

TEORIE A DĚJINY FILMU A AUDIOVIZUÁLNÍ KULTURY
OBOROVÝ TEST 2018 – varianta A, metodika hodnocení

1. Jaký je rozdíl mezi *promítáním* filmu a jeho *vysíláním*? (1 bod)

O: Promítání se vztahuje ke kinu, kde světelné paprsky přenášejí obraz pomocí přístroje na promítací plochu. Vysílání znamená přenos televizního nebo rozhlasového signálu pomocí pozemní, satelitní či kabelové sítě.

H: Abychom dali bod, musí být odpověď kompletní, tedy vysvětlit jak promítání, tak vysílání.

2. Jak se vyvíjela síť jednosálkových kin v souvislosti s nástupem multiplexů a digitální technologie? (2 b)

O: Na počátku 90. let působilo v ČR asi 2000 kin, tento počet se během pěti privatizačních let snížil na polovinu. Multiplexy nastupují kolem roku 2000, počet jednosálkových kin klesal až na 600 v roce 2015. Konkurenci multikin čelila jednosálková kina zpočátku tím, že nabízela alternativní repertoár, například menšinové nebo artové filmy. Většina reprízových či lokálních kin, která dříve musela čekat na kopie mainstreamových filmů několik týdnů či měsíců, zanikla. Digitalizace kin, která proběhla v letech 2009–2013, jednosálovým kinům pomohla, takže se jejich počet začal zvyšovat. Mohou nyní nasazovat premiérové snímky ve stejném týdnu a technické kvalitě jako multikina.

H: Jeden nebo dva body udělíme i při částečné znalosti problematiky.

3. Kdo jsou *youtubeři* a jaké je jejich postavení v současné audiovizuální kultuře? (3 b)

O: Youtubeři jsou tvůrci krátkých videí, které umísťují na internetovém serveru YouTube a promlouvají jejich prostřednictvím ke svým fanouškům, např. o svých názorech, životním stylu, aktivitách atd. Svou popularitu mezi adolescentními diváky využívají k prezentaci výrobků a mohou tím pádem získat příjem z jejich propagace.

4. Co se snažíme zjistit, uvažujeme-li o *fotogenických* rysech filmového obrazu? (2 b)

O: Viz <http://cinepur.cz/article.php?article=937>

H: Jeden bod za spojení s fotogeničností snímaného objektu (např. člověk či automobil vypadající dobře na plátně), plné hodnocení při zakotvení pojmu v dějinách myšlení o filmu (Louis Delluc etc.) a hledání podstaty filmu jako umění.

5. Budeme-li ve filmu analyzovat *mizanscénu*, jaké jeho vlastnosti nás budou zajímat? (3 b)

O: Například dekorace, kostýmy, rekvizity, osvětlení, masky a líčení, rozmístění a pohyb herců v prostoru, tedy vše, co je vidět před kamerou.

H: Za obecnou charakteristiku jeden bod, po jednom bodu za každý prvek mizanscény. Netřeba vyjmenovat všechny.

6. Čím se liší *jízda kamery* od *panorámování*? (2 b)

O: Při panorámování se kamera otáčí kolem vlastní osy, při jízdě se pohybuje.

7. V čem spočívá rozdíl mezi *diegetickým* a *nediegetickým* zvukem? Uveďte příklad. (2 b)

O: Diegetický zvuk má zdroj ve světě příběhu, nediegetický nikoli. Zvuk klavíru, na který hraje hrdinka, je diegetický; pokud však klavír ani reprodukční zařízení v dané scéně nablízku není, a přesto ho slyšíme, jedná se zřejmě o zvuk nediegetický. Bojový zpěv zbrojnošů šikujících se k bitvě je zvukem diegetickým, orchestrální doprovod při jejich útoku nikoli. Atd.

H: Jeden bod za objasnění, druhý za příklad. Nepřijímají se tautologické odpovědi typu: diegetický zvuk patří do diegeze.

8. Čím se zabývá *sémiotika*? (1 b)

O.: Sémiotika zkoumá znakové systémy.

9. Pojem *syžet* představuje události, jež ve filmu vidíme a slyšíme, a to v pořadí, v jakém je vidíme a slyšíme. Pojem *fabule* představuje naši mentální rekonstrukci událostí zprostředkovaných *syžetem* v jejich příčinných a chronologických souvislostech, takže *fabule* začíná vždy nejstarší událostí a končí událostí nejnovější. Zvolte si jeden z následujících filmů, krátce popište jeho *syžet* a poté jeho *fabuli*. (4 b)

Přes kosti mrtvých (Agnieszka Hollandová)

Tátova volha (Jiří Vejdělek)

Thumočník (Martin Šulík)

Vražda v Orient expresu (Kenneth Branagh)

Wind River (Taylor Sheridan)

10. Označte níže tvrzení, která jednoznačně vyplývají z následujícího textu: (3 b)

Umělecké dílo může působit nestravitelně, ba dokonce odpudivě, neboť vyvolává v pozorovateli pocit strachu nebo vědomí viny, anebo stupňuje prožívání těchto pocitů. Může tak působit i proto, že znovu oživuje potlačená přání, nebo že ve vědomí pozorovatele znovu vyvolává nevyřešené rozpory, a konečně i proto, že umělec spíše zdůrazňuje, než zakrývá skutečnost, že svět kolem nás je v troskách, a pocit, že nejsme asi zcela bez viny na jeho zničení. Naproti tomu nás jiná umělecká díla přitahují a uspokojují, neboť zobrazují pokojný, zdravý, bezpečný, neporušený a nezničitelný svět, protože nám pomáhají řešit naše vlastní problémy, to znamená, že je ukazují jako řešitelné, a proto neškodné.

Arnold Hauser, *Filosofie dějin umění*, Praha, Odeon 1975, s. 67

- I dílo, které působí nestravitelně nebo odpudivě, může být dílem uměleckým.
- Jen takové dílo, které vyvolává strach a působí odpudivě, můžeme nazvat uměleckým.
- Někteří umělci akcentují pocit, že jsme se podíleli na zničení světa.
- Pouze zdravá díla, která zobrazují bezpečný a nezničitelný svět, lze nazvat uměním.
- Svět kolem nás je v troskách.
- Úkolem každého uměleckého díla je uklidňovat pozorovatele a řešit jeho problémy.
- Umělecká kritika je povinna pranýřovat nezdravé a odpudivé umění.

O: a), c), e)

11. Jaký význam může mít v souvislosti s audiovizí slovo *formát*? Spojte je s vhodnými adjektivy. (2 b)

O: Může označovat např. poměr stran obrazu (filmového okénka nebo plátna v kině), typ televizního pořadu, použitou technologii atd. Např. širokoúhlý formát, grafický formát, zvukový formát, diskusní formát, zpravodajský formát atd.

H: K získání dvou bodů stačí dva případy.

12. Podle jakých znaků můžeme definovat žánr *sci-fi*? (2 b)

O: Podle místa a času děje (Země, vesmír, jiné planety, budoucnost), typických postav (vynálezci, kosmonauti, mimozemšťané, roboti, androidi), dějových motivů (vesmírné cesty, cesty časem, převratné vynálezy a jejich důsledky), kostýmů a rekvizit (kosmické lodě, skafandry a kombinézy, zbraně a komunikační prostředky budoucnosti). Fikční svět přitom podléhá racionálnímu = vědeckému vysvětlení, nefigurují zde tedy nadpřirozené bytosti a schopnosti.

H. K zisku dvou bodů stačí uvedení dvou znaků.

13. Z čeho povstala kampaň #MeToo, co je jejím obsahem a jak ovlivnila filmový průmysl? (3 b)

O: Heslo "Me Too" v souvislosti se znásilněním používala v roce 2007 afroamerická aktivistka Tarana Burke. K jeho aktualizaci došlo na podzim 2017 po obvinění hollywoodského producenta Harveyho Weinstaina ze sexuálního obtěžování hereček. Z případu se vyvinula kampaň, ve které se nejen ženy a nejen herečky svěřují se zážitky, při kterých se cítily být obětmi sexuálního obtěžování. Následovala obvinění dalších celebrit filmové scény, přeošazování filmů či jejich vyřazování z festivalových programů kvůli účasti některého z provinilých umělců.

H: Tři body umožňují diferencovat rozsah znalostí o daném fenoménu.

14. Vyberte si dvě z následujících internetových adres a napište, jaké služby svým uživatelům poskytují (2 b):

ČSFD.cz

FDb.cz

filmovyprehled.cz/cs

imdb.com

ZÓNA *** netuctové filmy (nejen) na DVD

15. Vyberte si jeden z následujících časopisů, charakterizujte jeho obsah a napište, jak často vychází: (3 b)

Cinepur, Film a doba, Iluminace, Kino-Ikon

O: *Cinepur* je esejistický filmový dvouměsíčník, přispívají do něj převážně kritici mladší generace, nabízí festivalové referáty, rozhovory, recenze a rubriku Téma. *Film a doba* je esejistický filmový čtvrtletník, nabízí festivalové referáty, rozhovory, recenze a rubriku Téma. *Iluminace* je odborný filmový čtvrtletník, jednotlivá čísla přináší monotematické bloky, rubriky Obzor, Edice, Projekty apod. *Kino-Ikon* je slovenský odborný filmový časopis, vychází dvakrát ročně, přináší články, reflexe, rozhovory a rubriku Frame – „kritický občasník studentů filmovej vedy“.

16. V květnu 2018 se v Brně odehrál pilotní ročník festivalu *Serial Killer*. Zaškrtněte, na co se tento nový festival zaměřuje: (1 b)

- a) na dokumentární snímky z produkce veřejnoprávních televizí
- b) na filmy inspirované komiksem
- c) na filmy o masových a sériových vraždách
- d) na filmy žánru noir
- e) na kriminální filmy a detektivky
- f) na televizní a online seriálovou tvorbu ve střední a východní Evropě

O: f)

17. Navrhněte periodizaci dějin české kinematografie od počátků do současnosti, návrh stručně zdůvodněte. (3 b)

O: Například:

- a) němý film za Rakouska-Uherska
- b) němý film od vzniku ČSR (1918–1929)
- c) zvukový film do konce ČSR (1930–1939)
- d) období protektorátu Čechy a Morava (1939–1945)
- e) státní kinematografie od r. 1945 do r. 1963
- f) státní kinematografie v období nové vlny (zlatá šedesátá, 1963–1969)
- g) státní kinematografie od r. 1969 (nástup normalizace) do konce éry socialismu (1989)
- h) od počátku privatizace (1990) do současnosti.

H: Není podstatné, zda uchazeč uvede období všechna a právě takto (může zvlášť rozlišit např. i roky 1945–1948, dobu přestavby 1985–1989 atd). Platí i odpověď typu: němý film – zvukový film – znárodněný film –

postsocialistický film apod., stejně jako méně obvyklé návrhy, pokud jsou založeny na zřetelných kritériích. Plného počtu bodů nemůže dosáhnout, kdo udělá chybu v posloupnosti nebo v historickém zařazení (poplete např. protektorát s normalizací), případně projeví jiný zásadní nedostatek orientace v dějinách.

18. Co byl *kočovní kinematograf*? (1 b)

O: Způsob předvádění filmových představení v rané éře kinematografie (přibližně 1896–1912), kdy majitelé kinematografických licencí cestovali od města k městu a promítali v boudách či stanech, na jarmarcích, ale i v kavárnách, varieté a kabaretech. Jednalo se o pásma krátkých filmů, často uváděných jako součást širšího programu (včetně hudebních, kouzelnických aj. čísel).

19. Co se v československé kinematografii změnilo po vydání dekretu prezidenta Edvarda Beneše z 11. srpna 1945 o opatřeních v oblasti filmu? Do kdy platnost tohoto dekretu trvala? (3 b)

O: Jednalo se tzv. znárodnění, tedy převedení veškeré filmové výroby, infrastruktury, obchodu a distribuce do rukou státu. Dekret de jure platil do roku 1993, přestože de facto bylo soukromé podnikání v kinematografii obnoveno brzy po roce 1989 (prvním soukromě vyrobeným snímkem byl *Tankový prapor*, 1991).

H: Dva body za objasnění, jeden za platnost.

20. Objasněte pojem *budovatelský film* a jmenujte jeden příklad takového snímku. (2 b)

O: Budovatelské filmy vznikaly od Února 1948 přibližně do poloviny padesátých let, odehrávaly se ve výrobě (v továrnách, v dolech, při stavbách údolních přehrad, na polích...) a líčily úsilí pracujícího lidu o vybudování socialistické společnosti. Příkladnými hrdiny byli úderníci, typickými náměty plnění plánu, zlepšovatelství, kolektivizace zemědělství, zavádění nové techniky, rozorávání mezí apod. Postavy i dějové motivy byly v duchu metody socialistického realismu pojímané třídně a typicky (dělník – komunista; váhající příslušník starší generace; špion nebo záškodník, kolísavý intelektuál; družstevní aktivista; drobný rolník; kulak apod.). Příklady: *Zítřka se bude tančit všude*, *Karhanova parta*, *Cesta ke štěstí*, *Priehrada*, *Lazy sa pohli*, aj.

H: Jeden bod za objasnění, jeden za příklad.

21. Objasněte pojem *trezorový film* a uveďte příklad. (2 b)

O: Slovem „trezorový“ býval označován film, který byl v socialistických zemích obvykle z politických či ideových důvodů zakázán, nesměl se tedy po nějakou dobu uvádět; ať již tak, že nebyl vůbec uveden do kin, nebo byl po jistý čas promítán a poté stažen z distribuce. Například *Ucho*, *Skřivánci na niti*, *Všichni dobří rodáci* v ČSSR, *Pokání* v SSSR, *Svědék* v Maďarsku, *Ten králik jsem já* v NDR apod.

H: Jeden bod za objasnění, jeden za příklad.

22. Jaké osudy mohly potkat české a slovenské filmové tvůrce po nástupu normalizace? Uveďte příklady. (3 b)

O: Někteří se přihlásili k politice nového stranického vedení a pokračovali v tvorbě (např. Otakar Vávra, Karel Zeman, Karel Steklý, Antonín Kachlík, Jaroslav Balík, Vladimír Čech), někdo vyslovil politování nad svými postoji v tzv. krizovém období a mohl také pokračovat (Karel Kachyňa), někteří se směli vrátit k profesi po několika letech (Věra Chytilová, Hynek Bočan, Václav Gajer), případně se po jisté době rovněž připojili s loajálními prohlášeními (Jiří Menzel), někteří byli na čas odsunuti do dabingu (Zdeněk Sirový, Vít Olmer), ke krátkometrážní tvorbě (František Vlášil, Juraj Jakubisko), případně jim byla dříve či později dána šance ve Filmovém studiu Gottwaldov (Antonín Máša, Vít Olmer), někteří odešli do exilu, ale neuplatnili se tam (Pavel Juráček, Karel Vachek), jiní se v exilu uchytili (Ivan Passer, Vojtěch Jasný), jiní pracovali v exilu, ale takzvaně si uspořádali vztahy ke své vlasti, takže mohli ČSSR příležitostně navštěvovat nebo zde natáčet americký film (Miloš Forman), někteří zůstali doma, ale věnovali se převážně jiné disciplíně (Evald Schorm režíroval divadlo), nebo se už k filmu nevrátili (Ladislav Helge).

H: K získání tří bodů stačí uvést alespoň tři možnosti: tedy např. pokračování v tvorbě podle stranické linie, několikaletý distanc a exil. Není-li uveden ani jeden příklad, sníží se výsledek o jeden bod. Pokud tedy někdo uvede jen jeden typ osudu (např. exil), a neuvede příklad, nedostane víc než 0 bodů.

23. Jmenujte alespoň tři filmy režiséra Miloše Formana a pokuste se stručně vystihnout jejich myšlenkové poselství. (3 b)

H: Vyjádřit se lze jak souhrnně ke všem jmenovaným filmům, tak jednotlivě ke každému zvlášť. Co uchazeč z filmů odvodí, je otázka interpretace; uznáme proto každou odpověď, pokud se Formanovým filmům očividně nevymyká. Plný počet tří bodů obdrží jen ten, kdo správně uvede tři filmy a pokusí se zformulovat tzv. poselství. Chybí-li film, dáme o bod méně. Chybí-li poselství, snížíme hodnocení o další bod.

24. XXI. mezinárodní filmový festival v Cannes měl před padesáti lety, v roce 1968, zvláštní průběh. Co se tehdy na festivalu přihodilo? Jak se na onom festivalovém ročníku podílely české filmy? (2 b)

O: Během festivalu vrcholila studentská stávka (tzv. pařížský máj), filmaři jako Jean-Luc Godard, François Truffaut, Carlos Saura aj. ze solidarity stáhli své filmy z programu a festival byl zrušen. V soutěži tehdy byly tři české filmy: *Hoří, má panenko*, *O slavnosti a hostech* a *Rozmarné léto*, které tím pádem nemohly být oceněny.

H: Za informaci o události bod, za připomenutí české účasti druhý bod.

25. Přiřaďte k sobě filmy, jejich režiséry a autory literárních předloh: (2 b)

- | | | |
|---------------------------------|---------------------|----------------------|
| a) <i>Démanty noci</i> | h) František Vláčil | o) Arnošt Lustig |
| b) <i>Marketa Lazarová</i> | i) Jan Němec | p) Bohumil Hrabal |
| c) <i>Odcházení</i> | j) Jaromil Jireš | q) František Hrubín |
| d) <i>Ostře sledované vlaky</i> | k) Jiří Menzel | r) Ladislav Fuks |
| e) <i>Romance pro křídlovku</i> | l) Juraj Herz | s) Milan Kundera |
| f) <i>Spalovač mrtvol</i> | m) Otakar Vávra | t) Václav Havel |
| g) <i>Žert</i> | n) Václav Havel | u) Vladislav Vančura |

O:

- a – i – o
- b – h – u
- c – n – t
- d – k – p
- e – m – q
- f – l – r
- g – j – s

H: Za kompletně správné přiřazení dva body, za dvě chyby jeden bod, za více než dvě chyby 0.

26. V kterém roce začala vysílat *Československá televize*? (1 b)

- a) 1918 b) 1953 c) 1968 d) 1993

O: b)

27. Co byl *Československý filmový týdeník*? (1 b)

O: Filmové periodikum neboli žurnál, vyráběný v letech 1945-1990. Trval zpravidla 11 minut, obsahoval aktuality z domácího a mezinárodního politického života, reportáže, zajímavosti, kuriozity, fejetony apod., promítal se tehdy v kinech. Lze jej nyní každý týden sledovat na ČT2 nebo na STV2.

H: Je nutné, aby z odpovědi plynulo porozumění, že šlo o filmový žurnál, promítaný jako součást běžných představení v kinech. Neuznávající se tedy odpovědi typu „vysílal se v 70. letech“ ani „vysílal se v kinech“.

28. Zaškrtněte důvod, proč bývá film *Občan Kane* pokládán za mezník ve vývoji filmové řeči: (1 b)

- a) Díky uplatnění hloubky ostrosti divák souběžně sleduje paralelní děje v předním plánu i v pozadí scény.
- b) Obraz byl snímán rychlostí 48 okének za sekundu.
- c) Poprvé se na plátně objevil Marlon Brando.
- d) Poprvé byl v celovečerním filmu využit barevný systém Technicolor.
- e) Poprvé zde byl použit 70mm formát Todd-AO s šestikanálovým stereofonním magnetickým zvukem.

O: a)

29. Vyberte si jeden z následujících seriálů, charakterizujte jeho žánr, postavy a děj: (3 b)

<i>Bohéma</i>	<i>Most</i> (Bron/Broen)
<i>Dabing Street</i>	<i>Sedmilhářky</i> (Big Little Lies)
<i>Dům z karet</i> (House of Cards)	<i>Trpaslík</i>
<i>Kancelář Blaník</i>	

H: Jeden bod za žánr, jeden za postavy, jeden za děj.

30. Vyberte si jednu z následujících minisérií a napište: (3 b)

- a) Která televize dílo produkovala?
- b) O čem vypráví jeho první a o čem druhý díl?
- c) Jak dílo přijali diváci a jak kritika?

Dukla 61 (David Ondříček), *Marie Terezie* (Robert Dornhelm), *Metanol* (Tereza Kopáčová)

O: Ve všech případech Česká televize, u *Marie Terezie* navíc RTVS (Rozhlas a televízia Slovenska), ORF (Rakousko) a MTVA (Maďarsko).

Dukla 61: Sledovanost kolem milionu, divácké hodnocení na ČSFD nad 80%, výhrady k obsazení pražskými herci, kteří mají mluvit ostravským nářečím, nadšené recenze.

Marie Terezie: Sledovanost vysoká (v ČR dva miliony, jinde obdobně), divácké hodnocení na ČSFD 66%, jízlivé recenze přirovnávající hrdinku k Angelice a císařovně Sissi.

Metanol: Sledovanost přes milion, divácké hodnocení na ČSFD nad 80%, nadšené recenze.

H: Jeden bod za televizi, jeden za rozlišení prvního a druhého dílu, jeden za recepci. V případě koprodukčního projektu *Marie Terezie* uznáváme i uvedení jen jedné z televizí.

31. Vyberte si jednu z následujících institucí a napište, co je jejím posláním: (2 b)

- a) Česká filmová a televizní akademie
- b) Filmová a televizní fakulta VŠMU
- c) Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze (FAMU)
- d) Národní filmový archiv
- e) Slovenský filmový ústav
- f) Státní fond kinematografie

O:

a) Udělování výročních cen (Český lev), výběr filmů do zahraničních soutěží (Oscar).

b) Filmová a televizní fakulta VŠMU připravuje filmové praktiky i teoretiky: má ateliéry tvorby animované, dokumentární, kameramanské, scenáristické, ateliér filmové a televizní režie, skladby střihové, zvukové, vizuálních efektů, katedry audiovizuálních studií, produkce a distribuce.

c) FAMU připravuje filmové praktiky: má katedry tvorby animované, dokumentární, fotografie, kamery, produkce, režie, scenáristiky a dramaturgie, stříhové skladby, zvukové tvorby a také Centrum audiovizuálních studií (CAS).

d) „Posláním Národního filmového archivu je pečovat o filmové dědictví, zprostředkovávat veřejnosti jeho poznávání a napomáhat rozvoji českého audiovizuálního průmyslu a filmové kultury.“ Jedná se o činnost sbírkovou, restaurování, prezervaci, digitalizaci, činnost výzkumnou, vzdělávací, ediční (včetně čtvrtletníku *Illuminace*), provoz kina Ponrepo aj.

e) SFÚ „sústřeďuje, uchovává, ochraňuje filmové a jiné audiovizuálne diela a dokumentačné materiály a sprístupňuje ich verejnosti.“

f) Státní fond kinematografie spravuje audiovizuální poplatky, poskytuje podporu kinematografii, poskytuje filmové pobídky atd.

H: K zisku dvou bodů třeba uvést alespoň dvě aktivity.

32. Kolik milionů diváků přišlo v uplynulém roce 2017 do českých kin? (1 b)

- a) 9,57 b) 15,23 c) 23,15 d) 44,25

O: b)

33. Přiradte filmy k režisérům a národním kinematografiím: (2 b)

- a) *Bláznivý Petříček* (Pierrot le fou)
 b) *Kanály* (Kanał)
 c) *Lid dosud prosí* (Még kér a nép)
 d) *Nákupčí peří* (Скупльчачи перья)
 e) *Rekonstrukce* (Reconstituirea)
 f) *Stíny zapomenutých předků* (Тіні забутих предків)
 g) *Tisícročná včela*
 h) *Tramvaj do stanice Touha* (A Streetcar Named Desire)

- | | |
|------------------------|--------------|
| i) Aleksandar Petrović | q) Francie |
| j) Andrzej Wajda | r) Maďarsko |
| k) Elia Kazan | s) Polsko |
| l) Jean-Luc Godard | t) Rumunsko |
| m) Juraj Jakubisko | u) Slovensko |
| n) Lucian Pintilie | v) Srbsko |
| o) Miklós Jancsó | w) Ukrajina |
| p) Sergej Paradžanov | x) USA |

O:

- a – l – q
 b – j – s
 c – o – r
 d – i – v
 e – n – t
 f – p – w
 g – m – u
 h – k – x

34. Přiradte k sobě filmy, režiséry, festivaly a ceny: (1 b)

- | | |
|--|---------------------------|
| a) <i>Křižáček</i> | g) MFF v Berlíně |
| b) <i>Nedoťkej se mě</i> (Nu ma atinge-ma) | h) MFF v Cannes |
| c) <i>Zloději</i> (Manbiki kazoku) | i) MFF v Karlových Varech |
| d) Adina Pintilie | j) Křišťálový glóbus |
| e) Hirokazu Kore'eda | k) Zlatá palma |
| f) Václav Kadrnka | l) Zlatý medvěd |

O:

a – f – i – j

b – d – g – l

c – e – h – k

35. Ze seznamu vyberte jeden film, který jste viděl(a), a navrhnete pro něj upoutávku (trailer): popište tři scény, které byste do něj zařadil(a). (3 b)

Dunkerk (Christopher Nolan)
Měsíc Jupitera (Jupiter holdja)
Psí ostrov (Wes Anderson)

Chlapi nepláčou (Alen Drljević)
Western (Valeska Grisebach)

H: Otázka má otestovat vizuální paměť.

36. Z následující osmice si vyberte jeden film, který jste viděl(a), a napište k němu na druhou stranu tohoto listu kritickou glosu v rozsahu 250–300 slov. Pokud jste žádný z těchto filmů neviděl(a), úkol vynechejte. (5 b)

- | | |
|---|---|
| a) <i>Backstage</i> (Andrea Sedláčková) | e) <i>Hmyz</i> (Jan Švankmajer) |
| b) <i>Bajkeři</i> (Martin Kopp) | f) <i>Kvarteto</i> (Miroslav Krobot) |
| c) <i>Čiara</i> (Peter Bebjak) | g) <i>Po strništi bos</i> (Jan Svěrák) |
| d) <i>Hastrman</i> (Ondřej Havelka) | h) <i>Únos</i> (Mariana Čengel Solčanská) |

37. Následující text přeložte do českého nebo slovenského jazyka. Pište jen na tento, případně na volný list. (20 b)

Even with the critical acclaim for Resnais's and Truffaut's films, it was Jean-Luc Godard's *Breathless* that became the New Wave's emblematic film, assuring the movement's place in cinema history and legend. In retrospect the differences seem self-evident, and perhaps they did at the time: *Hiroshima, mon amour* and *The 400 Blows* are concerned with the past, as history, memory, or autobiography. *Breathless* caught the moment. Besides its intellectual and aesthetic resonances, it gave spectators opportunities for identification and fantasy. It blatantly espoused its allegiance to Hollywood commercial cinema, while at the same time radically challenging conventional narrative codes through jump cuts (cuts that break temporal continuity in a scene by leaving gaps in time) and extended long takes shot with a hand-held camera. *Breathless* was “trendy” not in the sense of following fashion but in taking strands of contemporary culture – popular cinema, existentialism – and shaping them into artistic creation that was simultaneously derivative and new. Looking back with a later era's vocabulary, some critics have called it postmodern.

The formulaic aspects of characterization and narrative were, in a way, the underpinning and counterpoint of the film's challenge to conventional film style. *Breathless* put the term jump cut into the everyday language of film technique. Jump cuts disoriented the spectator, leaving gaps in movement and camera placement. This break with standard shot continuity practice was aimed at keeping viewers attuned to the movement of performers and the vantage point from which the camera observed them. Jump cuts, like virtually every technique, go back a long way in cinema history (Orson Welles used a version of jump cutting, for example, in *Citizen Kane*), but Godard gave them more prominence than ever before, with continual surprises for spectators. *Breathless* made the New Wave synonymous with stylistic rule-breaking, a cinema of the unexpected.

O: Vedle kritikou oceněných Resnaisových a Truffautových filmů to bylo *U konce s dechem* Jeana-Luca Godarda, jež se stalo emblematickým filmem nové vlny, který tomuto hnutí zajistil místo v dějinách kinematografie a jeho

legendu. Ve zpětném pohledu se rozdílů zdají evidentní a zřejmě se tak jeví i ve své době: *Hirošima, má láska* a *Nikdo mne nemá rád* jsou zaměřeny na minulost coby historii, vzpomínku či autobiografii. Snímek *U konce s dechem* zachytil daný okamžik. Vedle svých intelektuálních a estetických ozvěn poskytl divákům příležitosti pro identifikaci a fantazii. Okázale přiznával svou oddanost hollywoodské komerční kinematografii a současně radikálně podryval konvenční narativní kódy prostřednictvím poskočných střihů (střihů, které prostřednictvím časových mezer narušují temporální kontinuitu scény) a prodlužovaných dlouhých záběrů ruční kamerou. Film *U konce s dechem* byl „trendy“ nejen ve smyslu následování módy, ale v čerpání ze současné kultury – populárního filmu, existencialismu – a jejich přetvoření do uměleckého výtvoru, jež byl zároveň odvozený i nový. Slovníkem pozdější éry to někteří kritici nazvali postmodernou.

Konvenční aspekty v charakterizaci a ve vyprávění byly, svým způsobem, základem a kontrapunktem zmíněného zpochybnění zavedeného filmového stylu. *U konce s dechem* zavedlo termín poskočný záběr do každodenního jazyka filmové techniky. Poskočné záběry dezorientují diváka, zanechávají mezery v pohybu a v umístění kamery. Toto narušení standardní praxe záběrové kontinuity mělo za cíl držet diváka v souladu s pohybem herců a s výhodnou pozicí, odkud je kamera pozorovala. Poskočné střihy, jako prakticky každá technika, mají za sebou ve filmových dějinách dlouhou cestu (Orson Welles použil variantu poskočného střihání například v *Občanu Kaneovi*), ale Godard jim dodal výraznější postavení než kdykoli dříve, spolu se soustavným překvapováním diváků. *U konce s dechem* učinilo z nové vlny synonymum pro stylistické narušování pravidel, pro kinematografii neočekávaného.