROBACH 2009, s. 240)

6.2 Minulost vs. historie, historik jako nositel paměti

„Lidská paměť podléhá výkladu dějin. Moc, která z vyprávění určitých příběhů vyplývá, je vykladači dějin žárlivě střežena.“ (Vít Strobach)

„Historik je ‚režisérem času‘, je převozníkem, který začleňuje minulost do přítomnosti, čímž buduje most směřující do budoucnosti a při hledání smyslu legitimizuje neomezené opětovné studium pramenů...“ (François Bédarida)

Pojmy *minulost* a *historie* nejsou synonyma. Zatímco pojem *minulost* reprezentuje události, které se v minulosti již udály, pojem *historie* je obrazem, respektive interpretací, jež si člověk či společnost, o těchto událostech utváří. Zatímco minulost je nezměnitelná, její historický obraz je v čase proměnlivý – a to v závislosti na aktuálním společenském kontextu. Zaznamenávání událostí, dějů a stavů v minulosti určitým systematickým způsobem se nazývá historiografie. (KOZÁK 2024, s. 11)

Historik studuje za pomoci metod vědecké práce minulost, respektive stopy a vyprávění minulosti, analyzuje je, rekonstruuje a interpretuje, a vytváří tak obraz dějin. Tento obraz je tedy až konstrukt konkrétního člověka/lidí v konkrétní době a společnosti, který vypovídá také o době, v níž vznikl. Jak již totiž bylo zmíněno výše, každá společnost má své společné zvyky, představy, archetypy a stereotypy, a má tak také tendenci vnímat svět kolem sebe jinak – vytváří si vlastní historickou paměť. (KOZÁK 2024, s. 11) Ta se napříč časem, prostorem či sociálními skupinami proměňuje.



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Pojmy *minulost* a *historie* nejsou synonyma.
- Obraz dějin je interpretací historika.
- Historická paměť se napříč časem, prostorem či sociálními skupinami proměňuje.
- Paměť se totiž uchovává v komunikaci, nejdůležitějším paměťovým rámcem je tedy jazyk.
- Kolektivní paměť představuje podstatnou sociální vazbu: společnost si jejím prostřednictvím vybírá z minulosti ty prvky, kolem nichž se utváří její identita.
- Paměť ustupuje procesům globalizace, vlivu médií a imperativu aktuálnosti.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Pokuste se interpretovat následující citát:

„Historik si klade nárok mít historii, vlastnit všechny její interpretační možnosti stejně tak, jako si lékař nárokuje jedinou možnou anamnézu nemoci. Přesto se stává pouhým médiem očekávaného, prostředkem jakéhosi vyššího jsoucná, nedovolujícího pohlédnout jedinci (bytí) do tváře vlastní časovosti (pravdivosti). Zpupně uvrhuje paměť do zdání totožnosti s tímto „vyšším jsoucнем“, které má svou pravdivost vyjevit kdesi ve světlé budoucnosti, tedy pokroku.“ (Vít Strobach)

Zamyslete se nad proměnou postavení historika (historické vědy) v antice, středověku, novověku, 19. století, 20. století a v současnosti – využijte ke srovnání ukázky z dějin historiografie.

Vyberte si libovolný mediální pořad, ve kterém vystupují odborní historici. Vybraný díl pořadu (mediální produkt) analyzujte prostřednictvím vlastní recenze.

DALŠÍ ZDROJE



ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001.

ASSMANNOVÁ, Aleida. *Prostory vzpomínání: Podoby a proměny kulturní paměti*. Praha: Karolinum, 2018.

HALBWACHS, Maurice. *Kolektivní paměť*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2010.

LE GOFF, Jacques. *Paměť a dějiny*. Praha: Argo, 2007.

KOZÁK, Petr. *Úvod do studia dějin. Distanční studijní text*. Opava: Slezská univerzita, 2024.

NORA, Pierre. Mezi pamětí a historií. In: MAYER, Françoise (ed.). *Cahiers du CEFRES. Problematika míst*. 2012, č. 13. Dostupné z: https://www.cefres.cz/IMG/pdf/nora_1998_mezi_pameti_historii.pdf.

SCHACTER, Daniel L. *Sedm hříchů paměti: Jak si pamatujeme a zapomínáme*. Praha: Paseka, 2003.

STROBACH, Vít. Historik jako nositel paměti, dějiny a hra. *DĚJINY – TEORIE – KRITIKA*. 2009, č. 2. 232–250.

ŠUBRT, Jiří a Štěpánka PFEIFEROVÁ. Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádání. *Historická sociologie*. 2010, roč. 2, č. 1, 9–29. Dostupné z: <https://historicalsociology.cuni.cz/HS-31-version1-2subrt.pdf>.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Obraz dějin je výsledkem práce historika, který vědeckou prací zkoumá minulost, respektive stopy a vyprávění minulosti, analyzuje je, rekonstruuje a interpretuje, a vytváří tak obraz dějin. Tento obraz je tedy až konstrukt konkrétního člověka/lidí v konkrétní době a společnosti, který vypovídá také o době, v níž vznikl. Každá společnost má tendenci vnímat svět kolem sebe jinak – vytváří si vlastní historickou paměť. Paměť v současné společnosti je ovlivňována procesy globalizace a médií.

7–8 MEDIALIZACE HISTORIE V KNIHÁCH, ČASOPISECH A NOVINÁCH

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola seznamuje se základními platformami komunikujícími historické poznání a jejich specifiky.

CÍLE KAPITOLY



- Seznámení s možnostmi medializace historického poznání
- Specifika odborné komunikace
- Specifika populárně-vědecké komunikace
- Specifika publicistického stylu
- Specifika umělecké reflexe

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



knihtisk – odborná literatura – populárně-vědecká literatura – žurnalistika – zpravodajství – publicistika – umělecká reflexe

Na počátku dějin moderních médií stojí vynález knihtisku a tištěná kniha. Vynález knihtisku můžeme označit za zlom mezi středověkem a novověkem. Marshall McLuhan k tomu píše: „Prostřednictvím knihtisku byla vytvořena obrovská paměť spisů minulosti, vedle níž se lidská paměť jevila zcela nedostatečnou. (...) Vyučovací i tržní proces byly změněny knihtiskem. Kniha se stala prvním vyučovacím strojem a zároveň prvním masově vyráběným zbožím.“

V 17. století se objevil prototyp novin – jejich předchůdci v 16. a na počátku 17. století byly letáky, pamflety a bulletiny, zaměřené na obchod. První noviny vycházely periodicky, byly volně k prodeji, měly veřejný charakter a sloužily k informování, zábavě, inzerci). Noviny se tehdy staly inovativní formou, která nabízela nový způsob literární, sociální a kulturní komunikace. Typická pro ně byla orientace na realitu, užitkovost, světskost, schopnost vyhovět potřebám nové třídy – řemeslníkům a obchodníkům ve městech.

7.1 Medializace historie

Výsledky historického bádání jejich autoři komunikují mezi sebou i směrem k veřejnosti. O historická témata, výsledky historického bádání a historická vyprávění se zajímají také média, která mají stále zřetelnější podíl na životě společnosti. Komunikace přitom probíhá

různými způsoby a kanály, záleží na tom, kdo informace (fakta, výsledky bádání, vyprávění) předává, komu a za jakým účelem. Historické poznání lze šířit prostřednictvím:

odborné komunikace (historikové prostřednictvím vědeckých platforem)

- odborné přednášky a prezentace
- odborné knihy
- odborné časopisy/sborníky

popularizace (historikové nebo další autoři prostřednictvím popularizačních platforem)

- literatura faktu
- výstavy
- žurnalistické výstupy (zpravodajství a publicistika, noviny, časopisy, internetové portály)

umělecké reflexe (literární, divadelní a filmoví tvůrci)

- beletrie
- drama
- film

Každý z těchto kanálů přitom vyžaduje jiný typ textace – volbu jazykových prostředků, a to ve všech jazykových rovinách –, specifický způsob práce s informacemi a také jiný vizuální modus prezentace.

7.2 Odborná komunikace

Odborný funkční styl je typickým reprezentantem veřejné jazykové komunikace, jejímž hlavním cílem je uveřejnění nově získaných poznatků. Do této stylové oblasti tedy řadíme takové projevy, u nichž se vedle funkce sdělné uplatňuje také funkce odborná, a to v praktickém i teoretickém slova smyslu. Odborné texty jsou nociónálního charakteru. Nutností je objektivita sdělovaných poznatků, nepoužívají se prostředky obsahující či naznačující osobní postoje či názory autora.

Pro odborný funkční styl jsou charakteristické (Höflerová 2010, s 38–41):

- veřejné prostředí – neadresnost (konkrétní příjemce není, a ani nemůže být přesně definován – je zpravidla neznámý, vzdálený či nepřítomný)
- převažující písemnost (vědecká komunikace se neodvíjí jen prostřednictvím písemné formy, tato podoba je ale nejfrekventovanější, navíc většině mluvených projevů tohoto zaměření (např. referátům, přednáškám) předchází primární podoba psaná, formulace naučného textu je tedy úzce vázána právě na písemnost)
- situační nezakotvenost (sdělení vzniká v určitém okamžiku a reflektuje aktuální stav poznání, směřuje však k jisté nadčasovosti)
- pojmovost (terminologická nasycenost obsahu sdělení)
- odbornost (používání termínů, ustálených spojení, nevlastních předložkových výrazů, autorský plurál, pasivní slovesné konstrukce, neosobní vyjádření, přítomní tvary sloves, převaha jmenných vyjádření a neplnovýznamových sloves, rozvitá souvětí s přesnou vnitřní i formální výstavbou, přesné užívání spojek a spojovacích výrazů, důraz na objektivní slovosled, pečlivě propracovaná kompozice).

Odborné texty zpravidla obsahují rozsáhlý citační aparát, jehož podoba se odvíjí od aktuální citační normy, a také aparát poznámkový.

Specifickým druhem odborné komunikace je **učební/vzdělávací text**. Na tento druh vědeckého textu jsou kladeny nejen požadavky odborné, ale také didaktické, autor totiž musí v textu objasňovat, vysvětlovat, ilustrovat, dokládat příklady atp. Učební text zprostředkovává informace, kontroluje míru jejich osvojení a záměrně působí na adresáta způsobem, který aktivizuje jeho zájem. Způsob jazykového vyjadřování i větná stavba jsou v tomto případě poměrně jednoduché. Velmi výrazně se zde uplatňují prostředky členění textu – např. grafické prostředky (různé typy písma, velikost, zvýraznění, schémata, tabulky, grafy apod.).

7.3 Populárně naučný (popularizační) text

Sdělení vědeckého poznání je v tomto případě předkládáno široké veřejnosti. Český jazykovědec František Daneš (1996, s. 209) charakterizuje popularizaci jako schopnost „správně pochopit podstatu a význam vědeckého poznatku a mít stále na mysli své čtenáře, tedy nikoli jen opakovat někde vyčtená slova, nýbrž zpracovat jejich smysl přístupným způsobem.“

Na „popularizační pyramidě“ rozlišujeme přitom tři stupně popularizace (Höflerová 2010, s 42–43):

- a) nejvyšší stupeň pyramidy – práce předních vědců určené jak odborníkům dané specializace, tak představitelům příbuzných oborů;
- b) střední stupeň pyramidy – práce adresované poučeným zájemcům ze vzdálenějších oborů;
- c) nejnižší stupeň pyramidy – články populárních časopisů a novin, které se obracejí k co nejširšímu laickému publiku; autory těchto prací jsou většinou neodborní spisovatelé, publicisté a novináři.

Práce „popularizátora vědy“ na kterékoli ze zmíněných úrovní je nelehká a velmi odpovědná.

Klíčové vlastnosti popularizačního textu (Daneš 1996, s. 207–209):

- podává skutečnost jednoduše a přístupně, aniž by ohrozil věcnou správnost;
- omezuje užití úzce odborných termínů, které nahrazuje domácími ekvivalenty, popř. je čtenáři alespoň objasňuje;
- zjednodušuje větnou stavbu;
- probouzí zájem čtenáře – např. odkazem na aktuální událost, dovoláváním se čtenářovy zkušenosti, vtipným úvodem apod.;
- formuluje výstižný, čtenářsky atraktivní, vtipný název;
- co se týče struktury textu, podává populární výklad přehledně.

Na rozhraní stylu odborného a uměleckého (příp. publicistického) stojí **esejistický text**. Esej můžeme definovat jako „žánr odborné komunikace, který se formoval na základě vědecké úvahy zesílením subjektivity, zvýrazněním estetické složky a posílením zřetelů k vnímateli textu“ (Čechová a kol., 1997, s. 162). Autor zde tedy sice zpracovává odborné téma, ale pojetí textu vyjadřuje jeho osobní zaujetí. Tento typ textu je využíván zejména ve

společenskovedních oborech. Esej nemusí bezpodmínečně zpracovávat nové informace, může se pokusit o nový pohled, o novou interpretaci poznatků staršího data.

7.4 Žurnalistická sdělení

Charakteristický je pro ně funkční styl publicistický. Tento typ jazykového komunikátu plní vedle funkce sdělné také funkci **persvazivní** (přesvědčovací, získávací). V poslední době se v médiích v těchto sděleních výrazně prosazuje tak funkce zábavní.

V rámci žurnalistických sdělení rozlišujeme texty/projevy a) **zpravodajské** a b) **publicistické**.

ad a) cílem je objektivní a aktuální podání konkrétních mediálních obsahů, neužívají se komentářové a expresivní výrazy (např. zpráva)

ad b) spojuje informační a názorovou složku (např. reportáž, fejeton, glosa, komentář, recenze, interview)

Jazykové prostředky publicistického stylu:

- přednost se dává slovesným tvarům v činném rodě
- formulace jsou postaveny na podstatných jménech a slovesech, s adjektivy se pracuje opatrně, mohou mít totiž hodnotící charakter
- používají se jednoduché oznamovací věty, popřípadě jednoduchá a přehledná souvětí
- užívají se srozumitelná slova, ne archaismy, knižní výrazy, cizí slova a novotvary
- termíny a pojmy, které nejsou všeobecně známé, se užívají jen v nezbytných případech a redaktor je obvykle vysvětlí
- redaktoři televizního zpravodajství se vyhýbají úřednickému vyjadřování
- redaktoři se vyhýbají klišé a stereotypnímu vyjádření

V publicistice, televizní zpravodajství nevyjímaje, se velice často setkáváme se snahou o osobitost. Je to pochopitelné. Právě neotřelý individuální jazykový styl je jednou z nejvýraznějších vizitek konkrétního redaktora a zabezpečuje ve vysílání pestrost. Kompozice jednotlivých publicistických žánrů je do jisté míry daná, a tak se redaktoři snaží svým materiálům vtisknout originální punc právě jazykovými prostředky. Některé ze slov nebo větých figur se tak ale stanou záhy populární. Výsledek je takový, že se začnou nadužívat, přestanou být osobitá a stanou se z nich stereotypní klišé.

7.5 Umělecká reflexe

V uměleckých sděleních je informační a komunikační funkci nadřazeno estetické působení. Tyto texty/jiné mediální výstupy primárně vznikají proto, aby přinesly recipientovi estetický zážitek. Tomu je uzpůsobeno i využití jazykových a vizuálních prostředků, které je neomezené, není potřeba se držet konvencí, neboť právě neobvyklá spojení mohou přinést prožitek, kterého konvenčním způsobem nedosáhneme. Umělecká sdělení obvykle nelze vykládat jednoznačně, jejich „uchopení“ je vždy záležitostí individuální interprete.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Předložte seznam přečtené odborné literatury s historickou tematikou. Zdůvodněte svůj výběr, dosavadní čtenářskou aktivitu a preference.

Vyhledejte v produkci českých nakladatelství ediční řady s historickou tematikou.

Vyberte si libovolné historické téma a prezentujte jeho medializaci v některém z českých odborných a v některém z populárně-naučných časopisů a také ve vybraném zpravodajském médiu psaném a audiovizuálním.

DALŠÍ ZDROJE



ČECHOVÁ, Marie (ed.). *Čeština – řeč a jazyk*. PRAHA: ISV, 1996.

DANEŠ, František. Čeština ve vědě dříve a dnes. In: ČMEJRKOVÁ, Světlá (ed.). *Čeština, jak ji znáte i neznáte*. Praha: Academia, 1996, s. 168–171.

DANEŠ, František. Jak popularizovat vědu. In: ČMEJRKOVÁ, Světlá (ed.). *Čeština, jak ji znáte i neznáte*. Praha: Academia, 1996, s. 206–209.

DANEŠ, František. Jazyk vědy. In: DANEŠ, František. (ed.). *Český jazyk na přelomu tisíciletí*. Praha: Academia, 1997, s. 68–83.

HORSÁKOVÁ, Monika. *Z-P seminář I, II. Distanční studijní text*. Opava: Slezská univerzita, 2021.

HÖFLEROVÁ, Eva. *Stylistika. Distanční studijní text*. Opava: Slezská univerzita, 2010.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Výsledky historického bádání jejich autoři komunikují mezi sebou i směrem k veřejnosti. O historická témata, výsledky historického bádání a historická vyprávění se zajímají také média, která mají stále zřetelnější podíl na životě společnosti. Komunikace přitom probíhá různými způsoby a kanály, záleží na tom, kdo informace (fakta, výsledky bádání, vyprávění) předává, komu a za jakým účelem. Každý z těchto kanálů přitom vyžaduje jiný typ textace – volbu jazykových prostředků, a to ve všech jazykových rovinách –, specifický způsob práce s informacemi a také jiný vizuální modus prezentace.

9–11 MEDIALIZACE HISTORIE V DOKUMENTÁRNÍM FILMU



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola studenty seznamuje se základními pojmy spojenými s dokumentárním filmem, dokumentaristickými módy a jednotlivými složkami filmu. Zabývá se také problematikou práce s faktem, vztahem dokumentárního filmu a objektivitě a problematikou etiky v dokumentárním filmu.



CÍLE KAPITOLY

- Seznámení s pojmem dokumentární film
- Seznámení s dokumentaristickými módy
- Seznámení s vizuálními a zvukovými složkami dokumentárního filmu
- Vhled do problematiky vztahu dokumentárního filmu a objektivitě
- Vhled do problematiky etiky v dokumentárním filmu



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

dokumentární film – dokumentaristický modus – kamera – střihová skladba – zvuková dramaturgie – získávání informací – rozhovor – objektivita – etika

9.1 Dokumentární film – definice

„Dokument je problematickou formou pro všechny, kdo se ho v posledních letech pokoušeli definovat a teoretizovat, a historický dokument je, pokud vůbec, ještě problematičtější. Dokumentární film zdánlivě přímo odráží svět, má to, čemu se říká ‚indexický‘ vztah ke skutečnosti – což znamená, že nám ukazuje to, co tu kdysi bylo, před kamerou, a teoreticky i to, co by tu bylo tak jako tak, kdyby kamera nebyla přítomna. Na rozdíl od dramatického filmu, který musí složitě vytvářet a inscenovat svět, jenž je pak natočen speciálně pro kameru. (...) Část problému spočívá v samotném slově ‚dokumentární‘, které naznačuje přímý vztah ke skutečnosti.“ píše Robert Rosenstone v knize *History on Film / Film on History*. To, co nás na dokumentu přitahuje je zdání autenticity. A je to přesně ten dojem, jaký chce dokumentární film v divákovi vyvolat. Ve skutečnosti však dokumentární film „vybírá stopy minulosti a skládá je do vyprávění“, a to ideálně v tradiční trojaktové struktuře. „Stejně jako dramatický film i dokumentární film chce, abyste se vcítili do událostí a lidí minulosti a hluboce se o ně zajímali,“ konstatuje Robert Rosenstone. K tomu dokument využívá nejrůznější nástroje filmové řeči – obraz, střihová skladba, hudba, zvukové efekty

atp. Nezanedbatelný je výběr pamětníků, svědků minulosti, popř. vypravěčského hlasu a jeho charismatu. Podstatné je zvýšit dopad obrazů. Termín „dokumentární film“ v dnešním slova smyslu údajně jako první použil uznávaný dokumentarista John Grierson ve svém článku v New York Sun v roce 1926, když tak označil film Roberta Flahertyho *Moana* o životě domorodých obyvatel tichomořského ostrova Samoa. Charakterizoval ho přitom jako tvůrčí zachycení reality. Nemohl předvídat, jakou nejasnost tento pojem způsobí. Sám později prohlásil, že „dokumentární film je neobratný popis, ale nechme to tak být“. Filmový teoretik Rochard Meran Barsam se k pojmu staví kriticky. Jde podle něj o „nejznámější, ale také nejneužívanější a nejvíce nepochopený termín ve filmovém slovníku – pojem dokumentární film se používá pro všechno možné, od kronik přes instruktážní filmy až po cestopisy a televizní speciály“. Pojem dokumentární film je zkrátka velmi široký a problematický. Vedou se o něm debaty jak mezi teoretiky, tak mezi tvůrci. „Téměř každá kniha o dokumentárním filmu obsahuje pokus o jeho definici, ať už vymezením se k filmu fikčnímu nebo odkazy na definice předešlé.“

9.2 Typy dokumentárního filmu

Dokumentární film není pojem, který by zahrnoval pouze jeden „formát“. V rámci jeho tvorby se uplatňují různé modely a módy, které pojmenoval a charakterizoval Bill Nichols. Zatímco pod modely si můžeme představit tematické zaměření filmu (investigativní, historický, cestopisný atp.), módy představují různé kinematografické prostředky využívané při jejich tvorbě, různé metody a pracovní postupy dokumentaristy (přístup k sociálním hercům, vybrané výrazové prostředky). Nichols rozlišuje mezi šesti módy: výkladovým, observačním, participačním, reflexivním, poetickým a performativním.

Výkladový modus – obsah je sdělován prostřednictvím komentáře, v podstatě jde o jakousi přednášku ve filmu.

Observační modus – kamera sleduje chování a konání sociálních herců v konkrétní životní situaci, vytváří se dojem, jako by kamera nebyla přítomna, jako bychom nezúčastněně sledovali běžnou život účinkujících.

Participační modus – filmový tvůrce a sociální herci na sebe reagují, filmař se aktivně účastní toho, co se děje před kamerou, stává se aktérem děje, stěžejní jsou rozhovory a interakce mezi filmařem a aktéry.

Reflexivní modus – tvůrce skrze film komunikuje s diváky, vystupuje v obraze, často odhaluje filmařské postupy, proces vzniku filmu.

Poetický modus – důraz je kladen na formální stránku filmu, obrazovou a zvukovou strukturu filmu, na jeho rytmus – uměleckými prostředky nabízí nový pohled na svět.

Performativní modus – akcentuje tvůrčovo zaujetí námětem filmu, filmař přímo oslovuje publikum.

Jednotlivé módy se přitom ve filmu mohou prolínat. Některé módy jsou přitom příznačné pro některé modely, avšak neplatí zde žádný imperativ, resp. jeden ano – zaujmout diváka. Za tímto účelem tvůrci hledají stále nové postupy a možnosti. V dokumentární tvorbě se tak dnes běžně setkáme také např. s prostředky hraného filmu (a v hraném filmu zase s postupy dokumentárními) nebo jiných audiovizuálních prvků (např. animace). Hovoříme

pak o tzv. crossžánrech nebo hybridních formátech. „Použití hraných a animovaných postupů v dokumentárním filmu nijak nesnižuje jeho dokumentární historickou hodnotu. Záleží jen na tvůrcích a jejich možnostech, jaké prostředky si zvolí. Finanční dostupnost prozatím drahých digitálních technologií pravděpodobně v krátkém časovém horizontu úplně smaže rozdíl mezi záběry natočenými reálně a upravenými nebo kompletně vytvořenými virtuálně. Realita a fikce se prolnou.“ tvrdí ve své studii Inscenační postupy v (historickém) dokumentárním filmu Miloslav Kučera.

9.3 Vizuální a zvukové prostředky dokumentárního filmu

Každý televizní pořad pracuje nejen s obsahem sdělovaným jazykovými prostředky (text – ať už jde o výklad či výpovědi účinkujících, observačně nasnímanou komunikaci atp.), jeho součástí je také vizuální a zvuková složka. Audiovizuální dílo je komplexní syntézou více informačních zdrojů a materiálů. Režisér má k dispozici nástroje kamerové, zvukové a stříhové. Tyto složky jsou nedílnou součástí díla – platí to samozřejmě i pro televizní dokument. V rámci přípravy námětu a přípravy na natáčení jsou tedy promýšleny i tyto složky, tzn. jak uchopit film obrazově, jak zvukově, jakou kamerovou a zvukovou techniku tedy pro natáčení zvolit (typ kamery, typy objektivů, filtrů, bude se natáčet z ruky/ze stativu, jaký typ mikrofónů se použije atp.). Kameraman, střihač i mistr zvuku (má na starost finální mix) společně s hudebním režisérem jsou přitom tvůrčími profesemi – i oni přinášejí vlastní vize a nápady.

Kamera

Kameraman patří k hlavním profesím tvůrčího štábu. S nadsázkou lze říci, že je vlastně vizuálním vypravěčem příběhu filmu. K tomu využívá kamerové nástroje filmové řeči (pohyb, kompozici, rám, světlo, stín atp.). Kamery přenášejí trojrozměrný prostor na dvojrozměrnou plochu plátna. Kameraman tedy mimo jiné musí na ploše definované pouze výškou a šířkou nějak nahradit hloubku. Má k tomu řadu nástrojů – úhel snímání, pohyb kamery, nasvícení, lineární perspektivu, barevnou perspektivu atp.). Kamera vytváří iluzivní prostor, nekoresponduje s tím, co vidí člověk stojící vedle kamery. A neodpovídá obvykle ani zornému úhlu člověka. Kromě tzv. základní ohniskové vzdálenosti, která odpovídá zornému úhlu člověka, totiž kameramani pracují s různým ohniskem vzdálenosti. Zjednodušeně řečeno, velikost záběru může být identická při různé vzdálenosti kamery od snímaného obrazu – záleží na ohniskové vzdálenosti objektivu. Co ale stejné nebude je perspektiva záběru, délka ohniska totiž určuje úhel záběru na danou scénu. (SZOMOLANYI 2015, s. 40–41)

Nástrojem sloužícím kameramanovi k vizuální dramatizaci filmového sdělení je pohyb. Jeho účinnost objevili tvůrci u Příjezdu vlaku na nádraží La Ciotat bratří Lumièrových (1895), jehož sledování se vystrašení diváci snažili uskočit před blížící se lokomotivou. Kameraman pracuje nejen s pohybem, ale také s velikostí záběrů (detail, polodetail celek a další),⁸⁵ s různou výškou záběru, tzv. rakursem (kromě přímého pohledu se využívá podhled – postava či snímáný objekt je větší než ve skutečnosti, nadhled – snímaná postava či objekt se opticky jeví menší než ve skutečnosti).

Kameraman pracuje také s rámem – záběr je vždy pouhým výsekem reality. Jak píše Marek Jícha, co je za ním, nevidíme, můžeme to maximálně vytušit/interpretovat. „RÁM dělí obraz na dvě části. Obraz uvnitř rámu, který máme vizuálně pod kontrolou a obraz vně rámu, který nás vyzývá k bdělosti a hledání odpovědi na otázku, jak vypadá to, co nevidíme? RÁM vytváří s pomocí paměťových procesů lidského mozku dva základní obrazy, přičemž oba jsou reálné a existující: 1. Reálný obraz uvnitř rámu natočený filmovou kamerou; 2. Obraz vně rámu, tedy ten, který nebyl natočen filmovou kamerou, ale může být viděn jako reálný prostřednictvím kreativní spoluúčasti divákovy imaginace. Necháte-li působit obraz umístěný mimo rám obrazu v čase, automaticky se vytvoří divákům v jejich představách kreativní obrazy umístěné mimo tento rám, které mohou změnit celý vyprávěný příběh. Tuto skutečnost je potřeba mít pod kontrolou a řídit, aby kreativní představy diváků odpovídaly scénáři a režijní koncepci celého filmu.“ (JÍCHA 2021, s.39)

Jak již bylo zmíněno výše, světlo/nasvícení prostředků, které má kameraman k dispozici pro vytvoření iluze trojrozměrného prostoru. Jde také o významný výtvarný prostředek – světlo je nejen fyzikálním předpokladem toho, abychom na záběrech něco viděli, ale je významným estetickým filmovým prostředkem podtrhujícím hloubku prostoru, ostrost záběru a jeho emociální, dramatický účinek, náladu. (SZOMOLANYI 2015, s. 46–48)

Televizní dokumentaristé nevyužívají pouze světla přirozeného (neupravovaného, popř. za pomoci odrazných desek úmyslně směřovaného), ale (podobně jako tvůrci fikčních formátů) rovněž světla komponovaného, jež kameraman záměrně připravuje tak, aby v divákovi vyvolávalo emocionální a estetické vjemy. Opakem světla je stín – i ten může být součástí tvůrčího procesu a dokumentaristé s ním rádi pracují (viz obr. č. 1). Hry se světlem a stínem mohou využívat i střihači. Poměrně často se např. uchylují k dvojexpozicím, kdy pomocí záběru s pohybem světla/stínu či blikajícím světlem kombinují fotografické či textové prameny, a dodávají tak do nich iluzi pohybu (viz obr. 2).

Střihová skladba

Střihač za využití natočených záběrů vytváří obrazovou složku filmu, propojuje jednotlivé záběry tak, aby mezi nimi vznikl vztah, vazby, vytváří tak děj filmu. Střihová skladba pracuje s navazováním jednotlivých záběrů na sebe, vůbec přitom nemusí jít o řazení kontinuální či chronologické. Střihač pracuje se sekvencemi, kombinujícími jednotlivé záběry za využití nástrojů filmové gramatiky – vznikají tak jakési „mikropříběhy“. Jde svým způsobem o další „manipulaci“ s realitou, v níž se uplatňuje především estetické hledisko. Způsob spojování jednotlivých záběrů i jejich pořadí má vliv na interpretaci předkládaného obsahu ze strany diváka. Tento nástroj se tedy dá zneužít k manipulativním účelům, propagandě.⁹⁰ V současnosti je součástí postprodukce obrazové složky filmu také tzv. color grading, tedy v úprava barevnosti záběrů použitých ve filmu, která dnes probíhá digitálně, jde obvykle o finální fázi obrazové postprodukce. V rámci těchto úprav lze velmi výrazným

způsobem ovlivnit charakter obrazu (nasvícení, kontrast, barevnost...). Cílem není jen srovnat charakter snímků natočených v různém čase, často např. i na různý typ kamery a objektivu (jednotlivé záběry pak ve střihové skladbě nenavazují na sebe, střihové sekvence nepůsobí kontinuálně, divák nemá pocit homogenního filmu, střihy jsou jakoby viditelné), ale také dodat filmu co nejvíce atmosféry, opět jde o působení na emoce diváka. Nejčastějšími typy obrazových materiálů, s nimiž střihač v historickém dokumentu pracuje jsou:

– Archivní filmy

Reprezentují minulé události, dobové záběry, minulost sociálních herců, pamětníků, dodat příběhu filmu širší historický kontext. Pokud nejsou k dispozici – což se stává poměrně často – nebo není jejich získání ve finančních možnostech tvůrců, je nutné najít jiné řešení, které již ale nemusí zcela odpovídat historické zkušenosti, může být spíše ilustrují (může to být ale i záměr autora).

– Archivní fotografie

Reprezentují stejný obsah jako archivní filmy, jde ale o jiné médium – fotografie zachycují určitý stav, zastavují čas, jde o statický okamžik. Stříhač proto často skládá víc fotografií za sebou, popř. z jedné fotografie za sebe poskládá různé detaily, aby vytvořil iluzi rozfázovaného pohybu. Může fotografie různě přibližovat, vytvářet postprodukčně nájezdy, měnit jejich perspektivu atp. Může také využít dvojexpozici se záběrem, ve kterém pohyb je, např. kombinovat fotografii se světlem, stínem, pohybem cesty, plujícími mraky, vodní hladinou atp. Vkládá tím do fotografií nejen pohyb, ale vytváří tak obrazové metafory, které mohou zvýšit dramatickosti či emocionálnosti filmu. Podobně lze fotografie kombinovat se zvukovým obsahem – oživit je ruchovým zvukem, který nějak konvenuje s tím, co na fotografii vidíme.

– Současné nebo ilustrační záběry

Záběry, které nejsou autentické z hlediska jejich korelace s historickou skutečností, jsou natočené v současnosti, ale dokreslují nebo podporují obsah – může jít např. o současné záběry míst, kde se událost stala, nebo obrazové metafory (např. koleje, vlaky, detaily na boty, ruce, mraky, slunce, kříže... atp.), které posilují atmosféru vyprávění.

– Výtvarné ilustrace a animace

Představují autorský konstrukt, autorovu představu, použití takových materiálů vkládá do filmu silný autorský hlas. Takový přístup může filmu dodat silnou emocionální atmosféru.

– Rekonstrukce

Jde o častý způsob nahrazení chybějícího materiálu. Natočit takový materiál, aby byl zároveň kvalitní, odpovídal dobovým charakteristikám, nepůsobil strojeně a vykonstruovaně (tzn. s kvalitními herci a kvalitním režisérem, který je umí vést) není jednoduché ani levné.

Zvuková dramaturgie

Zvuková dramaturgie je jednou z klíčových složek audiovizuálního díla. Zvuková složka díla pracuje se třemi typy zvukového materiálu – mluveným slovem, hudbou a ruchy. Snažou zvukové dramaturgie je přitom zvukové materiály v díle organizovat a propojit tak, aby výsledná zvuková stopa co nejvíce podpořila funkční vyznění filmového díla. Během zvukového mixu jsou jednotlivé zvukové stopy představující jednotlivé zvukové materiály převedeny do stopy jedné (některé stopy jsou na určitých místech potlačeny, jiné zesíleny). Jednotlivé stopy mohou být v procesu mixu také nejrozličněji upravovány a modulovány.

9.4 Rozhovor

Rozhovor patří mezi klíčové nástroje, s nimiž dokumentarista pracuje. Jde jednak o nástroj k získávání informací (tedy jejich zdroj) ještě před psaním námětu a poté ve fázi přípravy na natáčení. Díky rozhovorům s odborníky, pamětníky atp. získá dokumentarista potřebné informace, aby připravil námět filmu, posléze v případě schválení náměti, aby zvolil způsob uchopení tématu filmu, mody, od čehož se pak bude odvíjet výběr potřebného technického vybavení, volba respondentů. Rozhovor/y je/jsou také obvykle jednou ze součástí natáčení filmu, natočené výpovědi bývají často (nemusejí být výhradně, např. při čistě výkladovém či poetickém modu) součástí filmu.

Pokud chce tvůrce získat relevantní informace, použitelné výpovědi, pak se na rozhovor musí dobře připravit. K tomu mu slouží nejen studium dostupných pramenů či třeba informace od kolegů, kteří s danou osobou již natáčeli, ale také například tzv. obhlídka, během níž dokumentarista může respondenta navštívit ještě před natáčením, o filmu s ním hovořit, ptát se ho (užitečné je zaznamenávat tyto odpovědi na kvalitní audiorekordér), zjistit, zda má doma například zajímavé materiály k natáčení (fotografie, dokumenty), může se dozvědět zajímavé informace, na základě kterých třeba ještě vezme respondenta na jiné místo apod. V rámci takovéto obhlídky například filmař také zjistí, jak je respondent rétoricky schopný, jestli má trému, co ho uvolní, zda umí myšlenky formulovat, hovořit plynule, zda je schopen zachovat logický sled sdělovaného textu, nakolik například odbíhá k detailům, které nesouvisí s tématem... Podle toho se pak může rozhodnout, jak formulovat pro natáčení otázky. Vést rozhovor není tak jednoduché, jak se na první pohled zdá. Je k tomu potřeba praxe a empatie. Způsob pokládání otázek může ovlivnit nejen ochotu respondenta odpovídat, ale i obsah odpovědí. Dobrá příprava je základním předpokladem pro dosažení úspěšného rozhovoru. Je řada důvodů, proč rozhovor nemusí dopadnout dle dokumentaristových představ (respondentovi například není fyzicky dobře, něco váženého se stalo v jeho rodině atp.), téměř vždy se ale nepodaří, když dokumentarista podcení přípravu.

Otázky je dobré strukturovat o nejjednodušších po složitější, formulovat je vždy jako otevřené. Užitečné je připravit si jejich soupis – napsat, znamená vždy formulačně vycizelovat.

Je třeba si promyslet místo, kde se bude rozhovor natáčet – nejen s ohledem na obrazovou „atraktivitu“, ale i s ohledem na to, aby na něm respondent cítil dobře. Jde-li o pamětníka v pokročilém věku se zdravotními problémy, nebude vhodné vyžadovat po něm cokoli, co představuje velkou fyzickou aktivitu, bude se určitě komfortněji cítit u sebe doma. U takových pamětníků je potřeba také dobře vážit dobu natáčení, několikahodinová zátěž může být nad jejich síly.

Rozhovor obvykle vede scenárista filmu. V případě autorského dokumentu je scenáristou režisér. Televizní dokument má často scenáristu, jehož rolí je připravit obsahovou složku filmu, a režiséra, který má na starost „uměleckou“ část filmu (tedy ve spolupráci s kameramanem a střihačem vizuální a ve spolupráci se zvukařem a hudebním režisérem zvukovou). Režisér pak obvykle odpovědi poslouchá za kamerou, skutečnost, že nemusí klást otázky, mu umožňuje lépe se soustředit na odpovědi, může si dělat poznámky a na konci může položit ještě své doplňující otázky.

9.5 Dokumentární film a objektivita

Z dosud uvedených informací o dvou klíčových složkách dokumentárního díla (obrazové a zvukové) je zřejmé, že původní Griersonova premisa o dokumentu jako prostředku, který zachycuje bez příkras věci takové, jaké jsou, má trhliny. A přidáme další zásadní okolnost, která vstupuje do procesu tvorby filmu – dramaturgii.

Podle Jana Motala (2012, s. 68) „Dramaturgie teprve zakládá téma, a to na všech úrovních činnosti – od dramaturgie zpravodajské relace, kterou řídí editoři, po dramaturgii reportáže, magazínu či dokumentárního filmu. Velkou iluzí žurnalistické tvorby je představa objektivních kritérií – z povahy práce s materiálem, jak jsme viděli, vyplývá, že jde vždy o interpretaci: již postavení kamery, volba záběru, otázka formuje realitu, kterou zpracováváme.“ Ať už jde zpravodajce, publicistu nebo dokumentaristu, řada principů pracovního procesu – příprava, vyhledávání zdrojů, ověřování jejich relevance, natáčení rozhovorů atp. – se v jejich práci shoduje.

Největší nároky na objektivitu máme u zpravodajství, tam je přímo základním požadavkem. I v případě tzv. seriózních médií je však pouhou iluzí. (MOTAL 2012, s. 68) Ať už se zaměříme na jakkoliv velký úsek zpravodajských výstupů, vždy jde o výběr toho, co se v daném úseku ve světě ve skutečnosti dělo. O tomto výběru v daném médiu přitom rozhodují jednotlivci (editoři, popř. šéfredaktor, který určuje editoriální politiku konkrétního média, kterou se editoři řídí). Byť se editoři řídí nastavenou editoriální politikou svého média, jde vždy o výběr subjektivní a i editoři stejného média mohou v určitých záležitostech akcentovat jiné události/ témata.

Když už je vybrána událost/téma, je potřeba určit perspektivu, z níž bude redaktor událost zpracovávat. Do této volby opět vstupuje editor coby dramaturg zpravodajské relace. Od této perspektivy se odráží zdroje, které bude redaktor využívat, respondenti, které osloví. Např. bude-li např. informovat o nějakém mezinárodním diskusním fóru, může se zaměřit na projednávané tematické okruhy, na účastníky fóra, na jednoho konkrétního účastníka, který je největší „hvězdou“, na to, čím a s kým na jednání přijeli, na organizační problémy atp. – možností perspektiv je mnoho, v rámci každé z nich může novinář sdělovat pravdivou informaci, přesto bude obraz události ve výsledné reportáži pokaždé zcela jiný, lze dokonce lavírovat od naprosto pozitivního obrazu (vynikající přednášky) k naprosto negativnímu (problémy s organizací, zmatky, nedostatek pitné vody, drahé občerstvení atp.). Mimochodem, řada současných českých televizních dokumentaristů (dramaturgů, scenáristů, režisérů, kreativních producentů) začínala právě ve zpravodajských redakcích. Ty se ve své výrobě často zabývají také aktuální publicistikou, mnohdy hraničící s krátkometrážní dokumentární tvorbou. Tížíž novináři tak musejí oscilovat/rozlišovat mezi žánrem „objektivizujícím“ (zpravodajstvím) a „názorovým“ (publicistikou).

Přestože je hlavní funkcí žurnalistiky informovat, zveřejňovat a kontrolovat, roli hrají i další funkce – socializační, integrační, vzdělávací a také zábavná. Chceme objektivitu, ale také příběh. Jan Motal k tomu mj. píše: „Právě vědomí tvorby jako dramaturgického procesu, jako formování tématu, vede k reflexi této podstaty. Umožňuje se vyvarovat toho, že novinář upadá do pocitu, že pouze reflektuje faktickou vrstvu reality. (...) Už z principu fungování média to není možné. O to silnější je tento poznatek u těch druhů publicistiky, které kladou důraz na osobní svědectví, přístup, vyprávění (reportáž, portrét aj.), nebo dokonce u dokumentárního filmu.“ (MOTAL 2012, s. 68)

Současná média se přitom často kloní k referování o negativních skutečnostech, což vyplývá zejména z představy, že právě funkce kritiky a kontroly je tou nejdůležitější. Je však samozřejmě otázkou, zda např. negativní skutečnosti jsou u zmíněného příkladu diskusního fóra opravdu to objektivně nejpodstatnější. Každopádně výsledkem tohoto přístupu současných médií je to, že pokud by člověk nahlížel na svět pouze prizmatem televizních zpravodajských relací, měl by pocit, že ve velmi špatné době na velmi špatném místě.

Nutno také zmínit, že i když to zodpovědní pracovníci (ředitelé, šéfredaktoři, dramaturgové, producenti) neradi přiznávají, programová politika médií (včetně těch veřejnoprávních) se řídí rovněž poptávkou (mimořádně, měření sledovanosti se nevyhýbá ani zpravodajskému vysílání a jeho hodnocení). U médií, která jsou na sledovanosti, čtenosti, poslechovosti závislá finančně, je pak motivace tohoto postupu naprosto zřejmá – po nástupu TV Nova na český mediální trh se např. do popředí zájmu hlavní zpravodajské relace této stanice dostaly kriminální zprávy, které reagovaly na širokou popularitu true crime ve společnosti. Tu lze vysledovat i u dokumentární a dramatické tvorby. Mediální prostor je součástí ekonomické soutěže, soutěží o zákazníka, který se více než poučeným divákem stal nekritickým konzumentem. Média přitom vycházejí vstříc jeho požadavkům. Např. Umberto Eco mimo jiné konstatuje, že masmédia se obracejí k průměrnému publiku (problematika „midcultu“ patří v jeho textech k častým tématům) a řídí se přitom průměrným vkusem. Masmédia tedy podle něj podporují pasivní a nekritický pohled na svět. (ECO 2012, s. 44–45) Další tlak na média (zejména na editoriaální politiku ve zpravodajství a publicistice, ale také v dokumentu) uplatňuje politická reprezentace.

Další vrstvu subjektivity televizní zpravodajské reportáže pak ke zmíněné perspektivě přidá to, jaké zdroje a respondenty novinář vybere, jak se získanými informacemi naloží, jakým způsobem je zpracuje, které zmíní, které vynechá. I když jde o novináře zkušeného, který s tříděním informací a faktů pracovat umí, nikdy nemůže předat informace o události v celé komplexnosti, vždy jde prostě jen o výsek. Ostatně s výsekem reality pracuje v televizní žurnalistice i obraz. Právě díky němu televize snad nejvíce ze všech masových médií pracuje se zdáním přenesení reality ke konzumentovi. „Pro audiovizuální komunikaci je specifické, že jsou současně oslovovány dva naše smysly, sluch i zrak, které se mohou v ideálním případě (u televize) navzájem doplňovat. Ale pravdou je, že obrazová informace působí silněji než informace slovní (respektive zvuková).“ (RUß-MOHL 2005, s. 132)

Vše výše zmíněné platí i pro televizní dokumentární film. S tím rozdílem, že v něm nejde jen o předkládání faktů, popř. zaujetí nějakého stanoviska, ale také, a to významně, o zasažení emocí diváka. Pojmenování pozic redaktor – editor – šéfredaktor můžeme zaměnit za scenárista/režiséra – dramaturga – producenta/kreativního producenta. Jak píše Jan Adler: „Je nepochybné, že objektivistická popisnost signalizuje vždy absenci jasně formulovaného názoru, obsahujícího přirozeně vedle hledisek formotvorných i postoj etický a světonázorový. (...) Povrchnost a názorový eklekticismus jsou vždy známkami krize dokumentárního filmu. Zaniká diferenciací názorových pozic, následkem toho jsou výsledky beztvaré a šedivé, kvalitativní průměr nízký a špičková díla zcela mizí.“ (ADLER 2001, s. 3)

Podle Nicholse dokumenty reprezentují svět trojím způsobem: 1. zobrazují nebo popisují svět způsobem, který je nám blízký, který známe. Na této vlastnosti dokumentu se většinou zakládá divácké přesvědčení, že to, co kamera natočila, je skutečné; 2. dokumentární filmy rovněž hájí či reprezentují zájmy jiných; 3. dokument může reprezentovat svět tímž způsobem, jako právník zastupuje zájmy svého klienta: argumentuje na základě specifické interpretace důkazů. (ADLER 2001, s. 60–61) To s sebou nese samozřejmě řadu etických

otázek, jak ve smyslu etického přístupu k sociálním hercům, ale také k finálnímu zpracování materiálu.

Objektivita a nezávislost médií je podmíněna demokratickým zřízením, resp. svobodou slova. Filmaři ve službách propagandy nejrůznějších režimů tvořili i z vlastního přesvědčení a ovšem finančního přispění režimů. Demokracie je pro nezávislost a objektivitu zajiště potřebným východiskem. Jenže nežijeme ve vakuu, v ideálním světě. Kromě všeho, co bylo výše již zmíněno vstupují do podoby mediálních výstupů i další prvky – osobní zájmy, nekompetentnost novinářů a tvůrců, stres. V současném globálním a digitalizovaném světě se zpravodajské relace staly jakýmsi informačními terminály, v nichž je rychlost zveřejnění informace často upřednostněna před jejím ověřením, popř. doplněním (to se často děje průběžně, podle toho, jak postupně novinář zjišťuje další informace). Pod časovým tlakem pracují často i tvůrci televizních dokumentů. Časová tíseň samozřejmě může generovat nedostatečnou přípravu a z ní vyvstávající povrchnost, omyly – i faktografické.

Současná společnost je doslova zahlcena informacemi. Ty nemusejí být předkládány jen v textové podobě, ale i v podobě nejrůznějších „non-fiction“ audiovizuálních formátů. Najít údaj, který je relevantní, popř. ověřit nějakou informaci, kterou dostaneme, není tak snadné, jak by se mohlo zdát, je k tomu potřeba klást si otázky, které jsou za slyšeným a viděným.

Mimochodem, i profesionálním novinářům se občas stává, že postaví svou zprávu na mylné informaci vyhledané na internetu, a vyrobí tak tzv. „kachnu“. Nástup internetu a levného prostoru pro prezentaci jakéhokoli obsahu navíc připravil půdu pro hybridní válku, zejména pro dezinformační kampaně. Dezinformační kampaně pracují primárně s lidskými emocemi. Využívají obvykle ty nejsilnější, nejbazálnější – strach a nedůvěru. Pracují se zveličováním a fámami, s manipulací, s tzv. alternativními fakty. Třeba v českém mediálním prostoru v letech 2019–2020 patřily podle průzkumu CVVM pro Ministerstvo vnitra ČR k nejčastějším narativům tyto dezinformace:

- Evropská unie diktuje Česku, co má dělat, a narušuje tím suverenitu ČR;
- EU cíleně organizuje migrační vlny z Asie a Afriky;
- Česko utajuje skutečné počty uprchlíků.



KONTROLNÍ OTÁZKY

- 1) Jak lze definovat dokumentární film?
- 2) Jaké základní otázky by historik měl při analýze a interpretaci klást dokumentárnímu filmu?

KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Zhlédněte dokumentární filmy *Běda tomu, skrze koho pohoršení přichází* (r. Přemysl Freimann, 1950) a *Triumf vůle* (r. Riefenstahlová, 1935). Filmy analyzujte a srovnajte jejich účel, společné a rozdílné prvky.

Přečtěte si přednášku Umberta Eca Spoře oděné televizní hlasatelky a ticho. (In: Vytváření nepřítele a jiné příležitostné texty. Praha: Argo, 2013, s. 152–153) a najděte v mediálních výstupech z poslední doby konkrétní příklad „šumové informace“.

DALŠÍ ZDROJE



ADLER, Rudolf. 2001. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha: NAMU, 2001.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: FAMU – MFDF Jihlava, 2004.

JÍCHA, Marek. *Základy kamery. Distanční studijní text*. Opava: Slezská univerzita, 2021.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015.

KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů, 2009.

MOTAL, Jan (ed.). *Nové trendy v médiích II: Rozhlas a televize*. Brno: Masarykova univerzita, 2012.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010.

ROSENSTONE, Robert, *History on Film / Film on History*. London – New York: Routledge, 2012.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Média ani dokumentární filmy neukazují všechno. Skutečnost filtrují. Často přitom prezentují konvenční pohled na svět. Pracují s obrazem jako výrazovým prostředkem, odvíjejícím se nejen od dostupné technologie, ale často poplatným dobovým narativům i dobové vizualitě, tomu, co se zrovna v obrazovém i zvukovém zpracování filmu „nosí“. Zároveň obraz světa samy vytvářejí, budují. Definují modely, do nichž se divák následně chce stylizovat, jakkoli mohou být nereálné.

12 MEDIALIZACE HISTORIE VE VZDĚLÁVACÍM DOKUMENTU, INTERNETOVÉ SERVERY



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola seznamuje s možnostmi využití dokumentárního filmu jako školního historického pramene ve výuce dějepisu, objasňuje pojem školní historický pramen, načrtává možný postup při práci s filmem ve výuce a seznamuje studenty s vybranými audiovizuálními archivy a internetovými portály, které audiovizuální materiály k výuce nabízejí.



CÍLE KAPITOLY

- Seznámení s pojmem školní historický pramen
 - Postup práce při práci s filmovým pramenem ve výuce
 - Seznámení s internetovými audiovizuálními archivy a vzdělávacími portály
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

edukační prostředí – didaktická média – internet – mediální výchova – výuka dějinami

12.1 Dokumentární film ve vzdělávání

Dokumentární film může být možností, jak zatraktivnit výuku dějepisu. Může vzbudit zájem žáků či studentů o probírané historické téma, inspirovat je k vlastní aktivitě. Dokumentární film v tomto případě může fungovat jako svébytný školní historický pramen. Lze s ním pracovat nejen s ohledem na téma, které film zpracovává, ale reflektovat lze i sociální herce (hrdiny filmu), prostředí, perspektivu tvůrce – způsob, jakým byl film zpracován.

V posledních letech vznikly zejména z iniciativy neziskových společností zaměřených na vzdělávání dokumentární filmy vyrobené přímo pro vzdělávací účely. Je tomu přizpůsobena jejich stopáž (obvykle do 15 min.), umožňující ve vyučovací hodině pustit celý film a následně s ním ještě pracovat, velmi často jsou doprovázeny také metodickými materiály pro učitele s návodem, jak se s filmem dá pracovat.

12.2 Dokumentární film jako školní historický pramen

Co vlastně školní historické prameny jsou a čím se případně odlišují od zdrojů, s kterými standardně pracuje profesionální historik? Jak by mělo být se školními historickými prameny v optimální míře zacházeno? Podle Milana Hese prakticky obdobně jako v historické vědě i v didaktice dějepisu hraje práce s prameny svou nezastupitelnou úlohu. Zatímco pro historika je dovednost popisu pramenného dokladu cestou a zároveň zásadní podmínkou k vědecky přijatelné „objektivitě“ interpretace minulých událostí, a poznání pramene je tedy primárně nasměřováno k pochopení již proběhlé události, v případě didaktiky dějepisu se v zacházení s pramenem nemůže jednat „jen“ o poznání (popis) minulosti. Především totiž jde o „rozměr přítomna“, jde o naši aktuální a v současnosti existující vazbu k dějinám a s dějinami. (HES 2012, s. 295–300) Školní historický pramen neslouží pouze k prohloubení žákovy faktografické orientace v dějinách. Školní historický pramen může být podle Hese chápán jako jistá „stopa“ minulého, kterou můžeme v edukačním prostředí cíleně sledovat, objevovat, vracet se k ní či ji obrazně řečeno následovat. Pozorné následování těchto „stop“ přivádí žáka na cestu k historickému myšlení, k historickému vědomí. Spjatost historického a školního historického pramene je zcela zásadní povahy. (ŽÁČEK A KOL 2020, s. 34)

Při výuce se školním historickým pramenem vycházíme z přístupů, které uplatňují při své práci dějepisci. Badatel, který historický pramen začne užívat, vlastně podrobuje tento zdroj postupnému a logicky strukturovanému kritickému rozboru. Sleduje nejprve jeho vnější znaky, jako jsou například vlastnosti jazykové, ale také například to, jak byl vůbec pramen zaznamenán, předáván a uchovávan. Dále je pochopitelně nutné, aby historik posoudil vnitřní logiku či spolehlivost pramene, aby se snažil položit si například otázku, zda si pramen neprotiřečí v určitých částech apod. Stále blíže se tak přibližuje k vlastní interpretaci a zařazení dokumentu do historického kontextu, do kterého pramen náleží. Při práci se školním historickým pramenem se pedagog nechává postupy historiků inspirovat. Vytváří a aplikuje katalogy otázek, které umožní se školním historickým pramenem pracovat. (ŽÁČEK A KOL 2020, s. 34) Slovenský didaktik Viliam Kratochvíl předkládá model sledování dokumentárního filmu jako školního historického pramene v následujících fázích:

1. příprava;
2. sledování filmu;
3. doplnění poznámek;
4. zopakování obsahu filmu;
5. vyhodnocení informací, které jsme získali z filmu.

Učitel dějepisu si musí předkládaný filmový materiál pustit ještě dříve, než ho v hodině využije. Žáci sledují film s tím, že po jeho skončení proběhne diskuse, a v souvislosti s filmem bude zapotřebí zodpovědět podstatné otázky. (ŽÁČEK A KOL 2020, s. 34) Pro analytický rozbor (a následné vyhodnocení) obsahu filmu jako školního historického pramene využíváme z nabídky bohatého souboru otázek a podnětů např. tyto:

Jaké informace nám poskytl uvedený film? Posuďte, do jaké míry byl film srozumitelný. Co vás ve filmu obzvláště zaujalo? Co se vám ve filmu nelíbilo? Čím bychom mohli ještě doplnit informace z filmu? Co cítíte při sledování filmu? Jakou náladu ve vás film vyvolal? Jaké

osoby, předměty (prostor) ve filmu vystupují? Byly ve filmu využity nějaké symboly? Které otázky vás při sledování filmu napadly? Kdo film vytvořil? Kdo finančně natočení filmu podpořil? Zjistěte, zda film vznikl kvůli vzdělávacím účelům. Jaké cílové skupině je film určený? Jaký důkazový materiál film využívá, například primární nebo sekundární prameny, výpovědi svědků...? Zjistěte, zda film obsahuje autorský komentář. Porovnejte film s výpovědí svědků. Jak film pracuje s výpověďmi svědků? Do jaké míry autoři filmu žádají lidi, aby popsali, co se stalo? Je žádoucí, aby ve filmu zaznívaly hodnotící soudy? Co je hlavním cílem filmu? Snaží se film vysvětlit, co se stalo, nebo se snaží informovat lidi o tom, kdo co komu (kdy) udělal? Snaží se film dát slovo těm, kteří byli doposud ignorováni, nebo se film snaží nějak opravit historický výklad? Domníváte se, že film splnil uvedené cíle? Jak je film podkreslen hudbou? Do jaké míry je tato hudba v souladu s dalšími postupy filmu? Jaké myšlenky vyjadřuje obrazový materiál filmu? Do jaké míry je myšlenka, kterou se film snaží vyjádřit prostřednictvím obrazového materiálu v souladu s poselstvím vyplývajícím z komentáře? Jaký je tón komentáře? Do jaké míry je tento komentář objektivní nebo neobjektivní či jednostranný? Snaží se tento komentář poskytnout vyvážený výklad toho, co se stalo? Zjistěte, zda je komentář neutrální nebo kritický. (ŽÁČEK A KOL 2020, s. 34)

Dějepis podle Milana Hese primárně nevychová analýzou filmového svědectví (mediálního výstupu) mladého odborníka na dějiny nějakého konkrétního tématu. Může však vést ke stylu myšlení, jež pomůže člověku orientovat se v tom, co v lidské společnosti bylo, v tom, co aktuálně je, a v tom, co nastat může. Jedná se o úkol, který přesahuje prostory škol a který svým dopadem ovlivňuje nejen stav historické kultury, ale stav společnosti jako takové. (ŽÁČEK A KOL 2020, s. 37)

12.2 Internetové servery

Pro výuku dějepisu mohou pedagogové využít řadu internetových portálů, které nabízejí audiovizuální materiály, jež se mimo jiné dají využít ve výuce. Jsou to jednak dokumentární filmy, jednak např. záznamy vzpomínek pamětníků historických událostí.

– USC Shoah Foundation Visual History Archive

Archiv se svědectvími přeživších holokaustu (1939–1945) a další zločiny proti lidskosti: arménská genocida (1915–1923), nankingský masakr (1937) a rwandská genocida Tutsiů (1994). Řada výpovědi obsahuje celé osobní příběhy z doby genocidy a po jejím přežití.

Archiv obsahuje více než 55 000 videí se svědectvími, celkem více než 112 000 hodin.

Archiv obsahuje také obrazové materiály, literární díla či nahrávky písní. Najdete v něm také přepisy videí.

– Paměť národa

Jedna z nejrozsáhlejších sbírek vzpomínek pamětníků v Evropě. Veřejnosti je na webu přístupná od roku 2008 jako databáze pamětníků, kteří byli přímými svědky událostí 20. století. Sbírkou spravuje nezisková organizace Post Bellum ve spolupráci s Českým rozhlasem a Ústavem pro studium totalitních režimů. Archiv obsahuje příběhy pamětníků, které vycházejí z audio či video záznamu vyprávěných vzpomínek. Každý pamětník je prezentován formou krátkého životopisu a delšího autorsky zpracovaného textu, který je přístupný pod

životopisem jako odkaz na celý příběh pamětníka. Příběh pamětníka obsahuje vybrané ukázky z nahrávky ve formě audio či video klipů, včetně přepisů, osobní fotografie a dokumentů, dalších archiválií, odkazů na související zdroje a anglický překlad krátkého životopisu, klipů a popisků fotografií. Uživatelé registrovaní do e-badatelny mají přístup k celým nesestříhaným nahrávkám, protokolům a dalším archiváliím. K registraci stačí vyplnit online formulář a odsouhlasit pravidla s užíváním.

– **Moderní dějiny.cz**

Vzdělávací portál zaměřený přímo na vzdělávání. Portál nabízí několik sérií vzdělávacích dokumentárních filmů (Sami proti zlu, Dějiny na vlastní kůži, Dějiny na vlastní kůži II), k nimž si pedagogové mohou stáhnout také metodické materiály, které obsahují také mikrostudie, pracovní listy, další pramenné materiály.

Portál obsahuje také další vzdělávací materiály, jež lze ve výuce využít, zejména velké množství pramenných dokumentů – fotografií, kreseb, dokumentů atp.

– **Dějepis 21**

Vzdělávací portál Oddělení občanského vzdělávání Ústavu pro studium totalitních režimů (ÚSTR). Portál se zaměřuje na dějiny 20. století a didaktiku dějepisu. Zprostředkovává výsledky bádání ÚSTRU o období totality a prevenci proti extrémismu.

– **HistoryLab.cz — Digitální aplikace pro práci s historickými prameny**

Aplikace HistoryLab podporuje badatelskou výuku s historickými prameny v dějepise. Zaměřuje se na 20. století. Nabízí učitelům a žákům bezpečné prostředí, v němž mohou tvořit a nebát se chyby. Díky tomu si hravou formou osvojují dovednosti a principy historického myšlení, čímž rozvíjejí svou historickou gramotnost.

– **lucernaTV**

Vzdělávací televize Slezské univerzity. Portál nabízí krátké dokumentární filmy s pamětníky určené pro výuku dějepisu na školách, k dispozici jsou i metodické materiály (tvůrci se nechali inspirovat dřívější spoluprací s portálem Moderní dějiny.cz). Na portále jsou k dispozici další dokumentární filmy, které lze ve výuce dobře využít – cykly Otisky minulosti, Ostravské kulturní stopy, Voices of Meltingpot.

– **spolek Fiducia**

Spolek Fiducia vyrábí od roku 2020 dokumentární sérii Ostravské kulturní stopy. Některé z dílů představují zajímavý exkurz do historie míst a fenoménů moravskoslezské metropole, jež lze však vztáhnout i k širšímu kontextu. Od roku 2024 začal spolek k filmům zpracovávat také metodické materiály.



1) Projděte si pozorně portál Moderní dějiny.cz. Na jakém principu je badatelům, učitelům a žákům na stránkách Moderních dějin.cz přístupná „Antologie historických pramenů?“ Jaké jsou konkrétní možnosti vyhledávání v této antologii? Jaké typy materiálů antologie obsahuje?

2) Objasněte, v čem je rozdíl mezi historickým a školním historickým pramenem? Zamyslete se, jak konkrétně může filmař – dokumentarista napomoci s výukou dějepisu na základní či střední škole?



DALŠÍ ZDROJE

HES, Milan. K povaze školního historického pramene. In: KÁBOVÁ, Hana a Mikuláš ČTVRTNÍK (eds.). *Acta Universitatis Carolinae 2012, Historia Universitatis Carolinae Pragensis*, Tomus LII. Suppl. 1, Bylo nebylo, Studie (nejen k dějinám dějepisectví, vzdělanosti. Praha: Karolinum, 2012, s. 295–300.

KRATOCHVÍL, Viliam a kol. *Dokumentárny film jako školský historický obrazový prameň*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2008.

ŽÁČEK, Rudolf, Milan HES, Monika HORSÁKOVÁ, Stanislava SCHUPPLEROVÁ, Jakub CHROBÁK, Martin NOVOSAD, Ywona ŁYKO a Miroslav KOUBA. *Média – Dějiny – Společnost: Obraz Polska a Poláků v českých médiích*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2020.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Dokumentární film může být možností, jak zatraktivnit výuku dějepisu. Pedagog jej může využít jako svébytný školní historický pramen. Může přitom využít nabídky digitálně přístupných audiovizuálních archivů či vzdělávacích filmů, které nabízejí internetové portály, obvykle včetně připojených metodických materiálů.

LITERATURA

ADLER, Rudolf. 2001. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha: NAMU, 2001. ISBN 80-85883-72-4.

ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001. ISBN 80-7260-051-6.

ASSMANNOVÁ, Aleida. *Prostory vzpomínání: Podoby a proměny kulturní paměti*. Praha: Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3433-3.

AVENARIUS, Alexander: *Práce historika s dokumenty minulosti. Historická revue*. 1999, 10(1), 28–29.

BENEŠ, Zdeněk. *Historický text a historická kultura*. Praha: Karolinum, 1995. ISBN 80-7184-126-9.

BURTON, G. – JIRÁK, J. *Úvod do studia médií*. Brno: Barrister & Principal 2001.

ČECHOVÁ, Marie (ed.). *Čeština – řeč a jazyk*. PRAHA: ISV, 1996. ISBN 978-80-7235-413-9.

ČINÁTL, Kamil. *Naše české minulosti aneb Jak vzpomínáme*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014. ISBN 978-80-7422-291-7.

ČINÁTL, Kamil, Jaroslav PINKAS a kol. *Dějiny ve filmu: Film ve výuce dějepisu*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014. ISBN 978-80-87912-11-9.

ČMEJRKOVÁ, Světlá. a kol. *Čeština, jak ji znáte i neznáte*. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-0589-7.

ČUŘÍK, Jaroslav. *Zpravodajské žánry v tištěných a online médiích*. Brno: Masarykova univerzita, 2014. ISBN 978-80-210-7589-4.

DANEŠ, František. (ed.). *Český jazyk na přelomu tisíciletí*. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0617-6.

DEFLEUR, Melvin L. a Sandra J. BALL-ROKEACH. *Teorie masové komunikace*. Praha: Karolinum, 1996.

ECO, Umberto. *O televizi: Práce z let 1956–2015*. Praha: Argo, 2020. ISBN 978-80-257-3252-6.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2012. ISBN 80-205-0472-9.

ECO, Umberto. *Vytváření nepřítele a jiné příležitostné texty*. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-257-0825-5.

EVANS, Richard J. *Na obranu historie*. Praha: Argo, 2019. ISBN 978-80-2573-006-5.

FERRO, Marc. *Cinema and History*. Detroit: Wayne State Univ. Press, 1988. ISBN 0-8143-1904-1.

FILIPOVÁ, Marta a Matthew RAMPLEY (eds.). *Možnosti vizuálních studií. Obrazy – Texty – Interpretace*. Brno: Barrister & Principal, 2008. ISBN 978-80-87029-26-8.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: FAMU – MFDF Jihlava, 2004. 80-7331-023-6.

GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Argo, 2019. ISBN 978-80-257-3031-7.

HALBWACHS, Maurice. *Kolektivní paměť*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2010. ISBN 978-80-7419-016-2.

HES, Milan. K povaze školního historického pramene. In: KÁBOVÁ, Hana a Mikuláš ČTVRTNÍK (eds.). *Acta Universitatis Carolinae 2012, Historia Universitatis Carolinae Pragensis*, Tomus LII. Suppl. 1, Bylo nebylo, Studie (nejen k dějinám dějepisectví, vzdělanosti. Praha: Karolinum, 2012, s. 295–300.

HORSÁKOVÁ, Monika. *Současné zpravodajství v televizi veřejné služby*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2011. ISBN 978-80-7464-028-5.

HORSÁKOVÁ, Monika. *Zpravodajsko-publicistický seminář I, II. Distanční studijní text*. Opava: Slezská univerzita, 2021.

HÖFLEROVÁ, Eva. *Stylistika. Distanční studijní text*. Opava: Slezská univerzita, 2010.

JÍCHA, Marek. *Základy kamery. Distanční studijní text*. Opava: Slezská univerzita, 2021.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.

KOZÁK, Petr. *Úvod do studia dějin. Distanční studijní text*. Opava: Slezská univerzita, 2024.

KRATOCHVÍL, Viliam a kol. *Dokumentární film jako školský historický obrazový pramen*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2008. ISBN 978-80-8140-365-1.

LE GOFF, Jacques. *Paměť a dějiny*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-862-6.

MAREŠ, Petr. Film jako historický pramen (úvodem k článku Marka Ferra). *Illuminace*. 2(1), 1990, 43–46.

McLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0296-2.

MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. 2. rozšířené vydání. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-574-5.

MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-1984-4.

MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2016. ISBN 978-80-246-3202-5.

MOTAL, Jan (ed.). *Nové trendy v médiích II: Rozhlas a televize*. Brno: Masarykova univerzita, 2012. ISBN 978-80-210-5826-2.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: AMU a JSAF, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.

NORA, Pierre. Mezi pamětí a historií. In: MAYER, Françoise (ed.). *Cahiers du CEFRES. Problematika míst*. 2012, č. 13. Dostupné z: https://www.cefres.cz/IMG/pdf/nora_1998_mezi_pameti_historii.pdf.

PUPÁKOVÁ, Kristína. *Počítačová gramotnost. Distanční studijní text*. Opava: Slezská univerzita, 2021.

ROSENSTONE, Robert, *History on Film / Film on History*. London – New York: Routledge, 2012. 240 stran. ISBN 978-1-4082-8255-7.

RUß-MOHL, Stephan. *Žurnalistika, komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Praha: Grada Publishing, 2005. ISBN 80-247-0158-8.

SCHACTER, Daniel L. *Sedm hříchů paměti: Jak si pamatujeme a zapomínáme*. Praha: Paseka, 2003. ISBN 80-7185-555-3.

STROBACH, Vít. Historik jako nositel paměti, dějiny a hra. *DĚJINY – TEORIE – KRITIKA*. 2009, č. 2. 232–250. ISSN 1214-7249.

SZOMOLANYI, Anton. *Základy kamerové tvorby*. Opava: Slezská univerzita, 2015. ISBN 978-80-7510-139-6.

ŠUBRT, Jiří a Štěpánka PFEIFEROVÁ. Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádání. *Historická sociologie*. 2010, roč. 2, č. 1, 9–29. Dostupné z: <https://historicalsociology.cuni.cz/HS-31-version1-2subrt.pdf>.

ŽÁČEK, Rudolf, Milan HES, Monika HORSÁKOVÁ, Stanislava SCHUPPLEROVÁ, Jakub CHROBÁK, Martin NOVOSAD, Ywona ŁYKO a Miroslav KOUBA. *Média – Dějiny – Společnost: Obraz Polska a Poláků v českých médiích*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2020.

Název: **Mediální prezentace dějin I**

Autor: **Mgr. Monika Horsáková, Ph.D.**

Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Určeno: studentům SU FPF Opava

Počet stran: 56

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.