



Číslo uchazeče:

1. Charakterizujte žánr filmového westernu a jeho historické kořeny.

western je specifická větev dobrodružného žánru tematicky spjatá s konkrétní historickou dobou – dobývání divokého západu v USA; většina filmů je časově situována do druhé poloviny 19. století; filmové westerny se objevují hned od počátků kinematografie, přejímají modely tohoto žánru z dramatu a literatury; klasická podoba westernu – jasná polarita dobra a zla, pistolník-kovboj jako ochránce spravedlnosti proti banditům; tradiční modelové jevy – pistolnické souboje, motiv cesty jako rámec pro rozvíjení děje (hnání dobytka, cesta dostavníkem); nájezdy indiánů, přítomnost armády; je to americký žánr, ale westerny byly natáčeny i v Evropě (nejznámější varianta – spaghetti-western)

2. V souvislosti s filmem *Limonádový Joe aneb Koňská opera* charakterizujte žánr parodie a uveďte 3 příklady jiných českých filmových parodií.

žánr parodie je založen na groteskní hře s parodovaným žánrem, případně konkrétním dílem (výjimečně může být terčem parodie i styl); tato hra spočívá v groteskním zveličení konstitutivních a typických postupů parodovaného žánru či díla; podstatou parodie není výsměch, nýbrž smích nad parodovaným, neobsahuje tedy negativní náboj, který najdeme třeba v satirě

Těžký život dobrodruha (Martin Frič, 1941)

Pytláková schovanka aneb Šlechtný milionář (Martin Frič, 1949)

Adéla ještě nevečeřela (Oldřich Lipský, 1977)

3. Uveďte 5 významných klasických filmových westernů, jejich režiséry a rok vzniku.

Velká vlaková loupež (The Great Train Robbery; Edwin S. Porter 1903)

Přepadení (The Stagecoach; John Ford, 1939)

V pravé poledne (High Noon; Fred Zinnemann, 1952)

Sedm statečných (The Magnificent Seven; John Sturges, 1960)

Silverado (Lawrence Kasdan, 1985)

4. Uveďte 5 filmů režiséra Oldřicha Lipského a rok jejich vzniku.

5. Vysvětlete pojem „eastern“.

žánr pracující s postupy typickými pro western, jen dějiště filmu je situováno do jiné lokality, zpravidla do střední nebo východní Evropy, ale v posledních letech jej lze vztahovat i na

východoasijské kinematografie; vedle této geografické volnosti zaniká rovněž omezení na historické období pronikání na Západ (19. století)

6. Přečtěte si pozorně následující text a odpovězte na základě tohoto textu na níže uvedené otázky:

Pojem „fotogenie“ se začal používat v polovině 19. století v souvislosti s fotografií a označoval nejprve objekt vytvořený světlem na fotografickou desku, později se jeho význam posunul od technických k estetickým souvislostem: fotogenie označovala určitou kvalitu toho, co bylo vytvořeno světlem. Jako fotogenický je popisován takový objekt (nejčastěji jím je tvář), který na fotografii vyjevuje nové kvality.

Pojetí expresivních schopností fotografie a toho, jak je možné dosáhnout fotogenie, se pohybovalo mezi dvěma póly. První z nich, který převládal od desátých do osmdesátých let dvacátého století, chápal umění fotografie jako umění mizanscény; jako umění, které zhodnocuje reálné skrze pečlivé rámování a svícení. Jen prostřednictvím takového technického mistrovství lze dosáhnout fotogenie. Fotograf má za úkol odhalit a předvést fotogenický potenciál přírody, vyjádřit realitu.

Oproti tomu stojí pojetí, podle něž by fotograf měl zapomenout na svou technickou zručnost a nechat fotografii, aby se jednoduše „stala“. Fotografie by měla odhalit něco, čeho bychom si bez ní vůbec nepovšimli – nechat „zázračně“ vyjevit to, co je pouhým okem nepostřehnutelné. Tento přístup je běžnější a odpovídá přibližně tomu, jak v běžném užití rozumíme adjektivu „fotogenické“: fotogenické je to, co je „krásnější“ na fotografii než samo o sobě, protože fotografie objevila a zviditelnila dosud neviditelnou kvalitu.

V dějinách filmových teorií je pojem fotogenie úzce spjat se dvěma klíčovými tématy rané i klasické teorie: prvním je snaha definovat „esenci filmu“, vymezit film jako svébytné umění – fotogenie jako definiční znak nového umění (srov. Louis Delluc, Jean Epstein, Béla Balázs, Rudolf Arnheim); druhým je „epistemologický“ potenciál filmu, schopnost nového média pronikat za povrch věcí, odhalovat to, co je pouhým okem neviditelné – fotogenie jako výsledek odhalení, realizovaného okem filmové kamery (Béla Balázs, Jean Epstein, Dziga Vertov, Walter Benjamin).

Jak rozumíte spojení „umění mizanscény“?

Co je to epistemologický aspekt filmu?

Stručně definujte pojem fotogenie (shrňte článek do stručného výtahu).

7. Ve filmu *Limonádový Joe aneb Koňská opera* zazní 8 písniček napsaných v různých hudebních žánrech. Jmenujte tři z nich.

šanson
blues
country

8. Charakterizujte styl těchto filmových směrů a žánrů. Z níže uvedené nabídky pak ke každému z těchto pojmů přiřaďte 2 filmy, vždy se jménem režiséra.

expresionismus – výrazná stylizace dekorací v expresionistickém výtvarném stylu, v zasvěcení záběrů se pracuje se zvýrazněným kontrastem světla a stínu

Friedrich W. Murnau - *Upír Nosferatu*

Robert Wiene – *Kabinet doktora Caligariho*

free cinema – nepřikrášlovaný realismus zdůrazňující akcent tohoto proudu na sociální problematiku Anglie 50. let (souvislost s dramatickou rozhněvaných mladých mužů)

Lindsay Anderson – *Ten sportovní život*

Tony Richardson – *Osamělost přespolního běžce*

neorealismus – realistický styl s dokumentaristickými prvky (natáčení v reálu, práce s neherci), styl souvisel se sociální tematikou korespondující s poválečnou situací Itálie

Vittorio De Sica – *Zloději kol*

Roberto Rossellini – *Řím, otevřené město*

groteska – komediální žánr, jehož styl vyrůstá především ze hry herců a jejich kostýmů a masek a situačních gagů, které pracovaly i s absurditou

Buster Keaton + Clyde Bruckman – *Friigo na mašině*

Charles Chaplin – *Zlaté opojení*

film noir – specifický žánr definovaný svým stylem, práce se světelnými kontrasty a stíny, velmi promyšlené zasvěcení záběru tak, aby světlo modelovalo tvář postav i celého prostředí scény a navozovalo potmělou atmosféru celého filmu

Charles Vidor – *Gilda*

John Huston – *Maltézský sokol*

Lindsay Anderson; Vittorio De Sica; Roberto Rossellini; Robert Wiene;

Buster Keaton + Clyde Bruckman; Charles Vidor; John Huston; Tony Richardson;

Friedrich W. Murnau; Charles Chaplin

Maltézský sokol; Friigo na mašině; Upír Nosferatu; Osamělost přespolního běžce;

Řím, otevřené město; Zlaté opojení; Gilda; Kabinet doktora Caligariho; Ten sportovní život;

Zloději kol

9. Zodpovězte otázky týkající se následujícího textu:

(Zvolte si verzi dle svých jazykových předpokladů.)

..

Films do, however, manage to communicate meaning. They do this essentially in two different manners – denotatively and connotatively. Like written language, but to a greater degree, a film image or sound has a denotative meaning: it is what is and we don't have to strive to recognize it. This factor may seem simplistic, but it should never be underestimated – here lies the great strength of film. There is a substantial difference between a description in words (or even still photographs) of a person or event, and a cinematic record of the same. Because film can give us such a close approximation of reality, it can communicate a precise knowledge that written or spoken language seldom can. Language systems may be much better equipped to deal with the nonconcrete world of ideas and abstractions (imagine this

book, for example, on film: without a complete narration it would be incomprehensible), but they are not nearly so capable of conveying precise information about psychical realities. By its very nature, written/spoken language analyzes. To write the word “rose” is to generalize and abstract the idea of the rose. The real power of the linguistic languages lies not with their denotative ability but in the connotative aspect of language: the wealth of meaning we can attach to a word that surpasses its denotation.

a) Jakými dvěma způsoby filmy sdělují významy?

b) Jaký je podle textu rozdíl mezi jazykovými a obrazovými systémy?

c) V jakém vztahu je konotativní rovina jazyka k denotativní?

Filme sind dennoch in der Lage, Bedeutung weiterzugeben. Sie tun dies hauptsächlich auf zwei Arten: durch Denotation und Konnotation. So wie die gesprochene Sprache, allerdings in höherem Ausmaß, hat das Filmbild (oder Filmtone) eine denotative Bedeutung: Es ist, was es ist, und wir müssen uns nicht bemühen, sie zu erkennen. Dies mag als allzu simple Feststellung erscheinen, aber das Faktum sollte nie unterschätzt werden: Hier liegt die große Stärke des Films. Es gibt einen substantiellen Unterschied zwischen einer Beschreibung einer Person oder eines Ereignisses in Worten (oder sogar durch Fotografie) und einer Film-Aufzeichnung. Da der Film uns eine so große Annäherung an die Realität vermitteln kann, ist er in der Lage, ein präziseres Wissen weiterzugeben, als die geschriebene oder gesprochene Sprache im allgemeinen kann. „Film ist das, was man nicht imaginieren kann.“ Sprachsysteme mögen sich viel besser für eine Auseinandersetzung mit der nichtkonkreten Welt der Ideen und Abstraktionen eignen (Stellen Sie sich zum Beispiel dieses Buch im Film vor: Ohne einen vollständigen Kommentar wäre es unverständlich), aber sie sind nicht annähernd in der Lage, genaue Informationen über physische Realitäten weiterzugeben. Geschriebene / gesprochene Sprache muß auf Grund ihrer Natur analysiert werden. Das Wort „Rose“ zu schreiben bedeutet, die Idee einer Rose zu verallgemeinern und zu abstrahieren. Die wirkliche Stärke der Sprache mit Worten liegt nicht in ihrer denotativen Fähigkeit, sondern in diesem konnotativen Aspekt von Sprache: Die Fülle an Bedeutung, die wir einem Wort zuschreiben können in die seine Bedeutung überschreitet.

a) Jakými dvěma způsoby filmy sdělují významy?

b) Jaký je podle textu rozdíl mezi jazykovými a obrazovými systémy?

c) V jakém vztahu je konotativní rovina jazyka k denotativní?

Si donc le vraisemblable est un *effet de corpus*, il sera d'autant plus solide à l'intérieur d'une longue série de films proches, par leur expression comme par leur contenu, les uns des autres, comme c'est le cas à l'intérieur d'un genre: il y a, en ce qui concerne le vraisemblable, un *effet-genre*. Cet effet-genre a une double incidence. Il permet d'abord, par la permanence d'un

même référent diégétique et par la récurrence de scènes «typiques», de consolider de film en film le vraisemblable. Dans le western, le code de l'honneur du héros ou la façon d'agir des Indiens apparaissent vraisemblables d'une part parce qu'ils sont fixes (pendant une certaine période, les films de ce genre ne connaissent qu'un code de l'honneur et qu'un comportement pour les Indiens), et d'autre part parce qu'ils sont rituellement répétés, reconduits de film en film.

L'effet-genre permet ensuite d'établir un vraisemblable propre à un genre particulier. Chaque genre a son vraisemblable: celui du western n'est pas celui de la comédie musicale ou celui du film policier. Il serait invraisemblable que dans un western l'adversaire du héros s'avoue vaincu après avoir été ridiculisé en public (ce qui est tout à fait vraisemblable dans la comédie musicale), alors qu'il serait invraisemblable que, dans cette dernière, l'adversaire entreprenne de tuer celui qui l'a ridiculisé. Aussi les fameuses «lois du genre» ne sont-elles valables qu'à l'intérieur d'un genre, et ne tiennent-elles qu'au poids du vraisemblables en vigueur dans l'ensemble des films réalisés appartenant à ce genre.

Cette double incidence de l'effet-genre n'est effective que dans le cas du maintien du vraisemblable, maintien nécessaire à la cohésion du genre. Cela ne veut toutefois pas dire que le vraisemblable d'un genre est fixé une fois pour toutes et ne connaît pas de variation: il est susceptible d'évolution sur un certain nombre de points, à condition qu'un certain nombre d'autres soient respectés et maintenus. C'est ainsi que le western a vu son vraisemblable singulièrement remanié depuis ses origines. Mais ces remaniements (et ceci est valable pour n'importe quel genre) tendent plus à la survie du vraisemblable qu'à une approche plus juste de la réalité.

a) Vysvětlete pojem l'effet-genre.

b) Za jakých podmínek platí žánrová pravidla?

c) Je existence žánru přímo závislá na jeho neměnnosti?

10. Co je to?

anamorfotická předsádka

kontaktní zvuk

postsynchron

diegeze

synopse

viráž

nenarativní film

laterna magika

kinematografie atrakcí

stereoskop

11. Určete profesi u následujících jmen

John Wayne	Milena Jesenská
Jean Vigo	Václav Táborský
Ennio Morricone	Břetislav Pojar
Marguerite Durasová	Svatopluk Havelka
István Szabó	Drahomíra Vihanová
Rainer Werner Fassbinder	Vratislav Blažek
Vittorio Storaro	Vladimír Boudník
Adolf Loos	Jaromír Šofr
Henri Cartier-Bresson	Josef Svoboda
Susan Sontagová	Václav Talich

12. Uveďte další tři filmy, na nichž Jiří Brdečka spolupracoval jako scenárista.

13. Určete filmové profese těchto tvůrců *Limonádového Joa*:

Jiří Brdečka / scénář, autor předlohy
Jan Rychlík / hudba
Vladimír Novotný / kameraman
Karel Škvor / architekt
Rudolf Deyl / herec
Karel Fiala / herec, zpěvák

14. Film *Limonádový Joe aneb Koňská opera* specifickým, antiiluzivním způsobem upozorňuje na filmové médium jako takové (barevné filtry, triky, zvukové modulace apod.). Jmenujte 3 další české filmy, které podobným způsobem pracují se sebereflexí filmového média.

Sedmikrásky (Věra Chytilová, 1966)

Happy end (Oldřich Lipský, 1967)

Kinoautomat Člověk a jeho dům (Radúz Činčera, Ján Roháč, Vladimír Svitáček 1967)

15. Vyřad'te jména, která svou profesí nepatří do skupiny:

- Sergej Prokofjev, Andrej Tarkovskij, P. I. Čajkovskij, Vladimir Vysockij, Svjatoslav Richter
- Roberto Rossellini, Federico Fellini, Luchino Visconti, Umberto Eco, Marco Ferreri
- Kristin Thompsonová, James Monaco, Slavoj Žižek, David Bordwell, Boris Vian
- Gustav Machatý, Martin Frič, Miloš Forman, Ivan Diviš, Saša Gedeon

16. Vytvořte dvojice z následujících tvůrců a názvů filmů tak, že k názvu filmu připišete číslo tvůrce:

1. Jiří Brdečka	<i>Rozmarné léto</i> (herec/herečka)
2. Miroslav Ondříček	<i>Musíme si pomáhat</i> (scénář)
3. Rudolf Hrušínský	<i>Adéla ještě nevečeřela</i> (scénář)
4. Pavel Juráček	<i>Zabitá neděle</i> (režie)
5. Petr Jarchovský	<i>Pane, pojed'te si hrát</i> (režie)
6. Bohdan Sláma	<i>Divoké včely</i> (režie)
7. Břetislav Pojar	<i>Řeka</i> (režie)
8. Drahomíra Vihanová	<i>Spříznění volbou</i> (režie)
9. Karel Vachek	<i>Případ pro začínajícího kata</i> (režie)
10. Josef Rovenský	<i>Černý Petr</i> (kamera)

17. Film *Limonádový Joe aneb Koňská opera* byl natočen v roce 1964. Zaškrtněte 3 filmy, které mají stejné vřočení.

- a) *Ucho*
- b) *Starci na chmelu*
- c) *Vynález zkázy*
- d) *Panelstory*
- e) *Démanty noci*
- f) *Dovolená s Andělem*
- g) *Cech panen kutnohorských*
- h) *Spalovač mrtvol*
- i) *Zítřa se bude tančit všude*
- j) *Každý den odvahu*

18. Jiří Brdečka patří také k nejvýznamnějším tvůrcům českého animovaného filmu. Na tomto poli začínal ve studiu Bratři v triku, jehož prvním šéfem byl Jiří Trnka. Jmenujte 3 loutkové filmy Jiřího Trnky.

19. Napište deset českých filmů, které pracují s českou populární písničkou.

- C. a k. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930)
 - Kristián* (Martin Frič, 1939)
 - Minulost Jany Kosinové* (J. A. Holman, 1940)
 - Těžký život dobrodruha* (Martin Frič, 1941)
 - Starci na chmelu* (Ladislav Rychman, 1964)
 - Kdyby tisíc klarinetů* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1964)
 - Dáma na kolejích* (Ladislav Rychman, 1966)
 - Šíleně smutná princezna* (Bořivoj Zeman, 1968)
 - Šest černých dívek aneb Proč zmizel zajíc* (Ladislav Rychman, 1969)
 - Šakalí léta* (Jan Hřebejk, 1993)
-

20. Jmenujte tři současné tvůrce českého videoklipu.