

Akademie múzických umění v Praze

Filmová a televizní fakulta

Magisterský navazující program

Produkce

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Smíšený výzkum *Court – métrage*:
Společné znaky krátkých filmů v soutěžní sekci na festivalu
v Cannes v letech 2018–2022**

Bc. Ellyn Černochová

Vedoucí práce: Mgr. Marta Švecová

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, září 2023

The Academy of Performing Arts in Prague

Film and Television Faculty

Master's Study Program

Production

MASTER'S THESIS

**Court Métrage Mixed-Method Research:
Common Attributes of Short Films in the Cannes Competition
Section in the years 2018–2022**

Bc. Ellyn Černochová

Thesis supervisor: Mgr. Marta Švecová

Awarded academic title: MgA.

Prague, September 2023

Prohlašuji, že jsem pracovala samostatně a použila jen uvedených zdrojů.

V Praze dne 14.08.2023

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Ellyn Černochová', written over a horizontal line.

Ellyn Černochová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala za podporu své mamince a svému příteli, za pomoc a konzultace své vedoucí práce, za ochotu účastnit se výzkumu členům výběrové komise a v neposlední řadě samotným tvůrcům za důvěru při zpřístupnění svých filmů a za jejich tvůrčí odvahu, jež pro mě při psaní a výzkumu zůstávala zdrojem inspirace.

ABSTRAKT

Obsahem diplomové práce je výzkum vztahu mezi určitými tematickými a stylistickými parametry krátkometrážních filmů a jejich uvedením v soutěžní sekci na festivalu v Cannes v letech 2018-2022. Výzkum, rámcově zasazený do oboru festivalových studií, je smíšené sekvenční povahy, přičemž v první fázi využívá kvantitativních metod k identifikování výrazných znaků ve vzorku 49 krátkých filmů. Data jsou posléze vyhodnocována skrze kvalitativní rešerše a hloubkové rozhovory s filmovými profesionály z řad výběrové komise festivalu.

ABSTRACT

The subject matter of the thesis is a study of the relationship between certain thematic and stylistic short film approaches and the presentation of given films in the official selection in Cannes in the years 2018–2022. The research which builds upon festival studies background uses a sequential mixed method design in which the first phase is a quantitative study to identify the strongest features within the sample of 49 short films. The data is then analysed using a qualitative document-based analysis and an interview method with film industry professionals who are part of the selection committee participating as respondents.

Obsah

1. ÚVOD.....	5
2. METODOLOGIE	10
3. ZAMĚŘENO NA FESTIVAL	13
3.1. FESTIVAL KATEGORIE A	13
3.2. DRAMATURGIE FESTIVALU	19
3.3. KRÁTKÉ FILMY V CANNES	23
4. KVANTITATIVNÍ VÝZKUM	26
4.1. TÉMA A DOSAVADNÍ LITERATURA	26
4.2. DESIGN VÝZKUMU A SBĚR DAT	28
4.3. ANALÝZA DAT A VYHODNOCENÍ.....	33
4.3.1. <i>Stopáž</i>	33
4.3.2. <i>Země původu</i>	34
4.3.3. <i>Žánry a umělecká forma</i>	38
4.3.4. <i>Názvy</i>	40
4.3.5. <i>Věk a gender postav</i>	41
4.3.6. <i>Témata a motivy</i>	43
4.4. ZÁVĚR KVANTITATIVNÍ ČÁSTI	47
5. COURT-MÉTRAGE V ČASE.....	49
5.1. 71. ROČNÍK: EMANCIPOVANÉ ŽENY A ASIJSKÉ REGIONY	49

5.2.	72. ROČNÍK: ŽÁNROVÁ ROZMANITOST KRÁTKÝCH FILMŮ.....	52
5.3.	73. ROČNÍK: MENTÁLNÍ ZDRAVÍ A AUTENTICITA V NEKLIDNÉ DOBĚ	54
5.4.	74. ROČNÍK: POD ROUŠKOU ENVIRONMENTALISMU	56
5.5.	75. ROČNÍK: SVOBODNÝ SPOLEČENSKÝ KOMENTÁŘ.....	57
6.	KVALITATIVNÍ VÝZKUM.....	60
6.1.	PŘÍPRAVA A METODIKA	60
6.2.	ROZHOVORY A DISKUZE	62
7.	ZÁVĚR.....	70
8.	SOUPIS ZDROJŮ.....	72
8.1.	SEKUNDÁRNÍ ZDROJE - LITERATURA	72
8.2.	PRIMÁRNÍ ZDROJE – AUDIOVIZUÁLNÍ PRAMENY.....	75

1. Úvod

Filmový festival v Cannes se od svého prvního konání v roce 1946 stal kulturní událostí světového formátu a takřka trendsetterem v oblasti arthouse a upscale audiovizuální tvorby.¹ Přehlídka tisíců filmů ročně vítá desítky tisíc návštěvníků z řad filmových profesionálů,² hostuje debaty, workshopy, pitchingy a pořádá jeden z největších světových filmových marketů, proto leží význam akce nejen v rovině prezentace, ale i nákupu a prodeje filmů. Festival na Azurovém pobřeží zhušťuje diskurz o audiovizuálním průmyslu z nejrůznějších úhlů a je silně reflektován v médiích po celém světě. Neodmyslitelně k němu patří samozřejmě i glamour a s ním spojený hvězdný kult. Společně s "áčkovými" festivaly v Benátkách a Berlíně je zkrátka jednou z nejstarších a nejprestižnějších filmových událostí roku. Mezi filmy premiérované v Cannes patří kultovní celovečerní snímky, jako jsou *Řím, otevřené město* (1945), *Sedmá pečeť* (1957), *Sladký život* (1960), *Solaris* (1972), *Taxikář* (1976), *Nebe nad Berlínem* (1987), *Pulp Fiction* (1994) nebo *Pianista* (2002).³

Paralelně s těmi o Zlatou Palmu od počátku festivalu usilují i filmy krátké. V roce 2018 bylo do sekce *Court-métrage* přihlášeno celkem 3 810 krátkých filmů⁴ z celého světa s rozličnými autorskými přístupy, tématy, narativními i stylistickými atributy. Z celkového počtu přihlášených pak 11členná komise vybrala pouhých 11 snímků, které byly v květnu následujícího roku v Palais des Festivals promítány. Nabízí se myšlenka, že při tak nevyváženém poměru přihlášek a nominací k procesu selekce existuje určitý klíč. Zajímá mne, zda-li je možné jej vyhodnotit, popsat, případně zcela vyvrátit.

Na začátku následujícího výzkumu tedy stojí hypotéza, že krátké filmy v hlavní soutěži nesou společné znaky, které jsou pro větší část vzorku takřka charakteristické. Hlavním cílem práce je tyto znaky identifikovat, popsat je na konkrétních případech s důrazem na jejich variace, zkoumat jejich vývoj v časovém pětiletém rámci, a především hledat souvislosti výskytu těchto charakteristik mimo samotná filmová díla. Předpokládám, že

¹DE VALCK, Marijke a KREDELL, Brendan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. ISBN: 978-0-415-71246-0.s. 30

²*How many people attend the Cannes film festival?* Stephen Follows: Film data and education [online]. Pub.26.5.2014 [Cit.20.3.2023]. Dostupné z <<https://stephenfollows.com/many-people-attend-cannes-film-festival/>>

³*75 editions*. Festival de Cannes [online]. [Cit.20.3.2023]. Dostupné z<<https://www.festival-cannes.com/en/75-editions/retrospective/>>

⁴*Cannes 2020: the short film competition*. Festival de Cannes [online]. Pub. 13.5.2019. [Cit.20.3.2023]. Dostupné z <<https://cinemadedemain.festival-cannes.com/en/2020/cannes-2020-the-short-films-competition/>>

tematicky se filmy budou protínat např. v časté reprezentaci mezilidských vztahů, motivu dospívání a otázkách spojených s identitou postav.

Mise festivalu v Cannes oficiálně spočívá v „objevování a vyzdvihování kvalitních děl, v podpoře vývoje kinematografického umění a posílení vývoje celosvětového filmového průmyslu.“⁵ Jakožto mezinárodní festival kategorie A není přehlídka oficiálně zaměřena na žádné žánry, typy filmů či témata. Nicméně, i přesto je možné mezi soutěžními filmy nalézt společné znaky. Jak ukazuje např. kvantitativní studie celovečerních filmů v Hlavní soutěži v Cannes zveřejněná na portálu *Stephen Follows*, během let 2010 – 2015 bylo v oficiálním výběru 53 % francouzských filmů, 93 % filmů náleželo k žánru drama a valná většina užila v synopsích jedno z následujících slov: život, láska, mladý a muž.⁶ Podobně jako ve zmíněné studii budu skrze nástroje **kvantitativního výzkumu** sbírat, analyzovat a vyhodnocovat data ohledně znaků filmů, které by mohly potenciálně přímo či nepřímo ovlivnit pravděpodobnost jejich výběru do oficiální selekce. Předmětem práce budou ale krátké filmy zkoumané skrze rozšířený soubor proměnných.

Výsledky kvantitativního výzkumu budou dále interpretovány s ohledem na **politicko-kulturní kontext** jednotlivých ročníků festivalu. Eren Odabasi ve své disertační práci, zabývající se vazbami mezi krátkými filmy na Berlinale a systémem jejich financování, argumentuje že „*pro programovou komisi není možné při výběru filmů zavádět striktní agendu a jsou (při selekci) vázání vnějšími faktory, které nelze ovlivnit.*“⁷ Je důležité takové možné okolnosti popsat a výsledky kvantitativní části s nimi konfrontovat, jelikož určitá nálada ve společnosti může být pak v programu akcentována např. zastoupením témat jako je gender nebo ekologie.

Odborník na programování v kinematografii Peter Bosma popisuje dramaturgii jako činnost především „*subjektivní a osobní.*“⁸ I z takového výroku je zjevné, že hlavními aktéry při výběru filmů do soutěžních sekcí zůstávají právě programoví ředitelé a členové výběrových komisí. Závěrečná část výzkumu se proto obrací právě k nim, a to skrze **hloubkové rozhovory**, jejichž

⁵Regulations. *Festival de Cannes* [online]. [Cit. 20.3.2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/en/participer/rules?id=2>>

⁶What types of films win Palm d'Or at Cannes? Stephen Follows: *Film data and education* [online].Pub. 11.5.2015 [Cit.20.3.2023]. Dostupné z <<https://stephenfollows.com/what-films-win-the-palme-dor/>>

⁷ODABASI, Eren. *A Multi-method Analysis of the Berlin International Film Festival and the World Cinema Fund*. Massachusetts, 2018. Vedoucí disertační práce: Anne T. Ciecko. University of Massachusetts Amherst : Department of communication. s.71

⁸BOSMA, Peter. *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. Columbia: Columbia University Press, 2015. ISBN 0231850824. s.69“

obsah je srovnáván s výsledky předcházejícího výzkumu kvantitativního i tezemi popsanými skrze kontext konkrétních ročníků festivalu v Cannes.

Co se týče dosavadního výzkumu, neexistuje text, který by se právě skrze rozličné výzkumné metody zabýval výlučně krátkými filmy v hlavní soutěži v Cannes v daném období. Využití čistě kvantitativních nástrojů k určení četností stylistických, formálních i faktických vlastností filmů však můžeme pozorovat v několika studiích. Částečně se tohoto problému dotýkají krátké analýzy zveřejněné na již zmíněném internetovém portálu *Stephen Follows*.⁹ Kladou si otázku jako “Co mají společného krátké filmy v Cannes?” nebo “Jaké typy filmů vyhrávají Zlatou Palmu?” Jedná se o cennou ukázkou toho, jak je možné s proměnnými tohoto typu kvantitativně pracovat. To ukazuje i článek¹⁰ Manuela Garina a Alberta Elduque, který skrze kvantitativní analýzu dokazuje význam vizuálních motivů na vzorku několika set kanonických filmů světové kinematografie.

Pokud jde o užití současně kvantitativních i kvalitativních nástrojů ve výzkumu filmových festivalů, je velkým přínosem disertační práce Eren Odabasi obhajovaná v roce 2018 na Univerzitě v Massachusetts, v níž autorka za pomoci nástrojů smíšeného výzkumu určuje tématické a stylistické vzorce latinskoamerických, afrických a východoasijských filmů financovaných Evropskými festivalovými fondy. Z hlediska modelu výzkumu ukazuje, v jaké fázi jsou výhodné ty které nástroje, jenž sdružují statistiky, textuální analýzy filmů i rozhovory s tvůrci. Odabasi upozorňuje, že “jeden z největších přínosů projektu leží v rozhodnutí využít kvantitativní data a metody statistiky, které jsou v rámci studia filmových festivalů využívány jen stěží.”¹¹ Rovněž tak i v případě své diplomové práce spatřuji využití těchto metod jako jeden z jejich hlavních přínosů.

Diplomová práce je, kromě úvodu, metodologie a závěru, rozdělena do čtyř stěžejních kapitol. První, kvantitativní, části výzkumu, předchází kapitola *Zaměřeno na festival*, jejíž význam leží především v uvedení čtenáře do mechanismu výběru filmů na festival tak, aby bylo možné efektivně jednotlivé filmy analyzovat a okolnosti jejich vstupu do soutěže a co nejpřesněji interpretovat výsledky kvantitativního výzkumu.

⁹What do Cannes nominated short films have in common? Stephen Follows: Film data and education [online]. Pub. 14.5.2018 [Cit.21.3.2023]. Dostupné z <<https://stephenfollows.com/what-do-cannes-nominated-short-films-have-in-common>>

¹⁰ELDUQUE, Albert a GARIN, Manuel. Quantitative meta-analysis of visual motifs throughout film history. *El profesional de la información*, 25 (6). s. 883-892. ISSN 1699-2407. Dostupné z <<https://centaur.reading.ac.uk/75031/>>

¹¹ODABASI, Eren. *A Multi-method Analysis of the Berlin International Film Festival and the World Cinema Fund*. Massachusetts, 2018. Vedoucí disertační práce: Anne T. Ciecko. University of Massachusetts Amherst: Department of communication. s. 7–8

První podkapitola z obecného hlediska popisuje náležitosti festivalu kategorie A, věnuje se dělení na soutěžní a nesoutěžní sekce v Cannes a mimo jiné i historii či způsobu financování festivalu. Další podkapitola pojednává o procesu výběru filmů do festivalových soutěží, o canneské dramaturgii a vizi festivalu. V této části práce čerpám např. z diplomových prací zaměřených na dramaturgii dalších mezinárodních festivalů jako je třeba filmový festival v Torontu,¹² či přímo z publikací filmových kritiků a dramaturgů,¹³ a z dostupných rozhovorů s nimi. V podkapitole *Krátké filmy v Cannes* již systematicky popíši principy fungování krátkometrážní soutěžní sekce vycházející zejména z oficiálních webových stránek festivalu, zveřejněných pravidel a zásad i výročních zpráv.

Co se týče užitých pojmů, v anglosaské literatuře je festivalová dramaturgie označována pojmem kurátorství (curatorship), které je často, především v evropském kontextu, volně zaměňováno též s programováním (programming). Souhlasím s Peterem Bosmou, který vysvětluje, že programování vyzdvihuje samotný akt nasazování filmů do určitých časových bloků a plánování projekcí, zatímco pojem kurátor/dramaturg „má konotace sofistikovanější úrovně vzdělání v oblasti filmu.“¹⁴ Pro účely práce využívám jednotně, v českém prostředí obvyklý, pojem dramaturgie jakožto ekvivalent kurátorství, s nímž se setkáme pravděpodobněji v kontextu umění výtvarného.

Praktickou část práce uvozují kvantitativní částí výzkumu, ve které zkoumám vzorek filmů z nejrůznějších hledisek např. délky stopáže či země původu, a to s důrazem na analýzu prezentovaných témat a dominantních motivů. Data jsou posléze interpretována v následující kapitole *Court-métrage v čase*, kterou opírám o všeobecný diskurz týkající jak konkrétních filmů, tak jednotlivých ročníků festival v Cannes. Tudíž čerpám především z filmově-kritických deníků, internetových portálů zaměřených na filmový festival, či např. z rozhovorů s organizátory. Na kvantitativní část práce v poslední kapitole navazují částí kvalitativní, jejímž obsahem jsou právě rozhovory s dramaturgy.

Diplomová práce rámcově spadá do oblasti *film festival studies*, mladého akademického oboru, který se zabývá filmovými festivaly především z hlediska jejich společensko-kulturního významu.

¹² SIMMONDS, Hugh Anthony. *Curating the Cinematic Muse: The Role of Programming in the Film Festival Experience: The 40th Toronto International Film Festival*. Ontario, 2018. University of Waterloo: Recreation and Leisure Studies.

¹³ BOSMA, Peter. *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. Columbia: Columbia University Press, 2015. ISBN 0231850824

¹⁴ Tamtéž, s.8

Někteří badatelé jako Marijke de Valck a Dina Iordanova se, mimo jiné, také věnují systematické kategorizaci dosavadního výzkumu v této oblasti. Teoretické práce zkoumají festivalové mechanismy z nejrůznějších úhlů a sahají po metodice k etnografii, urbanismu, organizačním studiím a dalším. Tyto texty jsou proto velice užitečným příkladem toho, jak je možné k výzkumu festivalů přistupovat skrze syntézu různých metodologických východisek.

2. Metodologie

Jak již bylo naznačeno v úvodní kapitole, ve výzkumné části práce volím několik různých přístupů, a to především z důvodu zachování komplexity pojetí festivalové dramaturgie. Kombinovaný výzkum, v němž se nástroje kvantitativní povahy mísí s kvalitativními, vzájemně se doplňují či na sebe navazují, označujeme jako „smíšený design.“¹⁵ Tento typ výzkumu má filozofický základ v pragmatismu a na rozdíl od zastánců čistě kvalitativních či kvantitativních postupů, byli jeho pěstitelé zastánci výhod, které může právě syntéza rozličných metod sociálním a humanitním vědám nabídnout.¹⁶

K popisu zásad, nástrojů smíšeného designu a k vysvětlení jeho jednotlivých fází vycházím v této kapitole především z publikace Johna W. Cresswella *Research design: Qualitative, quantitative and mixed method approaches*,¹⁷ která nejen vysvětluje postup designu výzkumů rozličných metod, ale zároveň napovídá, jak by měl být v metodologické části představen, jak formulovat otázky toho kterého typu výzkumu apod.

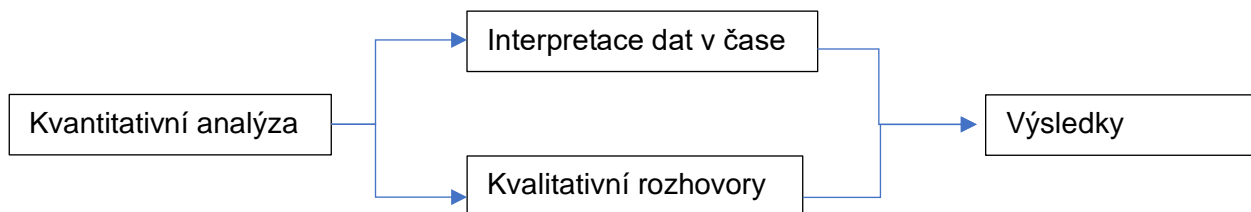
Pro sběr, analýzu a interpretaci dat využívám sekvenční postup, tedy takový, v jehož rámci výsledky z první metody výzkumu uplatníme při aplikaci metody druhé, např. pro zvýšení kvality interpretace získaných výsledků či prosté rozšíření získaných dat a možností jejich komparace. Zde se jedná konkrétně o tzv. quan-qual model, kde metody kvalitativního výzkumu navazují na ty kvantitativní. Creswell tento postup definuje jako „vysvětlující sekvenční smíšený design,“¹⁸ který dovoluje výsledky analýzy kvantitativní části přímo využít pro sestavení části kvalitativní. Konkrétně tedy v první, kvantitativní, fázi testuji hypotézu, že vybrané krátkometrážní filmy mají některé společné znaky a vlastnosti. Na základě výsledků takové analýzy znaků a jejich popisu s přihlédnutím ke společensko-kulturnímu kontextu budu poté modelovat otázky hloubkových rozhovorů. Viz schéma.

¹⁵VLČKOVÁ, Kateřina. Smíšený výzkum: Jedná se o nové a závažné téma? In T. Janík, P. Knecht, & S. Šebestová (Eds.), *Smíšený design v pedagogickém výzkumu: Sborník příspěvků z 19. výroční konference České asociace pedagogického výzkumu* (s. 1–6). Brno: Masarykova univerzita.

¹⁶ SLOŽILOVÁ, Eva. Pragmatismus jako filozofický základ smíšeného výzkumného designu. In *Pedagogická orientace* (s.51–69). 21 (1). 2011. s.55

¹⁷ CRESWELL, John W. *Research design: Qualitative, quantitative and mixed method approaches*. California: SAGE Publications, Inc. 2014. 4.vyd. ISBN 978-1-4522-2609-5

¹⁸Tamtéž.s. 274



Pokud se v kvantitě budou např. některé hodnoty proměnných objevovat častěji než jiné, nebo se mezi nimi vyjeví očividné vztahy, budu se na jejich výklad i v dalších částech práce zaměřovat. Kvantitativní část výzkumu tak přímo ovlivňuje zaměření a otázky výzkumu kvalitativního. Jak kulturní diskurz, tak i reflexe filmových profesionálů rovněž pomáhají dovysvětlit výsledky první čistě kvantitativní části. Hlavní výzkumná otázka spojující a zastřešující obě fáze smíšeného výzkumu proto zní: **Jak můžeme pomocí kontextuální interpretace dat a kvalitativních rozhovorů objasnit kulminaci určitých atributů krátkých filmů v souvislosti s jejich výběrem do hlavní soutěže na festivalu v Cannes v letech 2018 – 2022?**

Dané časové období volím jakožto, pro účely výzkumu, dostatečně rozpjaté z několika důvodů. Šestiletý odstup od prvního ročníku umožňuje reflexi proměn festivalového prostředí z hlediska kulturních preferencí či postižení vývoje současného krátkého festivalového filmu. Zároveň dané rozmezí zahrnuje dva festivalové ročníky v různé míře zasažené pandemií covidu-19 a nabízí tak podnětný výzkum nadcházejících dvou let, která v různé míře reflektují organizační i dramaturgické změny. Zaměření výzkumu na soubor těchto pěti ročníků tak zachovává aktuálnost řešené otázky, ale zůstává relevantní studií proměn krátkého filmu, jeho prezentace, a především vývoje konkrétních zkoumaných atributů.

Na základě oficiální stránky festivalu, kde je zveřejněn přehled všech uvedených filmů, zahrne výzkum vzorek celkem 49 krátkých filmů, které byly v rámci festivalu v daných letech v hlavní soutěži *Court-métrage* promítány.

Mezi zkoumané vlastnosti filmů neboli tzv. proměnné, bude v kvantitativní části práce patřit stopáž, země původu, žánr filmu, název, dominantní témata, věk i pohlaví hlavní(ch) postav(y). Ke každému z filmů bude v rámci každé proměnné přiřazena konkrétní hodnota/kategorie; např. Drama pro žánr, Francie pro původ filmu či Rodinné vztahy pro téma. Přesný výčet kategorií, kterých mohou proměnné nabývat a postup jejich řazení, bude představen v adekvátní kapitole práce. Kromě samotných filmů a oficiálních webových stránek festivalu zde jako zdroj využiji i filmové recenze publikované v odborných časopisech či náhled do databází jako je imdb. Kromě celkového procentuálního zastoupení jednotlivých hodnot v různých proměnných budu rovněž sledovat jejich vývoj v čase.

Po sběru dat, pro který je důležité důsledné nastavení a dodržování kritérií, bude zásadní důkladný zápis získaných dat do tabulky. Využiji program Microsoft Excel, který pro práci nabízí rozsáhlou škálu funkcí. Po rozřazení filmů do kategorií v rámci daných proměnných, převedu výsledky do grafické podoby. Využívat budu především spojnicové a sloupcové grafy, kde osa X představuje jednotlivé ročníky, osa Y počet filmů prezentovaných v *Court-métrage* a různobarevné křivky/sloupce vyjadřují míru zastoupení konkrétních hodnot pro danou proměnnou. Mělo by tak být zjevné, jak se takové zastoupení zvyšovalo, klesalo nebo bylo v čase neměnné. Případně pro zdůraznění zajímavých jevů v rámci jednoho ročníku, se nabízí zobrazení v koláčových grafech. Text kvantitativního výzkumu spočívá v komparaci daných grafů, vyvození souvislostí, vztahů mezi jednotlivými hodnotami a jejich celkovém vyhodnocení.

Výsledky kvantitativní analýzy dále usouvztažňuji s konkrétním děním na festivalu skrze rešerše mediálního diskurzu; festivalových reportů, tuzemských i zahraničních, vydávaných např. odbornými časopisy *Cineuropa*, *Variety* nebo *Hollywood Reporter*. Využívám rovněž přepisy již vzniklých rozhovorů s profesionály, recenze samotných filmů a v neposlední řadě audiovizuální podklady; filmová díla a záznamy rozhovorů, potažmo reportáže z festivalu. Skrze takto strukturovanou obsahovou analýzu tvořím k předchozím výsledkům chronologický výklad tak, aby bylo možné postřehnout vývoj nejvýraznějších jevů.

Na základě výsledků první části analýzy rovněž připravuji otázky rozhovorů navazující na již konkrétní fenomény. Přesný design poslední fáze výzkumu, proces jeho vyhodnocování apod. bude specifikován v pozdější kapitole právě v návaznosti na výsledky fáze předchozí. K rozhovorům plánuji oslovit 3-5 respondentů, přičemž ideálním respondentem je ředitel krátkometrážní sekce Bruno Muñoz. Dále budu oslovovat bývalé i nynější členy výběrové komise pro krátký film, přičemž samotné rozhovory proběhnou skrze emailovou korespondenci. Kromě otázek přímo vycházejících z první části výzkumu, mě zajímají také odpovědi na obecné i doplňující otázky jako např.: „*Jak probíhá výběr krátkých filmů do oficiální selekce? Všímate si při výběru filmů určitých stylistických či narativních znaků? Zasahují do rozhodovacího procesu skutečnosti mimo samotné filmové dílo? Jako zkušenost tvůrců či kvalita ostatních podaných materiálů?*“

3. Zaměřeno na festival

V následujících kapitolách se zabývám tématy, která nabízejí východiska pro budoucí analýzu a která považuji za nezbytná pro základní orientaci v problematice festivalové dramaturgie.

Text zahrnuje stručný popis historie festivalu, definuje specifika, která s sebou nese festivalový statut A a představuje rozdělení oficiálního výběru na soutěžní a nesoutěžní sekce. Dále se věnuje festivalové dramaturgii z hlediska obecného i se zaměřením na canneský festival a jeho specifický přístup k otázkám spojených s výběrem filmů. V neposlední řadě se věnuji přímo krátkému filmu, a to např. konkrétním podmínkám pro vstup do krátkometrážní soutěže. Tento prostor rovněž využívám k rozboru dostupných rozhovorů s členy výběrové komise a s generálním a uměleckým ředitelem Cannes Thierry Frémauxem, ze kterých hojně čerpám a které dokládají, s jakým posláním k festivalové dramaturgii organizace přistupuje.

3.1. Festival kategorie A

První ročník filmového festivalu v Cannes byl připravován k září roku 1939 jako svobodomyšlnější protiklad k benátskému festivalu, který byl před začátkem druhé světové války silně ovlivňován nástupem nacismu a fašistickým režimem Benita Mussoliniho. Francouzský protějšek věhlasné filmové události byl po jejím vzoru rovněž situován na slunné pobřeží. Den předpokládaného začátku prvních projekcí, 1. září 1939, se však stal rovněž dnem, kdy Hitler napadl Polsko a rozpoutal druhou světovou válku. Festival se proto v plánované podobě neuskutečnil a v zájmu podpory turismu byl poté obnoven až v roce 1946.¹⁹ Vedle velkolepých celovečerních filmů jako *Řím, otevřené město* nebo *María Candelaria* bylo již tehdy na festivalu uvedeno více než 50 krátkých filmů (včetně filmů Jiřího Trnky).²⁰

Od prvního ročníku festival, především v důsledku druhé světové a studené války, zápasil s ekonomickými problémy a prošel značnými organizačními změnami. Aby již přímo nekonkuroval Benátkám, bylo konání festivalu v 50. letech odloženo z podzimního na jarní termín. V témže období získala hlavní cena za nejlepší film své současné pojmenování Zlatá palma. V dalších ročnících se však festival občasně navracel k jejímu původnímu názvu Grand Prix a jako taková

¹⁹ DE VALCK, Marijke a KREDELL, Brendan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. ISBN: 978-0-415-71246-0. s. 54

²⁰ Official selection 1946: All the selection. *Internet Archive: Wayback Machine* [online]. [Cit. 21.3.2023]. Dostupné z <<https://web.archive.org/web/20150416110904/http://www.festival-cannes.fr/en/archives/1946/allSelections.html>>

byla cena naposledy předána v roce 1975.²¹

Filmové festivaly lze typově dělit dle několika kritérií, přičemž jedním z nejvýznamnějších je status přidělovaný Mezinárodní federací asociací filmových producentů (FIAPF), která sídlí v Paříži. Festival Cannes, stejně jako Benátky, již brzy po jeho vzniku FIAPF zařadila do tzv. kategorie A. Smyslem takového označení bylo především zachování výsazného postavení festivalů na mezinárodním trhu. Áčkový statut dovoluje uvádět filmy v exkluzivní světové premiéře a pořádat mezinárodní soutěž. Nejočekávanější díla jsou tak rezervována právě pro tyto festivaly a vznikají často závisle na datech jejich konání. Systém hierarchizace festivalů zároveň reguluje jejich rozložení v kalendáři, a tudíž i silně ovlivňuje distribuční strategii samotných děl. Další výrazné položky festivalového kalendáře se začaly objevovat na sklonku 50. let, kdy označení A získaly další festivaly včetně Karlových Varů, Berlinale či Locarna.²² Dnes drží akreditaci FIAPF celkem 45 festivalů, a to v kategorii soutěžní, soutěžní – specializované, nesoutěžní, dokumentární a krátkometrážní.²³ Áčkový statut mimo jiné upravuje podmínky pro přihlášení filmů, formu projekcí, míru zastoupení odborné veřejností i typologii přítomného festivalového publika.

Pokud dále dělíme festivaly typově dle zúčastněných stran i zaměření, mohou být akce divácky, či spíše businessově / obchodně orientované. To jsou především takové, které pořádají festivalové trhy, mají vyšší rozpočty, cílí na filmové profesionály, účastní se jich ve velké míře autoři a jiní hosté, uvádějí filmy ve světových či mezinárodních premiérách a jsou zpravidla největšími festivaly v regionu. Obdobně jako Cannes do kategorie business festivalů patří i Benátky, Berlín či Toronto.²⁴ Svůj obchodní aspekt Cannes naplňuje především přítomností *Marché du film*, prokazatelně největším filmovým trhem na světě, kde se každoročně pohybuje až 12000 profesionálů,²⁵ kteří prodávají, nakupují obsah a uzavírají memoranda. *Marché du film* je součástí festivalu již od počátku 60. let a nyní je v rámci trhu možné navštívit stanové pavilony až 90 různých zemí,²⁶ zajistit filmu promítání pro distributory, setkat se s investory či sales agenty,

²¹ LAWSON, Kat. A Brief History of Cannes International Film Festival. *The Film Magazine* [online]. Pub. 18.5.2015 [Cit. 21. 3.2023]. Dostupné z <<https://www.thefilmmagazine.com/a-brief-history-of-cannes-international-film-festival/>>

²² DE VALCK, Marijke a KREDELL, Brendan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. ISBN: 978-0-415-71246-0.s.55

²³ Accredited Festivals. *FIAPF: Film Producers Worldwide* [online]. [Cit. 21.3.2023]. Dostupné z <<https://fiapf.org/festivals/accredited-festivals/>>

²⁴ Tamtéž. s. 51–53

²⁵ Who Are We? The beautiful story of the marché du film. *Festival de Cannes* [online]. [Cit. 20.3.2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/fr/qui-sommes-nous/marche-du-film>>

²⁶ Village International. *Marché du film: Festival de Cannes* [online]. [Cit. 20.3.2023]. Dostupné z <<https://www.marchedufilm.com/village-international/>>

zúčastnit se pitchingů, workshopů a inspirativních labů. Začínající producenty láká tzv. Producer's network, který organizuje speciální akce a workshopy zaměřené především na navazování kontaktů a vytříbení určitých producentských schopností.

V profesionálním prostředí festivalu se nezapomíná ani na krátký film, tomu je dedikovaný *Short film corner*, oddělený trh pro krátký film, který má od roku 2004 za účel podpořit networking mezi mladými talenty a stávajícími profesionály a pomoci krátkým filmům z hlediska vývoje, produkce, distribuce i marketingu, přičemž vybrané filmy jsou promítány a zpřístupněny na online platformě festivalu. V rámci této industry platformy jsou rovněž nabízeny návštěvy workshopů, masterclassů, networkingových akcí s tématy financování, či distribuční strategie, přednášky zkušených režisérů, scenáristů a další akce, které nabízejí rozvoj zkušeností a okamžitý feedback k práci filmařů. Součástí jsou rovněž dvě pitching fóra zaměřené na filmy ve vývoji a v postprodukcii.

Vedle nesmírně bohatého industry programu, zahrnuje festival v Cannes celkem čtyři soutěžní, pět nesoutěžních sekcí spadající do oficiálního výběru a tři souběžné nezávislé panely. V oficiálním výběru festival každoročně uvádí přes 50 filmů prezentovaných během 12 květnových dní. Výjimkou byl 73. ročník, kdy byla fyzická část zrušena a následující rok 2021, kdy byl festival odsunut na pozdější červencový termín. V roce 2022 pak festival proběhl v již tradičním období, konkrétně 17.-28. května.

Počet soutěžních i nesoutěžních sekcí a vedlejších panelů se v Cannes rozšiřoval postupně se změnami jak kulturními, tak v dramaturgii a ve vedení festivalu. V prezidentském křesle se od založení festivalu do roku 2022 vystřídali čtyři muži, Robert Favre Le Bret, Pierre Viot, Gilles Jacob a Pierre Lescure. Pod taktovkou Gillese Jacoba vznikly nové sekce *Un Certain Regard*, *Zlatá kamera* a *La Cinéfondation*, dílna podporující nové nastupující generace filmařů. Jacob mimo to také snížil počet dní konání festivalu i promítaných filmů.

Současnou prezidentkou byla v roce 2022 Francouzskou asociací mezinárodního filmového festivalu (AFFIF) zvolena Iris Knoblochová,²⁷ dlouholetá zástupkyně manažerských pozic ve společnosti Warner Bros. pro několik zemí západní Evropy včetně Francie. Její započatý tříletý

²⁷ Cannes' first female president: Iris Knobloch. Scott Roxborough: *DW: Made for minds* [online]. Pub. 16.5.2022 [Cit. 20.3.2023]. Dostupné z <<https://www.dw.com/en/cannes-first-female-president-iris-knobloch/a-61767004>>

mandát představuje hned několik prvenství, kromě toho, že se jedná o první ženu a cizinku, jde rovněž o první prezidentku s takto výraznou vazbou k Hollywoodu.

Nutno podotknout, že funkce prezidenta/ky festivalu je především reprezentativní a uplatňována zejména při komunikaci s finančními partnery a sponzory. Vedle ředitele existovaly v minulosti dvě další významné pozice; výkonný ředitel, zodpovědný za management a celkový hladký průběh akce a ředitel umělecký, v jehož agendě byl dohled nad dramaturgií festivalu, a tudíž výběrem filmů. Obě pozice v roce 2007 opětovně spojil v jednu Thierry Frémaux, nynější generální ředitel festivalu, který je volen prezidentem/kou za podpory AFFIF.²⁸

Pokud se budeme věnovat soutěžní rovině festivalu, v *Hlavní soutěži* celovečerních filmů porota uděluje kromě Zlaté palmy za nejlepší film i Cenu za režii, herecký výkon, scénář, Cenu poroty a Velkou cenu (Grand Prix). Mezi posledními držiteli Zlaté palmy jsou *Trojúhelník smutku* (Ruben Östlund, 2022), *Titane* (Julia Ducornau, 2021) a *Parazit* (Bong Joon Ho, 2019). Porota *Hlavní soutěže*, v jejíž čele sedí jeden prezident, je sestavena z osmi dalších významných osobností mezinárodních kinematografií, z renomovaných umělců, režisérů, producentů, scenáristů či zástupců festivalů, publicistů apod. V minulosti v hlavní porotě zasedali např. Monica Belucci, Emir Kusturica, Jean Paul Gaultier nebo Alexandre Desplat. O výherci sošky rozhoduje absolutní většina hlasů odevzdaných skrze tajné hlasování, kterému předchází soukromá porada členů poroty.²⁹

Kromě *Hlavní soutěže* je součástí oficiální přehlídky *Soutěž* v rámci *Court-métrage*, sekce krátkometrážní, pro kterou je sestavena vlastní pětičlenná porota udělující Zlatou palmu za nejlepší krátký film. Tatáž porota rozhoduje o třech výhercích mezi studentskými filmy (krátké a střední délky) v soutěži *La Cinef*. Svou vlastní porotu má rovněž sekce *Un certain regard*,³⁰ která zve na festival méně známé filmaře národních kinematografií, avšak s neotřelým, něčím výrazným přístupem k tvorbě.

²⁸ Pierre Lescure officially at the head of the Cannes Film Festival. Le Monde [online]. Pub. 14.1.2014 [Cit. 10.3.2023]. Dostupné z <https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/01/14/filippetti-annonce-l-election-de-lescure-a-la-presidence-du-festival-de-cannes_4347727_3246.html>

²⁹ SIMMONDS, Hugh Anthony. *Curating the Cinematic Muse: The Role of Programming in the Film Festival Experience: The 40th Toronto International Film Festival*. Ontario, 2018. University of Waterloo: Recreation and Leisure Studies. s.53–54

³⁰ Doslovně; Jistý/ Určitý pohled

Samostatná porota rovněž uděluje cenu *Zlatá kamera* za nejlepší debut, přičemž vybírá z filmů výše uvedených sekcí oficiálního výběru, ze sekce *Director's fortnight*³¹ a *Týdne kritiky*. Poslední zmiňované jsou tzv. vedlejší panely probíhající paralelně s oficiálním programem festivalu a nezávisle na něm. *Týden kritiky* je organizován Syndikátem francouzských filmových kritiků a jeho vlastní porota uděluje ceny celovečerním i krátkometrážním filmům. Filmařům dává možnost prezentovat své první a druhé snímky a současně podporuje vývoj takových projektů. Součástí tohoto panelu byly v minulosti např. filmy Gaspara Noé, Kena Loache či Bernarda Bertolucciho.³² Současně s festivalem probíhá rovněž *Director's fortnight*, která hledá vizionářské, avantgardní filmy a vyzdvihuje autorský přístup.³³ Nejnovějším a posledním oficiálním side-panelem je *ACID Cannes* pořádaná a pojmenovaná podle Asociace nezávislých filmových distributorů. *ACID* je jedna z mála sekcí v jejímž rámci je mezi 9 uvedenými filmy možné zhlédnout i celovečerní dokumenty. Soustředí se na nezávislé díla, kterým pomáhá na cestě k širší distribuci.³⁴

Naopak mezi oficiální nesoutěžní sekce Cannes patří *Cannes Premiere*, v jejímž rámci jsou od roku 2021 uváděny filmy, které se nedostaly do hlavní soutěže z kapacitních důvodů. V sekci *Mimo soutěž*³⁵ výrazné filmy z globálního trhu, které nesplňují kritéria pro zařazení do soutěže, ale jsou výraznou událostí roky, přivádí na festival hvězdné tváře a podílejí se na utváření značky festivalu. Obvykle se jedná o očekávané hollywoodské blockbustery nebo autorské filmy renomovaných evropských režisérů; např. v roce 2019 byl v této sekci uveden film Larse von Triera *Jack staví dům* a v roce 2022 *Top gun: Maverick* (Tony Scott, Joseph Kosinski). *Cannes Classics* oslavují restaurované snímky, méně jasně specifikovaná je sekce *Zvláštního uvedení*, ve které se objevují snímky autorské, dokumentární i animované. V neposlední řadě je možné v Cannes navštívit volně přístupné *Cinema du plage*,³⁶ které nabízí oceňované a kultovní filmy, mezi nimi v minulosti např. *Mlčení jehňátek*, *Hoří má panenko*, *Amélie z Mortmartu*, *Kmotr* a další.³⁷

Hlavním dějištěm festival je okolí Festivalového a kongresového paláce, ve kterém se nachází kino Debussy a Grand theatre Lumiere, kde se každý večer konají dvě gala projekce a přes den

³¹ V původním znění *Quinzaine des réalisateurs*

³² *Modul: 60. výročí Týdne kritiky v Cannes v Praze / 60th anniversary of Cannes Critic's week in Prague*. FAMU [online]. Pub. 6.10.2022 [Cit. 15.3.2023]. Dostupné z <<https://www.famu.cz/cs/3799/>>

³³ *Who are we?* Quinzaine des cinéastes [online]. [Cit. 15.3.2023]. Dostupné z <<https://www.quinzaine-cineastes.fr/en/who-we-are>>

³⁴ SCRAIG, Benjamin. *Structure of the Cannes Film Festival*. Cannes Guide [online]. [Cit. 15.3.2023]. Dostupné z <<https://www.cannesguide.com/cannes-festival-guide/structure-of-the-cannes-film-festival/part2.php>>

³⁵ V původním znění *Hórs competition*, v angličtině *Out of Competition*

³⁶ Letní kino na pláži Macé

³⁷ CRAIG, Benjamin. *Cannes: A Festival Virgin's Guide*. London: Cinemagine Media Publishing, 2018. 7. vyd. ISBN: 1999996100.s.126

zde lze vidět filmy uvedené v Hlavní soutěži, *Mimo soutěž* a v rámci Půlnočních projekcí.³⁸ Dalšímu programu slouží kina Agnes Varda, Bazin, Buñuel, Les Arcades a multiplexové Cineum Cannes. Pro vstup do každé projekční místnosti a do festivalového městečka jako takového a zejména na filmový trh Marché du film je zapotřebí náležitá akreditace, která je přidělována na základě pozvánky či přihlášky, které hodnotí organizátoři festivalu a na základě kterých každému navštěvníkovi přisuzují odznaky rozdílných barev určující přednostní vstupy na akce. Drtivá většina filmových projekcí je určena výhradně filmovým profesionálům, tedy akreditovaným filmařům, organizátorům, distributorům, hercům, novinářům apod. Laická veřejnost má možnost na základě motivačních dopisů usilovat o akreditace *Cinefil* a *Tři dny v Cannes*. Zcela veřejné a bez omezení jsou pouze projekce konané na Macé. Na panely *Týdne kritiky*, *Director's fortnight* a *ACID Cannes* je možné pořídit běžné vstupné či akreditaci nezávisle na hlavním programu festivalu.

V poslední řadě bych ráda zmínila financování festivalu, jehož způsob může být významný i v kontextu dramaturgie, kterou může rovněž do jisté míry ovlivnit společně s dalšími faktory. Roční rozpočet festivalu v Cannes čítá kolem 20 milionu EUR.³⁹ Zhruba jeho polovinu pokrývají veřejné fondy Ministerstva kultury, regionální, města Cannes a další,⁴⁰ fungování festival je tudíž z velké části závislé právě na státních dotacích. Mezi další příjmy patří výnosy z poplatků za festivalové akreditace a pronájmy pavilonů na Marché du film a prodej práv pro televizní vysílání.⁴¹ Kromě největšího sponzora DIOT-SIACI, pojišťovací a makléřské firmy specializující se rovněž na krytí rizik v oblasti kultury a podporu umělců,⁴² mezi partnery festivalu patří např. BMW, L'Oréal, Mastercard a, počínaje rokem 2022, Tik Tok.

³⁸ Projekce filmů z výběru Cannes Classics a Out of competition.

³⁹ MCCARTHY, Niall. *The Numbers Behind The 2015 Cannes Film Festival*. Statista[online]. Pub. 26.5.2015 [Cit. 15.3.2023]. Dostupné z <<https://www.statista.com/chart/3497/the-numbers-behind-the-2015-cannes-film-festival/>>

⁴⁰ SZALAI, Georg a RICHFORD, Rhonda. *Cannes: How the Event Brings in \$33 Million in just 12 Days*. The Hollywood Reporter[online]. Pub. 13.5.2014 [Cit.15.3.2023]. Dostupné z <<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/cannes-how-event-brings-33-701590/>>

⁴¹ Tamtéž

⁴² *Patrons*. Festival de Cannes [online]. [Cit.15.3.2023]. Dostupné z<<https://www.festival-cannes.com/en/participer/prepare/patrons>>

3.2. Dramaturgie festivalu

Dramaturgie festivalu je zásadním krokem v komplexním procesu zprostředkování audiovizuální tvorby, jehož aktéry jsou mimo jiné také producenti, distributoři, distribuční společnosti, sales agenti, filmoví publicisté nebo kritici a které je také řízeno legislativami upravující autorská a distribuční práva AV obsahu.⁴³ Dramaturgové v distribuční síti filmu zaujímají významnou pozici a stávají se mediátory mezi dílem a divákem, v případě Cannes mezi filmem a odbornou veřejností, přičemž *de facto* rozhodují o tom, co návštěvníci festivalu v daném čase a prostoru zhlédnou. Výběrem filmů se festivalový dramaturg rovněž zasazuje o tvorbu identity festivalu, má za úkol dostat umělecké úrovň akce, vytvářet její přidanou kulturní hodnotu a rozpoznává kvalitu děl v různých rovinách. Jedná se o komplexní disciplínu, dle Petera Bosmy zahrnující kromě vysokého uměleckého vkladu také schopnost managementu a logistického myšlení.⁴⁴

Oproti běžnému uvedení filmu v kinech oslovuje filmový festival jednotlivými projekcemi co největší část svých návštěvníků, kteří se zdržují na specifickém místě po omezenou dobu a mezi kterými najdeme jak filmové fanoušky, tak decision makery, pro které je festival platformou pro prodej, nákup zboží, navázání spoluprací a objevování současných a budoucích trendů kinematografie. Festival vytváří unikátní prostředí s vysokou koncentrací čerstvých filmů, často ve světové premiéře, která je v případě „áčkových“ festivalů v mnoha případech podmínkou pro vstup do soutěže. Festival tak bývá počátkem distribuční strategie filmu a zásadně ovlivňuje jeho festivalový život. Stejně tak může příznivě i negativně ovlivnit povahu mediálního obrazu filmu a být určující pro jeho komerční úspěch či zviditelnění autora.

Program každého festivalu vzniká v souladu s jeho značkou, pozicí na trhu a identitou. Mezi festivaly hrané, dokumentární, animované či krátkometrážní tvorby najdeme i nespočet „niche“ festivalů zaměřujících se na konkrétní témata, formáty, žánry apod. Nejprestižnější festivaly statutu A v čele s Canneským festivalem se však mimo jiné vyznačují tím, že jejich oficiální výběr představuje diverzifikovanou paletu filmů bez konkrétního fokusu,⁴⁵ což odráží i globální aspekt předních festivalových přehlídek, které od svého vzniku v kontrastu s hollywoodským systémem kultivovaly výrazně inkluzivnější prostředí vůči rozličným národním kinematografiím. Již v roce

⁴³ BOSMA, Peter. *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. Columbia: Columbia University Press, 2015. ISBN 0231850824. s.10

⁴⁴ Tamtéž s. 8–10

⁴⁵ *About Us: The Festival in 2022 Interview with Thierry Frémaux*. Festival de Cannes [online]. [Cit.15.3.2023]. Dostupné z <[https://www.festival-cannes.com/en/qui-sommes-nous/festival-de-cannes-1](https://www.festival-cannes.com/en/qui-sommes-nous/festival-de-cannes-1>)>

1946 se Cannes účastnilo 21 zemí světa.⁴⁶ V roce 2019 se počet národností zastoupených v oficiálním výběru vyšplhal na 35, přičemž akreditovaní návštěvníci festivalu pocházeli až ze 170 různých zemí.⁴⁷

Pokud pro filmy mezinárodního soutěžního festivalu v Cannes přeci jen hledáme nějaký přívlastek, je na místě použít pojem „arthouse,“ tedy tvorbu, kterou označujeme jako uměleckou. Jde zpravidla o nezávislé filmy cílící na náročnější publikum, nikoliv na masu. I zde Marijke de Valck využívá srovnání s někdejší Hollywoodem, oproti němuž představovaly festivaly silnou alternativu obcházející klasickou studiovou distribuci a vertikálně integrovaný systém a ve velké míře přispívající ke zjednodušení prezentace nezávislého evropského filmu.⁴⁸

Představit podrobně postup při výběru filmů do oficiální selekce krok za krokem, není jednoduché. Přesný počet a úloha osob podílejících se na dramaturgii v prvé řadě závisí na velikosti, povaze a vizi konkrétních festivalů, které tak vytváří mnohočetné způsoby, jakými lze filmy vybírat. Navíc, jak podotýká Julian Stringer „*filmové festivaly neodhalují svojí institucionální strukturu a zastírají způsoby svého personálního obsazování.*“⁴⁹ Z tohoto a dalších důvodů je proto při rekonstrukci a výkladu procesu výběrů filmů nutné obrátit se na několik zdrojů zároveň, přičemž ne všechny se vztahují k festivalům tak vlivné povahy jako je Cannes. Kromě oficiálních webových stránek festivalu a výročních zpráv, vycházím např. z článku Pauly Bernsteinové, jejíž příspěvky můžeme číst např. v deníku Variety⁵⁰ a z dalších výstupů zpracovaných na základě rozhovorů s dramaturgy a programovými řediteli.

Za kompletní dramaturgii festivalu je zpravidla zodpovědný umělecký ředitel. V případě festivalu v Cannes je jím generální ředitel Thierry Frémaux, naprosto klíčová osoba, která celý proces výběru filmů supervizuje a udává mu směr skrze vlastní vize. Dalším významným orgánem je výběrová komise (selection committee), kterou generální ředitel jmenuje ve spolupráci s vedoucím

⁴⁶ VALCK, Marijke de. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. 1. vyd. ISBN 9789048506729. s. 92

⁴⁷ *About Us: The Festival in 2022 Interview with Thierry Frémaux*. Festival de Cannes [online]. [Cit.15.3.2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/en/qui-sommes-nous/festival-de-cannes-1>>

⁴⁸ VALCK, Marijke de. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. 1. vyd. ISBN 9789048506729. s. 92–93

⁴⁹ SIMMONDS, Hugh Anthony. *Curating the Cinematic Muse: The Role of Programming in the Film Festival Experience: The 40th Toronto International Film Festival*. Ontario, 2018. University of Waterloo: Recreation and Leisure Studies. s. 53–54. (Text vychází z STRINGER, Julian. *Disertační práce*. Indiana, 2003. Indiana University: Katedra komparativní literatury)

⁵⁰ BERNSTEIN, Paula. *Do Festival Programmers Really Watch Every Submission?* No Film School [online]. Pub. 23.4.2019 [Cit. 18.3.2023]. Dostupné z <<https://nofilmschool.com/who-watches-your-film-film-festivals>>

filmového oddělení, zástupcem výkonného ředitele (současně Christian Jeune) a uměleckou poradkyní filmového oddělení (Stephanie Lamome). V komisi zasedají odborníci od filmových tvůrců, přes programové koordinátory po kulturní publicisty a jejich mandáty zjevně zanikají a vznikají dle potřeb, také v reakci na kulturní okolnosti a specifika daných ročníků. Např. Lamome je její součástí již deset let.⁵¹

Dramaturgie festivalu a proces výběr jednotlivých filmů do festivalového programu může mít několik úrovní, a kromě výběrové komise i další účastníky. Filmy, které se na festival řádně přihlásí může nejdříve hodnotit tzv. programový asistent či recenzent, který ohodnocený film předá dramaturgům vysvětlujícím komentářem. Podle Sudeepa Sharmy, který byl součástí programového týmu Sundance nebo Tribeca, je zároveň obvyklé, že dramaturgové ke komentářům přihlíží s ohledem na vkus daného recenzenta, který již dobře znají. Zároveň dodává, že „*producentův vztah/ kontakt s festivalem nebo film s vazbou k určitému jménu může dopomoci k tomu, že jej dramaturg uvidí.*“⁵² V případě festivalů typu A je recenzent placenou pozicí pro zkušené kurátory, kteří takto zhlédnou až 25 filmů týdně, na menším festivalu mohou asistenti na oplátku získat např. volnou akreditaci.⁵³

Další cesta filmu na festival může vést skrze skauty, osoby, které aktivně vyhledávají vhodná díla do programu či samotné dramaturgy a členy programového týmu navštěvující festivaly a vybírající filmy na základě vlastních průzkumů.⁵⁴ Frémaux potvrzuje, že tzv. „*head huntéři odvádí tu nejpodstatnější, ale skrytou práci, při které na festivalech po celém světě hledají slibné režiséry.*“⁵⁵

Jistá netransparentnost volby filmů v programu však zůstává problémem i v případě proslulého festivalu na francouzské riviéře, který je v takovém kontextu někdy napadán za úpadek hodnot a nízkou míru progresivity.⁵⁶ Thierry Frémaux říká „Cannes je Cannes,“⁵⁷ což naznačuje, že je jen

⁵¹ *About Us*. Festival de Cannes [online]. [Cit.15.3.2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/en/qui-sommes-nous/-2>>

⁵² BERNSTEIN, Paula. *Do Festival Programmers Really Watch Every Submission?* No Film School [online]. Pub. 23.4.2019 [Cit. 18.3.2023]. Dostupné z <<https://nofilmschool.com/who-watches-your-film-film-festivals>>

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ SIMMONDS, Hugh Anthony. *Curating the Cinematic Muse: The Role of Programming in the Film Festival Experience: The 40th Toronto International Film Festival*. Ontario, 2018. University of Waterloo: Recreation and Leisure Studies. s.53–55

⁵⁵ *About Us: The Festival in 2022 Interview with Thierry Frémaux*. Festival de Cannes [online]. [Cit.15.3.2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/en/qui-sommes-nous/festival-de-cannes-1>>

⁵⁶ KOHN, Eric. Cannes Faces the Future: Inside the \$20 Million Effort to Save Arthouse Cinema. IndieWire[online]. Pub. 17.5.2022 [Cit.16.3.2023]. Dostupné z <<https://www.indiewire.com/2022/05/cannes-2022-thierry-fremaux-interview-1234725354/>>

⁵⁷ Tamtéž

těžko srovnatelné s jinými festivaly a že zkrátka nemá konkurenci. Taková přesvědčení mohou vést k úpadku ambicí, absenci růstu a zlepšení. Jedním z těch, kdo pochybují o dlouhodobé vizi festivalu a některá dramaturgická rozhodnutí vnímají jako problematická, je filmový kritik Eric Kohn, který se mimo jiné etabloval v deníku *The New York Times*. V roce 2022 Kohn dotazoval Frémauxe a analyzoval jeho postoje k budoucímu vývoji prestižní přehlídky filmů. V následujících odstavcích se k jeho podnětným argumentacím vztahuji především proto, že nabízí unikátní vhled do zákulisí toho, co vše může výběr filmu v Cannes ovlivnit.

Podle publicisty Frémaux protežuje Cannes jako elitářský festival s nejlepšími filmy světa. Na trh ale přichází nová generace, konzumující jiné typy obsahu skrze sociální sítě a videoplatformy, generace, pro kterou nemusí být kulturní nadřazenost festivalu samozřejmostí. V tomto ohledu by mohla festivalu, který není schopen kulturní proměny v rámci své identity akceptovat, hrozit ztráta relevance.

Jednou z příčin nízké progresivity může být to, co Kohn pejorativně nazývá jako „industry-first“ přístup, který ilustruje, mimo jiné, na poddajnosti mediálnímu obrazu festivalu. Cannes jako událost generuje hojně sledovaný televizní obsah. Slavnostní zahájení jen FranceTV vysílá ve všech frankofonních teritoriích. A určité filmy přivedou na červený koberec určité celebrity, pomyslně přispějí ke glamouru a prestiže přehlídky, a tak přilákají i další média a zájemce o vysílací práva.

I to dle Kohna může někdy způsobit potíže s přijímáním nového a vést až k systematickému zamezování vstupu nových tvůrců do hlavní soutěže. Podle Frémauxe mají být filmy v hlavní soutěži zástupci „umělecké kinematografie pro širší publikum.“⁵⁸ Což logicky vylučuje prezentaci náročnějšího filmu a zve film, který má nějaké publikum už předtím, než je uveden, např. filmy renomovaných auterů. Režiséři, kteří se objeví v hlavní soutěži často nejsou v Cannes poprvé. Teorii, že existuje pomyslný interní žebříček, po kterém tito filmaři napříč sekcemi šplhají a který festival sám kultivuje, potvrzuje i ředitel panelu *Director's fortnight* Paolo Moretti: „*film určité velikosti, filmařů druhého či třetího celovečerního filmu, se zdá být náchylnější k postupu do soutěžních kategorií*“⁵⁹ Je důležité zdůraznit, že výběrová komise může dle oficiálních pravidel přihlášené filmy čistě dle svého uvážení vedle *Hlavní soutěže* zařadit také do sekce *Mimo soutěž*,

⁵⁸ *About Us: The Festival in 2022 Interview with Thierry Frémaux*. Festival de Cannes [online]. [Cit.15.3.2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/en/qui-sommes-nous/festival-de-cannes-1>>

⁵⁹ KOHN, Eric. Cannes Faces the Future: Inside the \$20 Million Effort to Save Arthouse Cinema. IndieWire[online]. Pub. 17.5.2022 [Cit.16.3.2023]. Dostupné z <<https://www.indiewire.com/2022/05/cannes-2022-thierry-fremaux-interview-1234725354/>>

nebo *Un Certain Regard*.⁶⁰ Kvalitní, ale méně mediálně výrazné filmy se tak někdy zprvu objevují právě tam.

Dalším debatovaným tématem z hlediska inkluze je otázka zachování národní, rasové a genderové diverzity jak v soutěži, tak ve složení poroty či výběrové komise. Prohřeškem Cannes bylo dlouhodobé odmítání genderových kvót týkající se míry zastoupení ženských režisérek. Kohn v této souvislosti opět poukazuje na způsob, kterým Thierry Frémaux odpovědnost festivalu za každou cenu hájí např. tím, že v roce 2021 vyhrála hlavní cenu žena (Julia Ducournau). „(Frémaux) *Nikdy neřekne, že by se festival mohl zlepšit*“⁶¹ a na problematiku chybějícího zastoupení režisérů z afrického kontinentu odpovídá, že se objevují ve vedlejších panelech.⁶²

Nutno připomenout, že názory na poslání canneského festivalu a jeho způsobilost pohotově odpovídat na přeměny v kultuře se samozřejmě různí a např. Dorota Ostrowská přisuzuje úspěch Cannes právě schopnosti reagovat na proměny světového filmového průmyslu skrze restrukturalizaci již zavedených postupů tak, aby odpovídaly „*novým trendům, novým filmům a novým režisérům*.“⁶³

3.3. Krátké filmy v Cannes

Téměř vše, co se týká krátkého filmu na festivalu v Cannes je obsaženo v sekci *Jeune cinema (mladá kinematografie)*, která vedle soutěže studentských a filmů a debutů *La Cinef* zahrnuje také *Court-métrage*. Tato sekce věnovaná krátkometrážní tvorbě vznikla v roce 2010,⁶⁴ a to spojením industry trhu *Short film corner* a *Soutěže*, v rámci které je udělována Zlatá palma za nejlepší krátký film a která je hlavním předmětem výzkumu této práce.

Jelikož již v následující kapitole přistoupíme k analýze konkrétních děl, která se ocitla v oficiálním výběru soutěže, je vhodné na tomto místě uvést, které filmy se dle vybraných oficiálních podmínek

⁶⁰*Submit a film*. Festival de Cannes [online]. [Cit.15.3.2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/en/participer/inscription>>

⁶¹ KOHN, Eric. Cannes Faces the Future: Inside the \$20 Million Effort to Save Arthouse Cinema. IndieWire[online]. Pub. 17.5.2022 [Cit.16.3.2023]. Dostupné z <<https://www.indiewire.com/2022/05/cannes-2022-thierry-fremaux-interview-1234725354/>>

⁶² Tamtéž

⁶³DE VALCK, Marijke a KREDELL, Brendan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. ISBN: 978-0-415-71246-0. s.30

⁶⁴*About Us: The Festival in 2022 Interview with Thierry Frémaux*. Festival de Cannes [online]. [Cit.15.3.2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/en/qui-sommes-nous/festival-de-cannes-1>>

přihlášení mohou kvalifikovat. Jedná se o velice zásadní měřítko, která jsou prvním filtrem pro prezentovanou tvorbu, a tak zároveň definují i vzorek výzkumu.

Jedním z nejvýraznějších kritérií je délka filmu, která v krátké soutěži nesmí přesahovat 15 minut včetně titulků. Jedná se o jednu z nejnižších festivalových hranic, co se krátké tvorby týče. Pro srovnání, v sekci Orrizonti na benátském festivalu je povolena maximální stopáž 20 min,⁶⁵ na Berlinale dokonce 30.⁶⁶ Tento požadavek samozřejmě automaticky ze soutěže vyřazuje nespočet krátkých filmů, pokud se jeho autoři nerozhodnou pro zkrácenou verzi. Zároveň je ale možné filmy tuto hranici přesahující přihlásit na trh *Short film corner* nebo do některého ze side-panelů.

Mezi další předpoklady, které musí krátké filmy v soutěži splnit a které z velké části sdílí i s celovečerními, patří:

- a) Copyright filmu; přičemž filmy nesmí být starší než 12 měsíců.
- b) Z distribučního hlediska musí jít o filmy ve světové či mezinárodní premiéře, nelze přijmout filmy, které již byly uvedeny v rámci mezinárodního festivalu (ať už v sekci soutěžní či nesoutěžní), film nesmí být dostupný online a uvedení na festivalu musí být po dobu jeho konání exkluzivní.
- c) Filmy jsou uváděny v původním znění s francouzskými titulky, případně i anglickými, pokud není angličtina původním jazykem.
- d) Pokud nemá festival k dispozici finální kopii filmu v době začátku akce, je film ze soutěže vyřazen a není promítán.

Stejně jako zbylé Cannes sekce, má i *Court-métrage* své zastoupení v managementu festivalu, kterým je v současné době Robert Muñoz pověřený vedením krátkých filmů, pro které je rovněž sestavována vlastní výběrová komise a porota.

Pro dramaturgické vize spojené s uváděním krátkometrážní tvorby jsou spojená především jakási nadčasovost formy i stylu, způsob objevování nové kinematografie, která předznamenává budoucí konvence. Thierry Frémaux říká, že „*krátké filmy zkoumají přítomnost a chystají budoucnost (...) zítřejší Festival v Cannes.*“⁶⁷ Yousry Nasrallah, egyptský režisér, který byl

⁶⁵*Regulations: 80th Venice International Film Festival*. La Biennale di Venezia[online]. [Cit.17.3.2023]. Dostupné z <<https://www.labiennale.org/en/cinema/2023/regulations>>

⁶⁶*Berlinale Shorts Regulations*. Berlinale: Film Entry [online]. [Cit.17.3.2023]. Dostupné z <<https://www.berlinale.de/en/film-entry/guidelines/berlinale-shorts.html>>

⁶⁷FRÉMAUX, Thierry. *Cannes Court Métrage: About*. Cannes Court Métrage[online]. [Cit.18.3.2023]. Dostupné z <<https://www.cannescourtmetrage.com/en/>>

ředitelem poroty *Court-métrage* v roce 2022 také hledá díla, která „ukazují svět, který můžeme vidět jen prostřednictvím daného filmu (...), (filmy které) nabízejí ochutnávku toho, co teprve přijde v nadcházejících letech.“⁶⁸

Na závěr, než přistoupím k samotnému výzkumu, bych ráda sekci *Court-métrage* představila v číslech a v širším kontextu, což rovněž pomůže k bližšímu porozumění zkoumaného vzorku a toho, co reprezentuje. V tabulce níže (Tabulka č.1) uvádím přibližný počet krátkých filmů vyprodukovaných v letech 2018–2022. Jedná se o počet filmů registrovaných v databázi Imdb, kde je „krátký film“ klasifikován jako film do 45 minut stopáže či televizní film/sérii do 22 min stopáže.⁶⁹ Valná většina těchto děl nemusí očividně splňovat podmínky pro přihlášení, být určena k festivalové distribuci či vůbec vnímat Cannes jako vhodné pro svou prezentaci. Dále proto zužuji výběr na audiovizuální díla dosahující max. stopáže 15 min, což představuje zhruba polovinu této produkce. Méně spekulativní jsou již celkové počty skutečně přihlášených filmů, které jsou uváděny v pravidelných tiskových zprávách na oficiálním webu festivalu. Z toho v průměru 0,25 % filmů je nominovaných.

Tabulka č. 1	2018	2019	2020	2021	2022	Celkem
Počet krátkých filmů	51 926	48 280	45 000	41 360	34 808	221 374
Krátké filmy do 15 min	24 670	22 078	19 726	16 561	13 436	96 471
Přihlášené filmy	3 943	4 240	3 810	3 739	3 507	19 239
Filmy v soutěži	8	11	11	10	9	49

Zdroj: Imdb.com, Tiskové zprávy dostupné z <https://www.festival-cannes.com/>

Je tedy důležité pamatovat, že výběrová komise může do soutěže vybrat jen takové filmy, které splní všechna kritéria, a především se vůbec přihlásí, přičemž již toto zúžení vytváří jen malý zlomek celkové produkce. Proto výsledky výzkumu nemohou v žádném ohledu reprezentovat všeobecný stav krátkometrážní tvorby. Vztahuje se pouze ke krátkého festivalového filmu, který je vázán jasnými podmínkami a je prezentován v určitém prostředí, které má svá specifická pravidla.

⁶⁸*The 75th Festival de Cannes Short Film Jury*. Festival de Cannes[online]. Pub.28.4.2022[Cit.18.3.2023]. Dostupné z<<https://www.festival-cannes.com/en/infos-communiqués/communiqué/articles/the-75th-festival-de-cannes-short-film-jury>>

⁶⁹*Genres*. Imdb.com [online]. Pub. 29.6.2022 [cit 4.7. 2023]. Dostupné z<https://help.imdb.com/article/contribution/titles/genres/GZDRMS6R742JRGAG?ref_=helpms_helpart_inl ine#short>

4. Kvantitativní výzkum

Jako první v rámci smíšeného výzkumu přistupuji ke kvantitativní části práce, jejíž předmětem je výzkum podobností mezi tematickými, stylistickými a obsahovými parametry krátkých filmů v soutěžní sekci Cannes v letech 2018–2022. Vzorek výzkumu tvoří krátké filmy, které v daných letech soutěžily o Zlatou palmu za nejlepší krátký film, tudíž vzorek nezahrnuje další krátkometrážní tvorbu oficiální přehlídky, např. ze sekce *La Cinéf*. Kompletní seznam zkoumaných filmů je uveden v soupisu užitých zdrojů na konci této práce.

V následujících kapitolách nejdříve představuji podobné dosavadní kvantitativní studie a vysvětluji, jak se jimi inspiroji, či na ně přímo navazuji. Poté se již věnuji popisu procesu sběru a kódování dat v rámci jednotlivých proměnných, a nakonec představuji výsledky analýzy v grafech.

4.1. Téma a dosavadní literatura

Pro vyhovující nastavení výzkumu je důležité provést nejdříve rozbor dosavadní literatury, jejíž objem je v tomto případě velice skromný. Dostupné analytické texty jsou však cenným zdrojem inspirace a zároveň podkladů pro sestavení vlastního designu výzkumu. Tematicky nejbližší má k předmětu diplomové práce, již v úvodu zmíněná, studie *Co mají společného krátké filmy v Cannes?*⁷⁰ dostupná na webovém portálu Stephen Follows.

Follows zkoumá krátké filmy uvedené v hlavní soutěži v Cannes od roku 1946 do roku 2018. Jde o mnohonásobně větší vzorek, než kterému se věnuje tato práce, a právě díky jejímu časovému rozpětí je možné při vlastní analýze stanovit, zdali se v případě určitých jevů jedná o dlouhodobější trend, či jde opravdu o nestandardní vybočení, které má smysl dále zkoumat. Srovnání mezi dvěma výzkumy je podnětné i díky tomu, že diplomová práce svým časovým vymezením na dosavadní výzkum přímo navazuje a rozšiřuje ho o “covidové” roky.

Studie se zabývá např. počtem filmů nominovaných do sekce, přičemž celkové počty se rok od roku liší. Při jejich vzájemném srovnávání je proto přesnější práce s procenty, nikoliv s celými čísly. Follows také ukazuje, že od roku 2010 do roku 2018 byla téměř pětina filmů francouzských,

⁷⁰ What do Cannes nominated short films have in common? Stephen Follows: *Film data and education* [online]. Pub. 14.5.2018 [Cit.21.3.2023]. Dostupné z <<https://stephenfollows.com/what-do-cannes-nominated-short-films-have-in-common>>

10 % britských nebo belgických a zbytek převážně z USA, Kanady a Itálie. Bude tedy zajímavé zjistit, zdali a v jakém poměru se výrazné evropské zastoupení v posledních letech proměnilo. Dále je výzkum zaměřen na délku stopáže, přičemž téměř čtvrtina všech filmů dosahuje maximální povolené stopáže 15 minut, necelých 15 % filmů je o minutu kratší a další nejčastější stopáže jsou 3, 10, 12 a 13 minut. Zde se výzkum týká zúženého vzorku filmů uvedených až od roku 1990.

Se stejným časovým úsekem pracuje i poslední otázka výzkumu, která se věnuje počtu režisérů, producentů, scenáristů a součtu jejich nominací v Cannes. Za 92 % filmů stojí jedna režijní osoba a z celkového počtu 305 režisérů bylo za období 28 let dvakrát nominováno 12 z nich. Co se týče genderového zastoupení, na krátkých filmech v nominaci se od roku 1950 podílelo 23 % režisérek a 40 % producentek.

Další zajímavé oblasti výzkumu otevírá Follows v kvantitativní studii týkající se naopak celovečerních filmů Hlavní soutěži uvedených od počátku festivalu až do roku 2018.⁷¹ Analýza žánrového zastoupení ukazuje, že daleko nejfrekventovanější je drama s 84 % filmů spadající do této kategorie. Follows rovněž šikovně popisuje společná témata filmů, a sice za pomoci překlenutí synopsí do tzv. word cloudu. Mezi nejopakovanějšími slovy ve vzorku 1660 filmů jsou „život“, „mladý“, „láska“, „muž.“ Opakující se témata však nejsou fenoménem výlučným pro canneský festival. O něco konkrétněji tematickou náplň určité skupiny děl reflektuje také Eren Odabasi. V disertační práci pomocí komparativní textuální analýzy filmů podpořených v rámci organizace *World Cinema Fund* nachází opakující se témata tradic, ceremonií, odcizení se od sebe sama a vysoké zastoupení filmů s výraznými ženskými protagonistkami a autorkami.⁷²

Při designu výzkumu témat krátkých filmů tyto dva přístupy sběru i vyhodnocení dat do jisté míry kombinuji, přičemž pracuji s jednoduchou hypotézou, že **vybrané krátkometrážní filmy mají některé společné atributy, jejichž četnost a variace lze popsat a pozorovat v čase.**

Konkrétní výzkumné otázky kvantitativní části zní:

1) V jaké míře jsou v kompletním vzorku filmů zastoupeny konkrétní stopáže/země původ/ názvy/ umělecké formy a žánry/ věkové kategorie postav a jejich pohlaví a vybraná témata a motivy? A

⁷¹What types of films win the Palm d'Or in Cannes? Stephen Follows: *Film data and education* [online].Pub. 11.5.2015 [Cit.01.07.2023]. Dostupné z <<https://stephenfollows.com/what-films-win-the-palme-dor/>>

⁷²ODABASI, Eren. *A Multi-method Analysis of the Berlin International Film Festival and the World Cinema Fund*. Massachusetts, 2018. Vedoucí disertační práce: Anne T. Ciecko. University of Massachusetts Amherst: Department of communication.s.124

jak se míra tohoto zastoupení vyvíjela v čase? Docházelo k jejím výrazným poklesům či nárůstům v rámci zkoumaného období?

2) Co mají společné filmy prezentované v rámci jednotlivých ročníků festivalu? A jsou některé proměnné závislé na jiných?

Na první z otázek odpovídám skrze grafické vyobrazení četnosti kategorií dané proměnné ve vzorku, přičemž na otázku druhou odpovídám skrze komentář k daným grafům.

4.2. Design výzkumu a sběr dat

Dle kritérií a časového vymezení představuje vzorek výzkumu celkem 49 filmů uvedených v soutěži o Zlatou palmu za nejlepší krátký film v letech 2018-2022. Kompletní seznam filmů i s uvedenými vstupními daty je obsahem Přílohy č.1 této práce. Jelikož poměrně velká část filmů nebyla uvedena v české distribuci a neexistuje pro ni oficiální název v českém jazyce, zachovávám mezinárodní anglické festivalové názvy titulů uvedené na oficiálních stránkách canneského festivalu či v propagačních materiálech jednotlivých filmů. Samotné filmy jakožto klíčové jednotky měření zkoumám skrze soubor šesti proměnných, které lze dělit na dvě skupiny z hlediska způsobu sběru a vyhodnocení dat:

1. Do skupiny první spadají proměnné **stopáž** a **země původu**. Jde o faktografické údaje, které při pozdějším rozboru mohou pomoci při výkladu produkčních okolností vzniku filmu i při kontextualizaci kulturních východisek. Sběr dat je v tomto případě vícezdrojový, aby bylo možné získané informace ověřovat; hlavními zdroji jsou kromě oficiálních stránek festivalu v Cannes, presskity jednotlivých filmů a databáze Imdb.
2. Druhá skupina proměnných již směřuje blíže k tematickému obsahu zkoumaných filmů a jde o následující proměnné: **název, umělecká forma/žánr, věk a gender hlavní postavy, témata a motivy**. V tomto případě využívám nástroje obsahové analýzy, které společně s procesem kódování popisují níže. Hlavními zdroji pro sběr dat jsou zde samotné filmy, z nichž některé jsou dostupné na Youtube či platformách VoD (HBO Max, Criterion Channel, Vimeo, Festival Scope, Mubi) a jiné jsem si vyžádala přímo od tvůrců, kteří mi poskytli dočasný či trvalý odkaz s přístupem k danému filmu online. Další zdroje uvádím při výkladu konkrétních proměnných.

Obsahová kvantitativní analýza je metoda, která se používá ve výzkumu různorodého mediálního obsahu, zpravidla např. periodik či televizních schémat. Jejím cílem je určit tematickou skladbu takového obsahu, tedy zjistit např. jaká konkrétní témata dominují ve vysílacím čase určité

televizní stanice. Analýza je vhodná ke sledování vývoje zastoupení těchto tematických okruhů, ke srovnávání obsahu různých mediálních výstupů např. z různých teritorií či k hodnocení splnění diváckých očekávání.⁷³ Právě soubor námětů, který bývá označován jako „*tematická agenda*“ mě u jednotlivých filmů bude zajímat, protože ale výčet omezeného počtu témat nevnímám jako dostačující, přidávám další proměnné jako je žánr či věk hlavní postavy, které pomohou obsahovou náplň filmu v analýze zrcadlit komplexněji. Ve všech případech sleduji procentuální pokrytí konkrétních hodnot v celkovém vzorku a zároveň jeho vývoj v čase, pokud je to u dané proměnné smysluplné.

Mezi největší limitace výzkumu patří především fakt, že sledovaná témata a stylistické aspekty vybírám dle subjektivního dojmu, že právě tato témata jsou ve filmech reflektována ve velké míře. V tomto ohledu vnímám kvantitativní obsahovou analýzu jako vhodnou, jelikož ze své podstaty vliv výzkumníka naopak minimalizuje, a to především díky vysoké míře strukturovanosti, ověřitelnosti a využití statistických procedur.⁷⁴ Proto v následujícím textu kladu důraz na přesnou definici postupu klasifikace jednotlivých filmů.

Základ obsahové analýzy tvoří kódování; ke každé proměnné patří výčet kategorií, které můžou jednotky zkoumání, tedy krátké filmy, nabývat. U všech kategorií volím způsob tzv. emergent kódování, při kterém je vzorek nejdřív předběžně zkoumán a až poté jsou stanoveny zkoumané kategorie.⁷⁵ Pro zjednodušení ke každé proměnné přikládám tzv. „kódovací knihu“,⁷⁶ přehlednou tabulku kategorií. Po přiřazení hodnot celému vzorku zkoumaných filmů ve všech proměnných, ke zpracování dat využívám statistické a výpočetní funkce programu Word Excel. V kapitole *Analýza dat* poté představuji grafické zobrazení četností a skrze výsledky odpovídám na výše uvedené výzkumné otázky.

Kromě *stopáže* a *země původu* mezi proměnné pro následující výzkum patří:

Název: Názvy jednotlivých filmů jsou jejich základním označením a mnohdy předjímají zobrazovaná témata, motivy či k nim odkazují symbolicky. Rozhodla jsem se využívat názvy v anglickém znění, a tak s nimi pracuji i v analýze. Pro účely práce a pro vysvětlení metodiky případně názvy překládám přímo doslovně, nikoliv dle jejich oficiálních českých festivalových

⁷³ TRAMPOTA Tomáš, VOJTĚCHOVSKÁ Martina. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál 2010. ISBN 978-80-7367-683-4. s. 100

⁷⁴ Tamtéž. 103

⁷⁵ Tamtéž. 106

⁷⁶ Tamtéž 106

názvů (který většinou nemají). Snažím se tak do výzkumu co nejvěrněji přenést zkušenost dramaturgů a profesionálního publika, které je mezinárodní. Ve vzorku nenajdeme žádné přímo shodné názvy, proto hledám shodu v obecnějších kategoriích viz kódovací kniha 1.

Kód	Kategorie	
		Ve sporném případě rozhoduje význam, které název/slovo nabyde po zhlédnutí filmu.
barevné rozlišení	Osobní jména	v názvu se vyskytuje jméno osoby či přezdívka
	Planetární	v názvu se vyskytuje slovo vázané k přírodním živlům, k planetě Zemi
	Zvíře	název obsahuje označení zvířete či jiné entity, která není člověkem
	Odcizení	název vyjadřuje odcizení ve smyslu odloučení člověka od druhých, ať již mentální či fyzické
	Světlo/tma	v názvu najdeme slova světlo/ tma/noc/stín
	Sloveso	název je slovesem či podstatným jménem od slovesa odvozeným
	Barva	v názvu je barva
	Nezařazeno	název nenáleží k žádné z výše uvedených skupin

Kódovací kniha 1, oficiální názvy filmů dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/en/retrospective/>>

Umělecká forma a žánr: Dalším ze základních identifikačních prvků každého filmu je žánr, který v zásadě definuje soubor využitých stylistických i narativních konvencí filmu a způsobu vyprávění a zpracování daných témat. Žánrové rozřazení lze nejlépe aplikovat na hranou tvorbu, která v našem vzorku výrazně převyšuje tu animovanou a dokumentární. Animaci i dokument v rámci výzkumu identifikuji jako samostatné žánry/umělecké formy a k těmto filmům již nepřičítám žádný další. Stejně tak hrané filmy mohou zastupovat výlučně jeden žánr, který vybírám dle žánrového označení filmu v synopsi, databázi Imdb, propagačních materiálech, reflexích či rozhovorech s tvůrci a dle popisu filmů na stránkách jiných festivalů, kde byly uvedeny, přičemž volím žánr, který v těchto materiálech převažuje a zároveň splňuje definice viz kódovací kniha 2.

Kód	Kategorie	
barevné rozlišení	Dokument	Několik scén zahrnující opravdové osoby nikoliv postavy ztvárněné herci.
	Animace	Více než 75 % stopáže jsou plně či částečně animované scény za použití jakékoliv animační techniky.
	Thriller/ Horor	Cílem je vyvolat u diváka pocit napětí či strachu. Temnější varianty dramatu založeny na vysoké míře napětí či strachu nebo obsahující život postav ohrožující a odpudivé scény. Mezi identifikační prvky můžou patřit projevy negativních či patologických společenských jevů nebo zlo v podobě monstra.
	Fantasy	Důraz na nadpřirozené jevy. Příběh se odehrává ve fiktivní krajině a obsahuje několik magických nebo mystických scén, prvky alegorie, mytologie či folkloru.

	Scifi	Několik scén nebo celá zápletka či narativ jsou vystavěny na základě reálných či hypotetických vědeckých objevech, klimatických změnách, vesmírných výpravách či životě na jiných planetách.
	Komedie	Cílem je pobavit diváka prostřednictvím obsaženého humoru. Pobavení na účet postavy či společně s ní. Zahrnuje dramedy, satiru, parodie, dark- comedy, apod.
	Drama	Cílem je vyvolat v divákovi napětí, dojetí a pocit souznění s osudy a prožíváním hlavních postav. Narativ klade důraz na konflikt a emoce.

Kódovací kniha 2, definice žánrů formulována na základě portálu Imdb <https://help.imdb.com/article/contribution/titles/genres/GZDRMS6R742JRGAG?ref_=helpms_helpart_inline#thriller> a článku Tomáše Zabilanského vydaném v časopise 25fps <<http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-typy-priklady/>>

Věk a gender hlavní postavy: Tyto ukazatele definují perspektivu, skrze kterou je příběh vyprávěn a kterou je nahlíženo na témata v něm obsažená. Hlavní postavy identifikuji dle synopse či propagačních materiálů; především plakátů, případně dle samotného filmu a toho, jaké z postav je věnována největší část stopáže. Postavy dělím na ženy a muže v kategoriích dítě, teen a dospělý. Vynechávám seniory, jelikož v našem vzorku se jako hlavní postavy neobjevují. V kategoriích se skrývají i samostatná témata jako coming of age, mateřství či dětství, ke kterým se budu v analýze dat opakovaně vracet.

Dítě	Hlavní postava je mladší 13 let.
Teen	Hlavní postavě je více než 13 let a méně než 20 let, nebo je postavě mezi 20 – 25 lety a zároveň řeší komplikovaný vztah s rodiči nebo se jiným způsobem ocitá v pozici dítěte.
Dospělý	Všechny postavy, na které se nevztahují kritéria ostatních kategorií.

Kódovací kniha 3

Témata a motivy: Výběr předchozích proměnných směřuje ke středu výzkumu, kterým jsou témata a částečně stylistické prvky krátkých filmů. Jedná se o časově nejnáročnější část zkoumání, pro kterou bylo zásadní všechny filmy předem zhlédnout a analyzovat. Sběr dat a jejich kódování mělo pak několik fází. Zprv jsem si k jednotlivým filmům na základě jejich pečlivého zhlédnutí a zároveň rešerší mediálního diskurzu připsala témata a vizuální prvky, které se v nich vyskytují, a to bez limitu počtu takových prvků, tedy budoucích kategorií. Zpravidla jsem výběr omezovala na taková, kterým se věnuje či se jimi vyznačuje alespoň třetina filmu či jej reflektují 2 a více článků/kritik/rozhovorů, aby bylo možné považovat je za výrazná a dílo svým způsobem definující. Dalším krokem bylo každou z kategorií jasně vydefinovat, aby bylo možné určit, zdali je ve výzkumu možné je k filmům řadit či nikoliv, zároveň jsem po této revizi dle nových definic přidávala kategorie k filmům, kam patří, tedy kde jsou „výrazné,“ ale dosud chyběly. V tu chvíli

bylo rovněž zásadní redukovat celkový počet cca 40 kategorií, rozhodla jsem se proto pro účely výzkumu zachovat jen takové kategorie, kterých nabývaly minimálně tři filmy ve vzorku. A to především z toho důvodu, že právě takové znaky považuji za společné a jejich zachování tím pádem smysluplné pro další výzkum. Průměrně u každého filmu zbylo celkem 5 kategorií, proto jsem tento počet zvolila jako maximální možný. V případě filmů, kde bylo potřeba výběr zúžit, měl přednost vždy výraznější a v médiích častěji reflektovaný z prvků. Několik filmů nakonec pěti kategorií nedosáhlo, v takovém případě jsem pro usnadnění statistických úkonů nahradila chybějící kategorie kategorií „jiné.“

Dle těchto kritérií rozřazuji filmy do 24 různých kategorií:

	Kategorie	
	1+1	Film se odehrává na jednom místě a zároveň v jednotném čase, tedy délka syžetu = délka stopáže.
	Autenticita	Film má autentické prvky, mezi které patří: dokumentární přístup, výrazný dokumentární styl, využití neherců a reálné lokace ve vztahu k příběhu.
	Cesta	Hlavní postava ve filmu fyzicky cestuje z místa na místo, bloudí či po něčem/ někom pátrá
	Cizinec	Zásadní součástí vyprávění tvoří identifikace postav/y jakožto cizinců/e vůči svému okolí - a cizinectví je klíčový aspekt jejich identity ovlivňující narativ. Výrazným tématem bývá emigrace.
	LGBTQ+	Postavy ve filmu spadají do LGBTQ+ komunity.
	Mentální zdraví	Film se tematicky dotýká mentálního zdraví, zpravidla psychických poruch, deprese, úzkosti apod.
	Město	Film se odehrává ve městě.
	Noc	Film se odehrává v noci.
	Odcizení	Významným aspektem narativu je pocit odcizení postavy od sebe sama a nebo okolního světa nebo odloučení od jiných postav/společnosti.
	Práce	Film zobrazuje hlavní či vedlejší postavu v jejím zaměstnání nebo se narativ k pracovnímu prostředí silně vztahuje.
	Přírodní živly	Ve filmu mají výraznou úlohu přírodní živly, zpravidla voda nebo oheň.
	Komunita	Ve filmu se objevuje výrazná komunita postav, zpravidla místní či náboženská minorita s vlastními tradicemi, přesvědčeními, která ovlivňují fikční svět. Protagonista nemusí být její součástí.
	Rituál	Ve filmu jsou zobrazovány rituály či obřady, včetně náboženských.
	Rodinné vztahy	Narativní linie je tvořena vývojem rodinných vztahů hlavní postavy.
	Romantické vztahy	Narativní linie je tvořena vývojem romantických vztahů hlavní postavy.
	Sexualita	Sexualita a intimita jsou základními aspekty filmu nebo film obsahuje explicitní nahotu či intimní scény.
	Smrt	Ve filmu je zobrazena smrt nebo se jí narativ týká.

Sociální problém	Narativní linii tvoří sociálně relevantní stav nebo situace, která vyžaduje řešení.
Spiritualismus	Významným tématem filmu je spiritualismus v duchovním slova smyslu nebo jakákoliv víra.
Sport	Součástí vyprávění filmu je jakýkoliv sport.
Surrealismus	Ve filmu jsou zobrazovány sny, představy, podvědomé obrazy, fantazie, události, které nejsou založené na realitě.
Venkov	Film se neodehrává ve městě.
Vzpomínky	Ve filmu jsou zobrazovány vzpomínky na diegetické reálné události nebo se jich vyprávění týká.

Kódovací kniha 4

4.3. Analýza dat a vyhodnocení

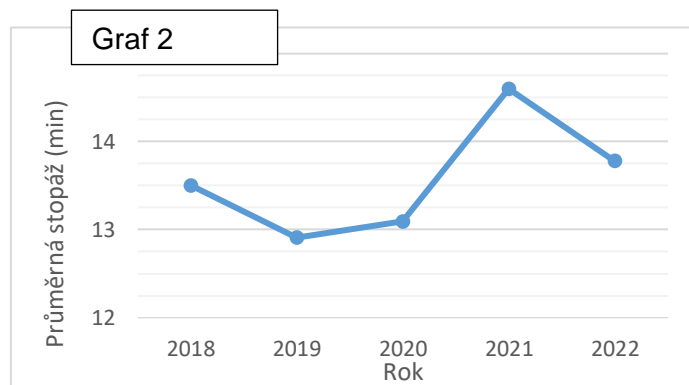
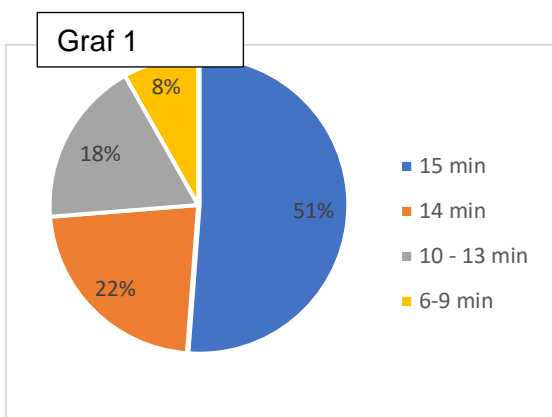
Nyní již následuje grafické zpracování a analýza kvantitativních dat. Podkapitoly níže jsou rozděleny dle zkoumaných proměnných v následujícím pořadí: stopáž, země původu, žánr a umělecká forma, název, věk a gender postav, témata a motivy. V komentáři k jednotlivým grafům beru v úvahu nejvýraznější ze zastoupených kategorií a popisuji, co mají filmy v dané kategorii společné, co je pro ně charakteristické a jaké další paralely u nich lze sledovat. K výkladu přitom využívám konkrétní příklady narativních a stylistických vzorců zkoumaných filmů.

4.3.1. Stopáž

Převažující délka filmů odráží podmínku maximální stopáže 15 minut, které využívá nadpoloviční většina prezentovaných děl. U této části vzorku lze pozorovat několik charakteristik, které dávají najevo, že trvání času v syžetu je pro vyprávění důležité. Několik 15minutových snímků řadím současně do kategorie „cesta,“ kde se protagonisté zpravidla setkávají s větším počtem dalších postav, vedou s nimi dialogy, po něčem pátrají a fyzicky cestují. Patří sem filmy *On the border*, *A Short Story*, *Water Murmurs*, *Camille Contactless*, *Same Old*, *Displaced* nebo *Absence*. V posledním z filmů cestuje hlavní hrdina jen se svojí rodinou, ke které se vrací po návratu z vězení a tok času zde rovněž prohlubuje tíhu vzájemného odcizení. V *I Am Afraid To Forget Your Face* (Sameh Alaa, 2020) chlapec zahalen v dámském hidžábu putuje centrem Káhiry, aby se rozloučil se zesnulou přítelkyní, i zde je hlavní premisou odloučení od druhého. Na hranici 15 minut najdeme více takových filmů, např. *Tariki*, kde hrdinka bloudí noční ulicí a hledá svého manžela, který zmizel z bytu či *Cherries*, kde společně strávený čas nechá vyznít vzájemnému odcizení syna od otce, *Stephanie*, která zažívá zcizující pocit na pozadí zlatých medailí a světových soutěží a *Sideral*, kde čas nechá na plátně proniknout absurditě odloučení od

manželky, která se stala černým pasažérem vesmírné lodi. Pro tyto i další filmy dosahující maximální povolené stopáže je také typické, že obsahují více než jednu narativních linií, zejména milostnou, rodinnou a pracovní v různých kombinacích.

Naopak mezi filmy s nejkratší stopáží mezi 6-9 min patří např. *Distance Between Us and The Sky*, který se odehrává jen na jedné lokaci; čerpací stanici, podobně i krátký film *Benjamin, Benny, Ben*, který spadá do kategorie, kterou jsem pojmenovala 1+1 a kam řadím filmy odehrávající se na jednom místě, přičemž hrdinu Bena pozorujeme při cestě na pohovor, která trvá stejný čas jako samotná sedmiminutová stopáž filmu.

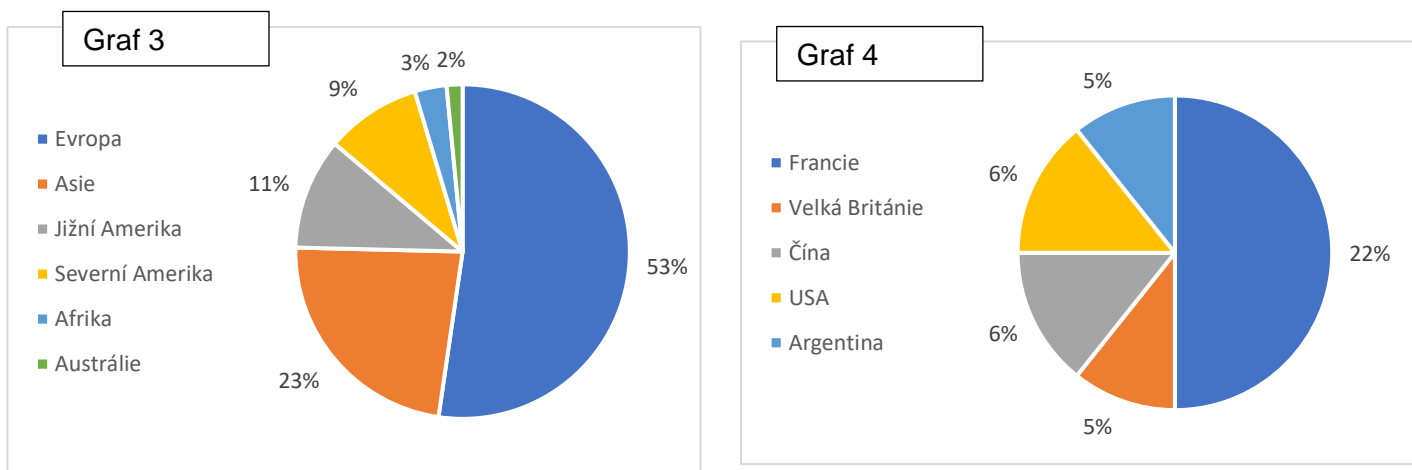


Pokud se zaměříme na průměrnou stopáž filmů v jednotlivých letech a porovnáme je (Graf 2), pohybuje se mezi 13 – 14,5 min, odchylka je tudíž v tomto případě zanedbatelná a nepředpokládám, že by v rámci daných období měla hlubší význam.

4.3.2. Země původu

Rozložení jednotlivých zemí ve vzorku víceméně odpovídá analýzám Stephena Followse a v popředí se udržují francouzské filmy, které tvoří bezmála pětinu. Celkem 53 % filmů z celkového vzorku pochází z Evropy nebo má evropské koproducenty, přičemž další ze silně reprezentovaných evropských národních kinematografií rovněž kopírují zmíněný výzkum a jsou jimi Velká Británie a Belgie, ale navíc také Řecko.

Podrobnější rozložení konkrétních zemí podlejších se na canneských krátkých filmech vidíme na koláčových grafech níže. Ty jsou tvořené na základě výčtu všech zemí, které se výroby filmů účastní, a to i v případě koprodukcí, kde není nijak upřednostňován většinový koproducent, do výzkumu zahrnuji každou ze zemí. Seznam všech koprodukčních stran u 49 filmů tak čítá celkem 64 zemí, přičemž největší je čtyřstranná koprodukce Kataru, Egyptu, Francie a Belgie filmu *I Am Afraid To Forget Your Face*. Uvedené grafy tak sledují podíl konkrétních států a kontinentů právě na tomto celkovém součtu výskytu všech zemí na našem vzorku.



Graf 3 dělí země původu na kontinenty, mezi kterými vyniká Evropa a Asie, kam spadá 76% z celkových 64 zemí a Graf 4 odhaluje pět zemí, které, ať už koprodukčně nebo samostatně, na výrobě filmů participovaly nejfrekventovaněji, a to s Francií, Čínou a Spojenými státy na předních příčkách. Statistika ukazuje, kde leží produkční zázemí jednotlivých filmů, ale přímo nereflektuje podstatu koprodukčního podílu zemí na konkrétních dílech. Jedná se o dodání režiséra, lokací nebo herců, anebo o peněžní vklad či zajištění postprodukce, aspekty, které nikterak zásadně neovlivňují zobrazovaná témata či kulturní východiska? Ze 14 filmů, na kterých se podílí francouzští filmaři je ve skutečnosti čistě francouzských sedm. Ve zbylé polovině je země součástí větších či menších koprodukcí, přičemž na plátně je silněji odrážen vliv ostatních producentů, často mimo-evropských. Níže uvádím příklad těchto „francouzských“ filmů, které mohou evropský podíl na vzorku zkreslovat.

Na již zmíněném filmu *I Am Afraid To Forget Your Face* se podílela francouzská produkční společnost Les Cigognes, která má na filmu stejný podíl jako Egypt, tedy 40 %, přičemž zbylých

20 % si dělí Belgie a Katar.⁷⁷ Film egyptského režiséra Sameh Alaaha se odehrává v Káhiře a úzkostné odloučení dvou milenců vychází mimo jiné z genderové dichotomie tamního obyvatelstva, konceptu Evropě vzdálenému. Vliv Francie můžeme přeneseně hledat ve vzdělání Alaaha, který po studiu v Egyptě absolvoval pařížskou filmovou školu Eicar. On sám však vnímá jazyk filmu jako univerzální médium, oproštěné od původu tvůrce a vycházející nejen z jeho vlastních zkušeností či vzdělání, ale z kulturních vlivů z celého světa a historie.⁷⁸

Význam francouzského koproducenta je v rovině estetiky a témat filmu mizivý i v případě minoritní francouzsko-izraelské koprodukce *Butterflies*. Drama izraelského režiséra Yona Rozenkiera sleduje rozpad vztahů rodiny, která se vydá na výlet z kibucu, izraelské osady založené na kolektivním hospodářství. Francouzsko-portugalský film *The Lamb of God* Davida Pinhiero Vincente odráží jeho dětské vzpomínky a odehrává se na autentické lokaci na portugalském venkově. *The Van*, kde je vedle Francie dokonce minoritním koproducentem albánská Anima Pictures⁷⁹ je Erenikem Bequiri vyprávěn z pohledu albánského chlapce, který se pouští do ilegálních zápasů v boxu se snem emigrovat do přívětivějšího světa Evropské Unie.

Jako poslední v této souvislosti zmíním film *Anna*, kde místo Francie vedle Ukrajiny a Izraele figuruje další ze silně reprezentovaných evropských zemí; Velká Británie. Režisér Dekel Berenson původem z Izraele v dramatu přibližuje absurditu organizovaných seznamovacích večírků pro Američany hledající lásku ve východní Evropě, v tomto případě na Ukrajině. Anna je matka samoživitelka a na večírek ji naláká rádiové sdělení, které slyší při práci na jatkách. Seznámí se s několika muži, ale většina konverzace je ztracena v překladu.

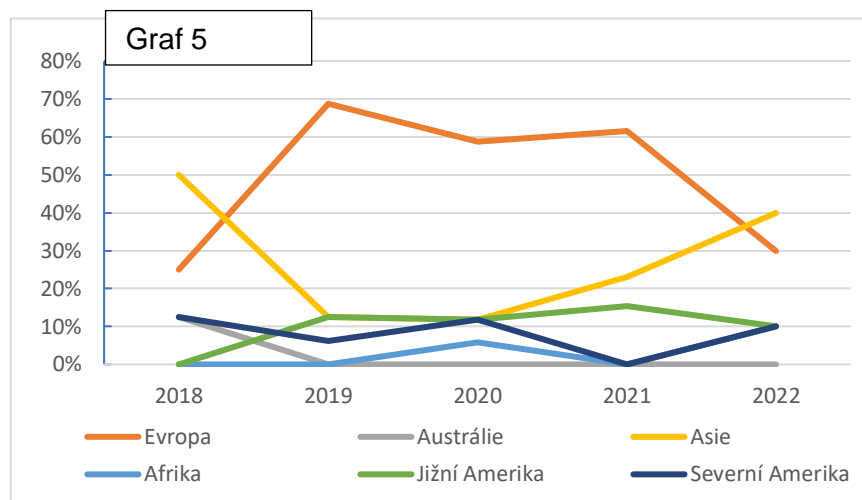
Krátké rozbory ukazují, že na první pohled francouzský či britský film může být spíše ukrajinský, izraelský, albánský nebo portugalský. A z výběru některých z koprodukcí je především zřejmé, že samotná identita a kulturní zázemí postav a prostředí, ve kterém se nacházejí je v těchto, ale i dalších filmech ve vzorku, velice silnými motivy.

⁷⁷ The short film Palme d'Or goes to I Am Afraid To Forget Your Face. Fabien Lemercier: *Cineuropa* [online]. Pub. 30.10.2020 [Cit. 2.7.2023]. Dostupné z <<https://cineuropa.org/en/newsdetail/394393/>>

⁷⁸ *Cinema is a language we all share*. Inge Coolsaet: *Talking shorts* [online]. [Cit. 2.7.2023]. Dostupné z <<https://talkingshorts.com/interviews/cinema-is-a-language-we-all-share>>

⁷⁹ *The Van*. Festival Cannes [online]. [Cit. 2.7.2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/f/the-van/>>

Pokud i původ filmů rozložíme v čase, v Grafu 5 si všimneme, že oproti předcházejícím ročníkům a analýze Stephena Followse posílil objem asijské produkce, a to i vůči té evropské v letech 2018 a 2022. V některých případech byly východní filmy ve vzorku vůbec prvními filmy reprezentující národní kinematografie v soutěži o Palm d'Or za krátký film, a to v případě *Mountain Cat* mongolské režisérky Lkhagvadulam Purev-Ochirové, kde mladá dívka pod tlakem své matky navštěvuje šamana na odlehlém horském venkově, aby ji zbavil srdečních potíží. Dále pak nepálský film *Lori* Abinasha Bikram Shaha, kde je život matky s dcerou zatížen patriarchální strukturou odlehlé vesnice. Právě vstup nových států do soutěže rovněž stojí za celkovým nárůstem podílu asijských filmařů na zkoumaném vzorku, přičemž většina dalších asijských filmů jsou čínskými produkcemi.

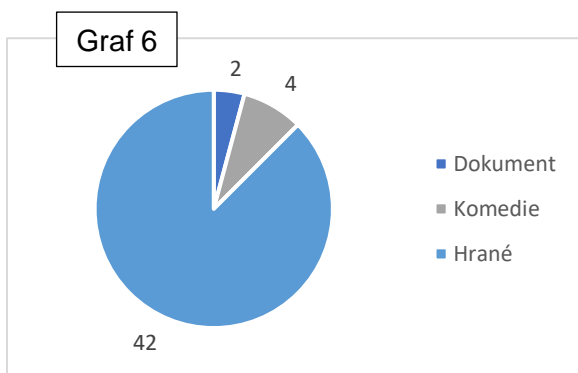


Pokud srovnáme asijské a evropské krátké filmy z hlediska tematicko-stylistického dle Kódovací knihy 4, shodují se ve frekventovaných tématech odcizení, rodinných vztahů, cesty i reprezentace venkova. Asijské filmy však neinklinují k surrealismu a romantickým vztahům. Jen animovaná *Persona* a fantaskní povídka *A Short Story* nás zavádí do podvědomého světa, zatímco asijská dramata zůstávají, oproti těm evropským, ukotvena v neohnuté a často bezúspěšné realitě. Milostný vztah je poměrně významným motivem jen ve třech asijských filmech, pro které jsou mnohem výraznější vztahy rodinného charakteru. Dalším rozdílem je náchyllost k reprezentaci žen, které jsou hlavními postavami asijských filmů ve vzorku třikrát častěji než mužští hrdinové, přičemž u filmů evropských je tento poměr téměř vyrovnaný, viz tabulka níže.

Kontinent	rodinné : romantické vz.	surrealismus	žena : muž
Asie	7 : 3	2	9 : 3
Evropa	8 : 8	8	9 : 13

4.3.3. Žánry a umělecká forma

Podobně jako v případě celovečerních filmů, které zkoumal Stephen Follows, jsou i v krátké soutěži zdaleka nejčetnější skupinou dramata, kterých je v celkovém vzorku 61 %, což odpovídá 30 ze 49 filmů. Za nimi stojí komedie (8 %) a kategorie thriller/horor (8 %). Většina filmů je hraných, viz Graf 6.



Drama dle Kódovací knihy 2 definuji takto: Cílem je vyvolat v divákovi napětí, dojetí a pocit souznění s osudy a prožíváním hlavních postav. Narativ klade důraz na konflikt a emoce.⁸⁰ Tudíž je zřejmé, že jako drama lze definovat většinu narativních snímků. V některých pak nad dramatickou linkou vynikají další žánrové prvky, i zde však drama zůstává často přítomné. Označení filmů jako

dramat se může zdát povrchní, nicméně vysoký poměr tohoto žánru vůči ostatním zrcadlí silnou inklinaci tvůrců k zobrazování emočně zatížených témat, vyprávění skrze identifikaci s hlavní postavou a kombinaci vnitřních a vnějších konfliktů. Postavy se vypořádávají s duševním onemocněním (*All These Creatures, Benjamin, Benny, Ben*), smrtí (*TsuTsu, Fire at the Lake*), mateřstvím (*Caroline, August Sky*), vlastní identitou (*Distance Between Us and The Sky*) nebo bojují proti konstruktům společnosti (*Who Talks, Orthodontics, The Van, Stephanie*). Dramata tak lze rozlišovat na společenská, rodinná, romantická apod. Právě tyto nuance dramatického žánru budu sledovat skrze konkrétní tematické okruhy.

Narativní odchylky lze sledovat i skrze více žánrové kombinace. Dalším žánrem, který se ve vzorku objevuje, jsou komedie, které svými náměty spadají spíše do žánru dramedy, který spojuje komediální konvence s dramatickými. Příkladem je finská černá komedie *All inclusive*, v níž si Kalervo skrze moc tajemného daru podrobí vůli všech, kteří ho v jeho dospělém životě šikanují. Jedním z absurdních projevů Kalervovi zlomyslnosti je jeho soused požírající psí exkrement. Komedie *All The Crows In The World* sleduje zneužití nevinnosti mladých dívek na rodinných zábavách a s dávkou humoru nastavuje zrcadlo hongkongské společnosti. I tento film je protkán

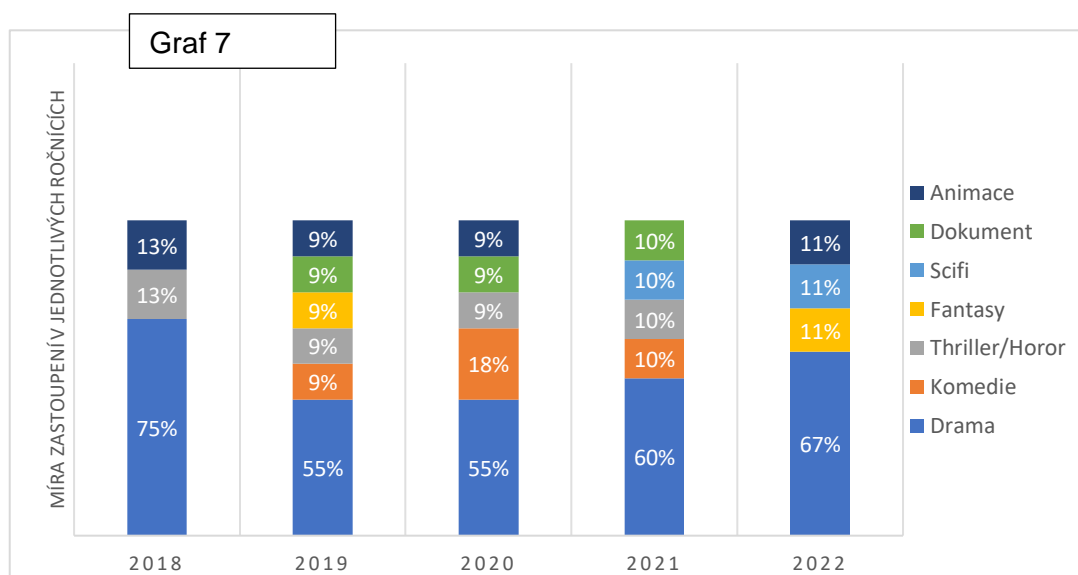
⁸⁰ Genres. *Imdb* [online]. Pub. 29.06.2023 [Cit. 10.08.2023]. Dostupné z <<https://help.imdb.com/article/contribution/titles/genres/GZDRMS6R742JRGAG#>> a Filmové žánry: definice, typy, příklady. Tomáš Zabilanský: *25fps* [online]. Pub. 25.04.2007 [Cit. 10.08.2023]. Dostupné z <<http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-typy-priklady/>>

absurdními scénami. Když se Shengnan dostane do moderního nevěstince a muži mají vidinu panenského sexu, začnou se projevovat čistě zvířecími posunky, přičemž „strýc“, se kterým je dívka v místnosti, se nakonec zamiluje do člena své smečky, protože má stejný klobouk.

Výrazně absurdní je i romantická komedie *Camille Contactless*, v níž se chlapec platonicky zamiluje do prodavačky potravin. Svou spřízněnou duši a jejího přítele ve vojenské uniformě pak pronásleduje městem, sedá si do kavárny, aby si objednal vodu, kterou nemá čím zaplatit, potkáva muže v obleku, který skáče z mostu do řeky, je vydírán malým chlapcem, a nakonec si sedá vedle vojáka, se kterým se Camille právě rozešla. Absurdní premisa nemine ani poslední z komedií, film *David*, v hlavní roli s Willem Ferrellem, terapeutem, který čelí frustraci svého syna, jenž oblečen ve wrestlingovém trikotu vtrhne na otcovo sezení s klientem.

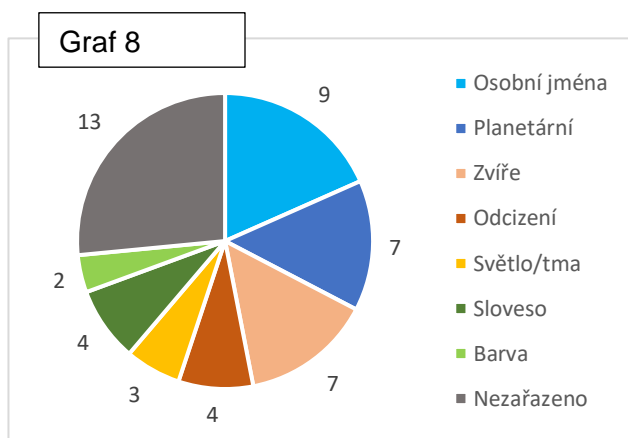
V případě thrillerů / hororů ve vzorku stojí za to zmínit, že v popředí stojí ženské postavy. Íránka, která se uprostřed noci vydává hledat přítele v potměných teheránských ulicích (*Tariki*), Mia, která se vyrovnává s nemocí svého otce a ztratí se s mladší sestrou v polích při venčení psa (*Sudden Light*) nebo Karolin přihlížející otcově progresivní mentální poruše, která vyústí v morbidní sebeobětování (*In The Soil*). A nakonec film *White Echo* odráží feministické vzorce ženské pospolitosti a síly skrze spirituální seanci vyvolávání duchů.

V časové posloupnosti jsou žánry, vzhledem k všeobecné dominanci dramatu, rozděleny vcelku rovnoměrně, viz Graf 7.



4.3.4. Názvy

Název filmu coby jeho základní identifikátor může v některých případech přiblížit jeho postavy, téma či žánr, především je ale, společně s plakátem, trailerem, synopsí apod., předním nástrojem v propagaci filmu a jeho komunikace nejen směrem ke koncovému divákovi, ale i k dalším filmovým profesionálům. Už na základě názvů si vytváříme divácká očekávání, proto se jim chci věnovat i v této analýze. Ústřední však zůstávají podobnosti a společné znaky mezi filmy, proto řadím názvy do tematických skupin a hledám tak další souvislosti ve vzorku, které by mohly v ostatních kategoriích zůstat skryty.



Z Grafu 8 je zjevné, že nejčastěji se v názvech objevují osobní jména, a to přesně v 9 filmech. Jméno či přezdívka v názvu na první pohled evokují silnou hlavní postavu, což je částečně pravda, nicméně výrazně symptomatický je pro tyto hrdiny emocionální distanc od okolního světa a jiných postav. Pokud se podíváme na filmy se jmény zblízka, vidíme postavy v různých formách izolace. Malá *Caroline* zamčena se sourozenci v autě, zatímco jejich matka odchází na pohovor, *Gabriel*, který se odpojuje od pátrací skupiny a bloudí sám do hlubin lesa, *Stephanie*, dětská vrcholová gymnastka, která jako jediná ve svém okolí nevidí smysl ve vítězství. Skupina filmů zahrnuje i zmíněný snímek *Benjamin, Benny, Ben*, v němž se kromě Bena žádná jiná postava neobjeví nebo dokument o Camilu Najarovi, známém pod pseudonymem *Son of Sodom*, se kterým se seznamujeme skrze castingová videa, jež předcházela jeho předčasné smrti předávkováním.

Osamocené protagonisty najdeme samozřejmě i v dalších snímcích i mimo tuto skupinu (např. *Same Old*, *Persona* nebo *North Pole*), většina se však shlukuje právě v této skupině filmů, které hned s úvodním titulkem předznamenávají, že se budeme pohybovat v niterných světech hlavních postav.

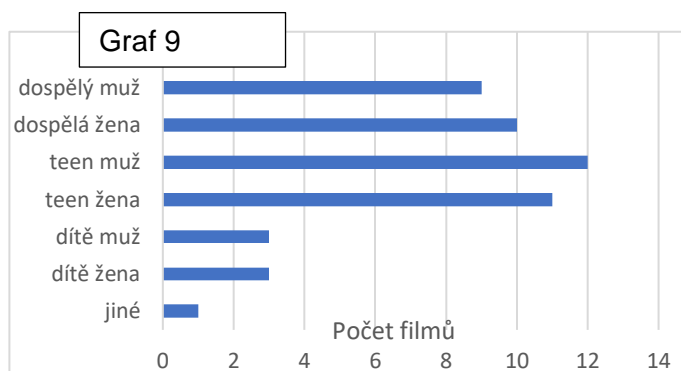
Další skupinu tvořím z názvů „planetární“ povahy, tedy týkající se Země, žvlů či vesmíru. Sem spadá absurdní sci-fi *Sideral* (pod českým názvem *Vzdálené horizonty*, doslovně *hvězdný*), vítězné

scifi 75. ročníku *Water Murmurs* (v češtině *Zurčení vody*), ve kterém se malá čínská vesnice evakuuje kvůli asteroidu, jehož pád vyvolal tsunami. Podobně apokalyptické je drama *August Sky* (Srpnové nebe), kde dny v São Paulu mění v noc kouř z rozsáhlých požárů v lesích. Spíše metaforický význam mají pak „planetární“ názvy filmů *In The Soil* (V zemi), *North Pole* (Severní pól), *Fire At The Lake* (Oheň u jezera) a *Through The Haze* (Skrz mlhu).

Posledními výraznými jsou názvy „zvířecí“, kam řadím *And Then the Bear* (Hodina medvěda), *Butterflies* (Motýli), *The Lamb of God* (Beránek Boží), *Monster God* (doslovně *Boží monstrum*), *All These Creatures* (Cvrkot, doslovně *Všechna ta stvoření*), *All The Crows In The World* (Všechny vrány světa) a *Mountain Cat* (doslovně *Horská kočka*). Ve většině se zmíněná zvířata/příšery na plátně opravdu objeví a zároveň jsou pro příběh klíčovými.

4.3.5. Věk a gender postav

Než se budu v příští kapitole věnovat již konkrétním tematickým vzorcům, zůstaneme ještě na okamžik u hlavních postav, a sice jejich dělení dle genderu a věku. Jak již bylo zmíněno výše, např. v asijských filmech vidíme více protagonistek než protagonistů, nicméně v celkovém vzorku platí, že je poměr zastoupení obou pohlaví téměř zcela vyrovnaný, viz Graf 9 a tabulka, která ukazuje počet zástupců z řad mužů/žen/dospělých/teen/děť v jednotlivých ročnících festivalu, přičemž čím tmavší barva, tím více filmů do kategorie spadá.



	dítě muž	dítě žena	teen muž	teen žena	dospělý muž	dospělá žena	jiné
2018	-	1	3	-	-	4	-
2019	1	-	2	2	3	3	-
2020	-	1	5	2	1	2	-
2021	1	-	1	4	3	1	-
2022	1	1	1	3	2	-	1

Spíše náhodě připisuji, že se počty mužů a žen v hlavních rolích dorovnávají i v návaznosti na konkrétní ročníky, např. v roce 2020 byly postavy především dospívajícími muži, v roce 2021 zase dominují dospívající ženy. Předpokládám ale, že by se mohlo jednat o důsledek obecné snahy o integraci a rovnovážnost v reprezentaci mužů a žen, za jejíž zanedbání byl canneský festival

v minulosti kritizován.⁸¹ Nejde však o přímou souvislost se samotnými filmovými tvůrci, mezi kterými v kategorii krátkých filmů i v posledních letech převládali muži. Avšak jejich podstatná část natočila do soutěže film s ženskou postavou.

Ve filmech, kterými nás provází ženské hrdinky, si všimneme výrazného motivu mateřství, který se objevuje v několika formách, především jako silné pouto, které pojí matky s dětmi (či ještě nenarozeným plodem) v konfrontaci se společenským, pracovním či duchovním tlakem (*Lori, Judgement, Who talks, Caroline, Anna, August Sky*). Ve filmu *Caroline* se váha tohoto vztahu projevuje v absenci matky, která je stejně jako v *Night Light* spouštěčem všech navazujících událostí filmu. Ve filmu *Stephanie* zase nahrazuje mateřskou postavu trenérka malé gymnastky. Vztah k matce je významný i ve dvou filmech s mužskými protagonisty, a to ve filmu *Fire At The Lake* ve kterém se pastýř vyrovnává s matčinou smrtí a animovaném filmu *And then the Bear*, kde malý chlapec utíká před pomyslnými dětskými traumaty včetně pohledu na svou matku při sexuálním aktu.

Častěji však mají mužští hrdinové komplikované vztahy především s otci. Jako ve filmu *Butterflies, The Van, Cherries* nebo *On the Border*, kde se mladý chlapec z Číny celý film snaží setkat se svým nedostižným otcem před plánovanou cestou přes korejské hranice. A nejvýrazněji v *All These Creatures*, dramatu, ve kterém Tempest přihlíží tomu, jak se jeho otec proměňuje pod vlivem zhoršujícího se mentálního zdraví, které si vyžádá jeho život a jehož příčinu hledá v zamoření domu cikádami. Nelze přehlédnout podobnost narativu i s jedním z filmů s ženskou protagonistkou, *In The Soil*, kde otec mladé Karolin pomalu propadá šílenství, na jehož konci rovněž čeká smrt.

Z hlediska věku nejsou mezi postavami markantní rozdíly, čelí podobným vnitřním konfliktům jen z jiného úhlu pohledu. V dospělosti otázky rodičovství, vedle matek se i otcové ocitají v nelehkých vztahových situacích se svými dětmi např. v již zmíněné komedii *David*. V tomto i dalších případech rovněž procházejí krizí středního věku (výrazně v *All Inclusive*), nachází se na rozcestí života, přehodnocují své postoje, ať už jde o rodičovství, postavení ve společnosti, romantické vztahy (*Impossible Figures, Blue Fear*) nebo vlastní sexualitu. Skrze světy dětí a „teen“ postav jsou vyprávěny „coming of age“ příběhy, ve kterých se distancují od svých rodičů, musí často urychleně dospět a starat se např. o mladší sourozence (*Caroline, Night Light, Sudden Light*),

⁸¹Regret but no surprise Cannes lacks women directors. Mike Colett-White: *Reuters* [online]. Pub.16.05.2012 [Cit.8.7.2023]. Dostupné z<<https://www.reuters.com/article/uk-cannes-women-idUKBRE84F0UV20120516>>

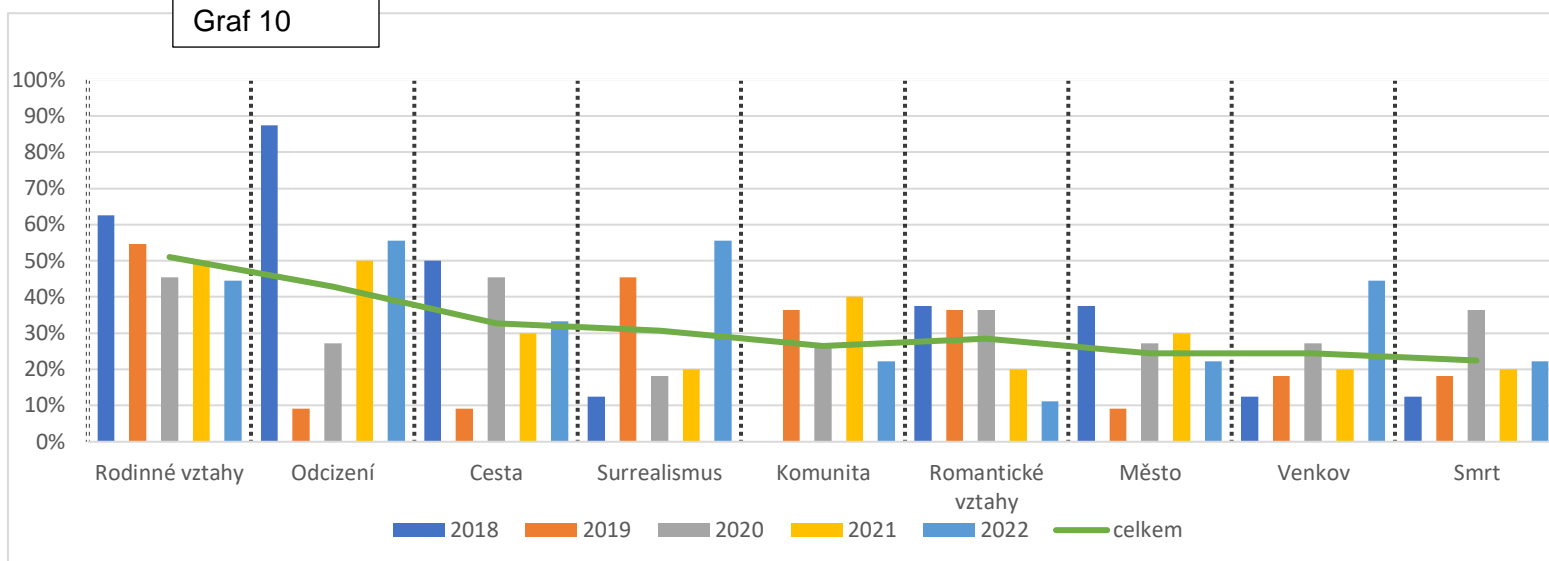
poznávají první lásku i její ztrátu (*Camille Contactless, The Right Words, North Pole, I Am Afraid To Forget Your Face*), zkoumají svou sexualitu (*All The Crows In The World, The Nap, Orthodontics*) a pátrají po své identitě, kořenech a místě ve světě (*On the Border, Water Murmurs*).

4.3.6. Témata a motivy

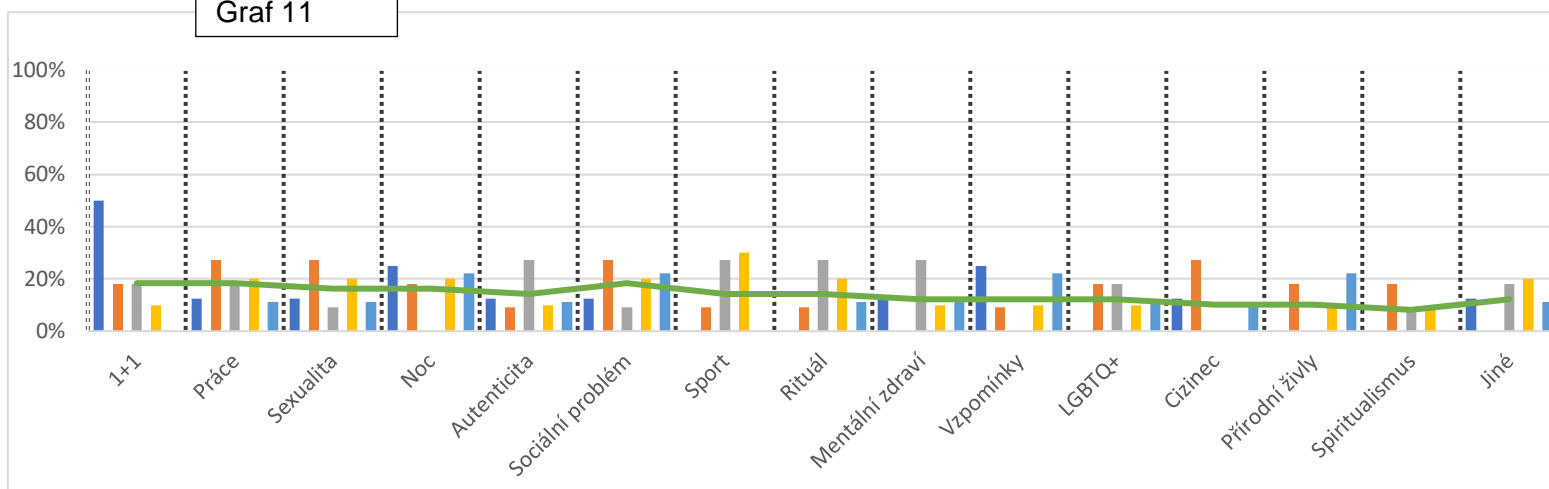
Pro správné čtení následujících kapitoly je dosud nejdůležitější uvědomovat si, že výběr souboru kategorií témat a motivů pro každý film je ovlivněn nároky na jejich opakování ve vzorku a výraznost v rámci jednotlivých děl. Každý z krátkých filmů je unikátním dílem, které si zaslouží samostatný rozbor, ten je ale v kvantitativním zpracování minimalizován na výzkumu vyhovující aspekty. Hledám kategorie výrazné (objevují se minimálně v 1/3 filmu/ reflexích o něm) a společné (objevuje se alespoň ve třech různých filmech), přičemž u každého filmu, především z důvodu časové náročnosti a rozsahu práce, dovoluji právě pět kategorií. Někde je však možné řadit film k více kategoriím, které jsou ale „osekány“ dle jejich „výraznosti“ a významu pro konkrétní snímek. Každá z kategorií rovněž funguje spíše v obecné rovině a jejich pojetí se může napříč vzorkem lišit. Spolehlivě však reprezentují opakující se vzorce, které souhrnně popisují níže. Ke konkrétním variantám jednotlivých kategorií se pak i s ohledem na vnější politické a socio-ekonomické souvislosti festivalu budu vracet v rámci kvalitativní části práce.

Celkem 24 tematických kategorií a jejich výskyt ve vzorku prezentuji níže v Grafu 10 a 11, přičemž v prvním z nich vidíme 9 nejčastějších motivů (výskyt nad 20 % v celkovém vzorku). Barevné sloupce reflektují procentuální poměr filmů, které do kategorií spadají v rámci jednotlivých ročníků. Tedy pokud tmavě modrý sloupec v oddílu „odcizení“ dosahuje téměř 90 %, znamená to, že právě takové procento filmů uvedených v roce 2018 nese výrazné motivy odcizení, tedy 7 z 8 filmů. Zelená klesající křivka pak odráží míru zastoupení kategorií v celkovém vzorku, tedy např. 25 % představuje čtvrtinu z celkového počtu 49 filmů.

Graf 10



Graf 11



Jak vidíme, klíčovým aspektem vyprávění bývají rodinné vztahy, což je zjevné i z rozboru reprezentace mateřství a otcovství ve filmech. Rodiče mají ve filmech zásadní úlohu, ať už jako zdroj sklíčenosti či pocitu bezpečí svých potomků nebo jako postavy, které na své děti silně působí, aniž by se objevily na plátně. Další variantou rodinných pout jsou sourozenecké vztahy, jak jsem již naznačila, o mladší sourozence se starají protagonisté filmů *Caroline*, *Night Light*, a *Sudden Light*. V *coming of age* filmu *The Right Words* přiměje starší sestra svého bratra, aby šel oslovit dívku, která se mu líbí pod výhrůzkou zveřejnění jeho vyznání lásky online, o bratrské lásce je film *TsuTsu*, ve kterém se dva mladí chlapci nechtějí vzdát přesvědčení, že jejich utonulý straší bratr je stále naživu. Mystický horor *Monster God* vypráví o osvobození malé sestry z otěží náboženské sekty a v *Motorway65* nahlížíme na potíže sociálně, rasově a genderově polarizované řecké vesnice skrze nestabilní vztah protagonistů, bratra a sestry. Narušení

rodinných vztahů ohýbá i narativními oblouky filmů *Butterflies*, *The Lamb of God*, *Sideral*, *Cherries* a *Absence*.

Již ve spojitosti s „jmennými“ názvy filmů jsem narazila na osamocené postavy a narativy, kde pozorujeme vyšší či nižší míru „odcizení,“ ve smyslu „odcizení postavy od sebe sama anebo okolního světa nebo odloučení od jiných postav/společnosti.“ Ve zkoumaném vzorku má tento stav různé podoby, jak již bylo vysvětleno, často vězí právě ve vztahu k rodičům. Pro osamocené protagonisty bývá typické, že se uzavírají sami do sebe vůči společnosti, se kterou ztratili nebo nemohou navázat kontakt. Mladík ve filmu *Gabriel* prochází lesem kolem různých stanovišť pátrací akce, na které téměř nijak nereaguje, všímá si mnohem více nápaditosti lesa, do jehož hlubin se noří. Pasivní a životem znuděná je i ve filmu *Orthodontics* hrdinka Amitis, která žije ve vlastním silně stylizovaném světě pastelových barev. Mnohem ponuřejší je šedý, zatuchlý svět *Persony*, ve kterém si hlavní postava každý den před interakcí se světem obléká doslovný převlek, který je, oproti jejímu opravdovému já, hodný prezentace na veřejnosti. Před svým okolím jako by nedokázala komunikovat a být sama sebou ani Marga (*North Pole*), která je vždy tou, která drží mobil, před kterým se vrstevnice vlní a stojí opodál. Vedle filmů, kde jsou postavy ve svém světě přítomné fyzicky, ale nikoliv duchem, jsou takové, které se ocitli sami ve světě, kde je někdo opustil, nebo ve kterém se ztratily jako např. ve filmu *Tariki*, *Sideral*, *Thought The Haze* nebo *Sudden Light*.

V rámci první proměnné, délky filmů, se ukázalo, že některé filmy dosahující maximální 15minutové stopáže jsou takové, kde postavy cestují, což je další z častých a opakujících se znaků. Některé se potulují přírodou jako v již zmíněných filmech *Gabriel*, *Through The Haze* nebo *Sudden Light*. Všechny tyto fikční světy se kolem hrdinů proměňují bez jejich přičinění a působí jako labyrinty, které postavy pohlcují a kde jsou více a více dezorientované. Podobnou atmosféru v sobě nese i film *Tariki*, ve kterém se kolem ženy pátrající po svém muži uprostřed noci míhají zlověstné stíny a blikající semaforey v nikde nekončících nočních ulicích.

Nejpočetnější skupinu ale tvoří „cesty.“ Některé jsou vystavěné jako detektivní příběhy, ve kterých postavy klepou na dveře pomyslným svědkům trestného činu, ať už jde o krádež skútru (*Same Old*), takřka pohádkové pátrání po nejcennější věci na světě (*A Short Story*) nebo hledání ztracených vzpomínek na rodnou vesnici (*Water Murmurs*). Při pronásledování svůdné prodavačky městem potkají několik postav i Max a Flo z filmu *Camille Contactless*, zde každé setkání vyústí v humornou či absurdní situaci. Poslední skupina cestovatelských filmů se vyznačuje konvencemi žánrových roadmovie, kde se postavy vydávají na delší cestu při úniku ze

všední reality, zpravidla jsou neustále v pohybu a mají jasný cíl. Patří sem *On The Border*, *Displaced*, *Butterflies* a *Absence*.

Další ze silných kategorií je „surrealismus,“ jež pojmám vcelku široce a řadím sem jak žánrové fantaskní prvky a nadpřirozené jevy, které pohání černou komedii *All Inclusive*, horory *In The Soil*, *White Echo* i *Monster God* nebo pohádku *A Short Story*, tak i něžnější projevy snových a podvědomých obrazů, např. přízraků zesnulých členů rodiny ve filmu *Fire At The Lake*, *TsuTsu*, nebo *Cherries*, kde je závěrečná scéna vznášejícího se otce náznakem magického realismu.

Co se týče nejruznějších komunit ve filmech, někdy se do nich hrdinové integrují a jsou zdrojem jejich síly nebo nového poznání jako ve *White Echo*, *August sky*, kde jde o spirituální či náboženské sekty. Jindy naopak stojí vně a komunita je spíše antagonistou, a to v případě feministických divoženek (*Blue Fear*), spolužáků ve škole (*North Pole*), komunitě sociálních sítí (*Persona*, *The Right Words*) a dalších, většinou místních nebo zájmových uskupeních ve filmech *Lori*, *Motorway65*, *Stephanie*, *Who Talks*, *The Van* nebo *Monster God*.

Romantické vztahy jsou ve filmech vesměs prezentovány ve všech stádiích, někdy jako něco nedostižného, jindy v neobratnosti první lásky, často jsou vztahy spojené přímo s identitou jedinců, především pokud jde o LGBTQ+ osoby, v některých filmech je zkoumán stav deziluze z již dlouhotrvajících vztahů jako např. v *Impossible Figures* Marty Pajek. Stejně tak smrt se ve vzorku filmů vyskytuje v různých podobách, v rovině filozofické, fyzické i spirituální.

Především z celkového estetického hlediska a vyznění filmu je zásadní, kde se odehrává. V tomto ohledu tam, kde je to možné, dělím filmy na městské a venkovské. Zjišťujeme však, že tato dvě prostředí jsou ve vzorku rovnovážně zastoupena. V rámci vývoje narativu a atmosféry filmu; město zpravidla postavy pohlcuje, dusí, zatímco venkov je odrazem klidnějšího stavu mysli, kde je postavám v zásadě dobře nebo zde často reflektují minulost a stav svých životů. Na obou stranách však existují výjimky. Nicméně vyrovnané zastoupení 50:50 v celkovém vzorku spíše poukazuje na náhodu, proto této kategorii budu věnovat větší pozornost až v následujících kapitolách zaměřených na konkrétní ročníky festivalu. Stejně tak bude až následovně smysluplný rozbor dalších kategorií, jejichž poměru ku celkovému počtu filmů je dle Grafu 11 zanedbatelný. Bude nicméně podnětné sledovat jejich výkyvy v rámci konkrétních období za přítomnosti dalšího kontextu a souvislostí.

4.4. Závěr kvantitativní části

Je na místě zde připomenout výzkumnou otázku, která zazněla v metodologickém úvodu, tedy: Jak můžeme pomocí kontextuální interpretace dat a kvalitativních rozhovorů objasnit kulminaci určitých atributů krátkých filmů v souvislosti s jejich výběrem do hlavní soutěže na festivalu v Cannes v letech 2018–2022? Předmětem kvantitativního úseku bylo identifikovat konkrétní atributy, které ve vzorku převažují. Dílčí otázkou pak bylo, zdali jsou jednotlivé parametry nějak provázané. A právě tato část práce určuje, na jaké fenomény naváže další část výzkumu, jeho kontextuální výklad a kvalitativní rozhovory.

Dle výzkumu má většina filmů ve vzorku 14 nebo 15 minut, do této kategorie náleží 73 % zkoumaných filmů a nejčastěji se u nich objevují témata „cesty“ a „odcizení“ – což však může být jen odrazem faktu, že se jedná o nejvíce zastoupená témata ve vzorku obecně. Pro tyto i další filmy dosahující maximální povolené stopáže je také typické, že zhušťují více dějových linií. Zároveň bylo z grafů zjevné, že průměrná stopáž se víceméně nemění v rámci jednotlivých let, proto se ji nebudu tolik zabývat v dalším výkladu. Ráda bych se ke stopáži však vrátila v rozhovorech, ve kterých se nabízí otázky na způsob těchto: *„Může délka filmu rozhodovat? Jsou filmy dělané na míru Cannes, tedy záměrně kratší než 15 minut? Je potřeba vybírat podobně dlouhé filmy např. z hlediska programování?“*

Co se týče zemí původu filmů, dle Followse byla např. mezi lety 2010-2015 polovina celovečerních filmu v soutěži francouzských, v našem vzorku tyto filmy tvořily menší část, bezmála pětinu, stále však převažovaly. Za Francií jsou nejčastějšími zeměmi Velká Británie, Čína, USA a Argentina. Při dělení na kontinenty dominuje Evropa s 53 % filmů. Zjišťujeme však, že podstatná část z těchto snímků jsou sice evropské koprodukce, odehrávají se však část v jiných krajinách, s jinými kulturními souvislostmi, konkrétně v Egyptě, Izraeli, Portugalsku, Albánii, na Ukrajině, v Řecku, Kolumbii a Mongolsku. Dle výčtu narativů filmů je zjevné, že právě náležitost k určité národnosti je rovněž ve filmech pro postavy velice významná. V dalším výkladu i v rozhovorech mě bude zajisté nárůst reprezentace nových národních kinematografií zajímat, stejně tak společensko-politický význam účasti francouzských producentů na daných filmech či pozice asijských filmů, které v určitých letech ty evropské přerostly.

V rámci žánrů se potvrdila očekávaná afinita filmů k dramatu, kterou na příkladech vysvětlují skrze zobrazováním emočně zatížených témat, vyprávění skrze identifikaci s hlavní postavou a kombinaci vnitřních a vnějších konfliktů. Ukazuje se, že i do komediálního žánru spadají především dramedy s prvky absurdity. Do dalšího výzkumu si odnáším např. otázky: *Proč byl*

žánrově nejrozmanitějším rok 2019? Existují obecné důvody, proč krátké filmy nejsou žánrové? Proč se všechny horory a thrillery ve vzorku vztahují k ženským postavám? A bude mě také zajímat, jaký mají na popularitu dramát názor členové komise.

Názvy filmů v tuto chvíli nepovažuji za významný atribut sám o sobě, jelikož v něm neexistuje ve vzorku dostatek shod. Nicméně jejich výklad a převaha jmenných názvů zdůraznila pocit izolace a vztahování se k planetárním jevům a výskyt zvířat jakožto výrazného motivu, k jejichž výskytu se budu navracet v interpretaci jednotlivých ročníků.

Hlouběji jednotlivé příběhy reflektoval výzkum genderu a věku hlavních postav, který však také ukázal, že toto zastoupení je téměř zcela vyrovnané ve všech ohledech. Zároveň velká část režisérů-mužů vyprávěla příběh ženských postav, což připisují obecné snaze o integraci a rovnovážnost v reprezentaci mužů a žen. I tuto hypotézu se budu snažit vysvětlit skrze navazující výzkum. Stejně tak se budu ohlížet k výrazným motivům mateřství a otcovství, které právě z pohlaví postav plynou.

Právě identifikaci společných témat a motivů filmů vidím jako stěžejní výstup práce. Tento aspekt v kombinaci s výzkumem žánrů a hlavních postav nejpřesněji nastiňuje celkový obraz vypovídající o stylu, formě a způsobu vyprávění zkoumaných děl. V úvodní hypotéze předpokládám, že se filmy v soutěži zabývají vztahy, dospíváním a identitou, kromě dospívání, které náleží především filmům s „teen“ postavami, kterých je, jak již bylo zmíněno, stejně jako těch dospělých, byla domněnka správná. Shodou okolností se i v mém vzorku v převládajících tématech objevilo odcizení a ceremonie (rituál) stejně jako v práci Eren Odabasi.⁸² Dalšími výraznými znaky se ukázala být cesta, surrealismus, komunita či smrt. Právě zastoupení různých motivů a témat bude dále významné i pro kontextuální výklad a budu se na něj zaměřovat. Skrze konkrétní filmy jednotlivých ročníků pak popíši stylistické a narativní prvky, které se pojí i k méně častým kategoriím, např. mentálnímu zdraví, autenticitě, LGBTQ nebo sociálním problémům, pro které mám rovněž připravený graf. Přičemž budu pátrat po možných příčinách jejich vyššího či nižšího výskytu, a to i v rámci rozhovorů se členy výběrové komise. Skrze hlavní sadu otázek se budu snažit zjistit do jaké míry mohou, dle výzkumu, nejvýraznější z motivů ovlivnit výběr do oficiální selekce.

⁸² ODABASI, Eren. *A Multi-method Analysis of the Berlin International Film Festival and the World Cinema Fund*. Massachusetts, 2018. Vedoucí disertační práce: Anne T. Ciecko. University of Massachusetts Amherst : Department of communication.

5. Court-métrage v čase

Výzkumná otázka se v této části práce ze společných znaků ve vzorku přesouvá do roviny jednotlivých ročníků festivalu a zaměřujeme se na aspekty, které se vyskytují u právě spolu prezentovaných filmů a případně na jejich vývoj napříč sledovaným obdobím. Kvantitativní část práce v tomto ohledu funguje jako vodítko, dle kterého identifikujeme, kdy byl ten který znak výraznější než jiný a dle toho směřuji další výklad.

Konkrétní sestavu filmů v daném ročníku komentuji skrze analýzu diskurzu, medializované kauzy, stav filmového průmyslu, biografii a filmografii jednotlivých tvůrců, kontext konkrétního dění na festivalu i mnohem obecnějších politicko-společenských souvislostí. Jako zdroje využívám reflexe novinářů, filmové kritiky a reporty z festivalu, tiskové zprávy a další.

Cílem je především usouvztažnit výsledky kvantitativní analýzy právě s těmito okolnostmi a vysvětlit, jakým způsobem atributy zkoumaných filmů rezonovaly v rámci kontextu dané doby. Zůstává však podstatné, že „jednou ze základních charakteristik filmového festivalu je mimořádná proměnlivost“ dle Petera Bosmy je z hlediska dramaturgie „každý ročník do jisté míry náhodou, více či méně šťastnou shodou okolností. Velice významný je postřeh, že „umělecká volba závisí na dostupné sklizni a míře svobody k jejímu sklizení. To naznačuje, že pro dramaturgy není možné pro výběr filmů vytvářet přísné agendy a jsou vázáni několika vnějšími vlivy, které nemohou nijak ovlivnit.“⁸³ To mimo jiné znamená, že dramaturg nemůže vybrat do soutěže film, který nebyl natočen nebo se nepřihlásil, zároveň, dokládá, že je smysluplné hledat příčiny vstupu filmů do soutěže i mimo přímou zkušenost dramaturgů.

5.1. 71. ročník: Emancipované ženy a asijské regiony

71. ročník festivalu v Cannes byl medializován jako o něco nespoutanější v kontrastu s předcházející „konzervativním“ programem.⁸⁴ Na riviéru se vedle Jean-Luc Godarda nebo Lars von Triera podívaly nové filmy takřka neznámých filmařů např. Yanna Gonzaleze nebo Evy Husson. Červeným kobercem, na kterém nově platil zákaz focení tzv. selfies, přitom prosakovaly ozvěny několika společensko-politických událostí včetně kauzy MeToo. Vedení festivalu otevřelo

⁸³ BOSMA, Peter. *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. Columbia: Columbia University Press, 2015. ISBN 0231850824. s.69

⁸⁴ *Review: Cannes 2018 roundup – the best of week one*. Xan Brooks: *The Guardian* [online]. Pub. 12.05.2018 [cit.20.7.2023]. Dostupné z <<https://www.theguardian.com/film/2018/may/12/cannes-film-festival-2018-roundup-best-of-week-one>>

pro potenciální oběti sexuálního násilí „linku bezpečí“ a ke korektnímu chování vyzývalo i letáky.⁸⁵ Kromě genderové rovnoprávnosti, které se týkalo několik protestů, jichž se zúčastnila i ženská část poroty v čele s Cate Blanchett,⁸⁶ festivalem rezonovaly i otázky spojené s diverzitou a nedostatkem rasové reprezentace ve francouzském filmu.⁸⁷

Burcuující ročník byl zahájen vcelku konvenčním kriminálním dramatem *Všichni to vědí* (v hlavních rolích Javier Bardem a Penelope Cruz) režiséra Asghara Farhádího původem z Íránu, přičemž Zlatou Plamu si odnesl japonský režisér Hirokazu Koreeda za odvážné moderní rodinné drama *Zloději*. Filmy z Dálného i Blízkého východu tvořily třetinu Hlavní soutěže a dle Grafu 1 tentýž rok dominovaly soutěži krátkých filmů. Filmy asijského původu v *Court-métrage* byly konkrétně z Íránu, Japonska, Filipín a Číny.

Režisér filmu *Judgement* Raymund Ribay Gutierrez se stal prvním filipínským filmařem, jehož snímky byly zařazeny do soutěže hned dvakrát. Poprvé se totiž Cannes účastnil v roce 2016 s *Imagem*. Jeho film *Judgement*, ve kterém se žena skrze spletitou justici snaží uniknout domácímu násilí, pěkně koresponduje s všeobecně emancipovaným podkresem tehdejšího festivalu. Gutierrez později tentýž rok debutoval dramatem *Verdict*, který byl oceněn Cenou poroty v sekci Orrizonti a po jehož uvedení režiséra oslovil hollywoodský umělecký agent.⁸⁸ Netroufám si tvrdit, že filmové festivaly či ceny jsou přímo prostředníkem úspěchu, zajisté jsou však katalyzátorem dalšího rozvoje mladých filmařů, stejně tak i menších nezávislých regionálních kinematografií jako je např. ta filipínská. Dle producentky Monster Jimenez jsou filmy jihovýchodního regionu často škatulkovány dle svého původu bez přihlédnutí k jejich tématům, hodnotám či uměleckým

⁸⁵The Festival is committed...*Festival de Cannes* [online]. Pub.08.05.2018 [Cit. 20.07.2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/en/press/press-releases/the-festival-stands-up/>>

⁸⁶Cannes 2018: Cate Blanchett defends festival's failure to select more female directors. Gwilym Mumford: *The Guardian* [online]. Pub.08.05.2018 [Cit.20.7.2023]. Dostupné z <<https://www.theguardian.com/film/2018/may/08/cannes-2018-cate-blanchett-defends-festivals-failure-to-select-more-women-directors>>

⁸⁷Black Actresses Raise Cannes Cry Against Racism. Christopher Vourlias: *Variety* [online]. Pub. 17.05.2018 [Cit. 20.07. 2023]. Dostupné z <<https://variety.com/2018/film/festivals/cannes-film-festival-2018-black-actresses-raise-cry-against-racism-1202813866/>>

⁸⁸*Filipino director Raymund Ribay Gutierrez on balance between entertainment and relevance in film* [video]. YouTube. BAS-CBN Balitang America. 2020, 00:02:44.[Cit.20.07.2023]. Dostupné z <<https://www.youtube.com/watch?v=SJaJbpSbdco>>

ambicím.⁸⁹ Věřím, že právě širší reprezentace východních festivalových snímků v západním světě rovněž pomáhá překonat i tato dosud nepřežitá stigmata.

Souvislosti v účasti východoasijských umělců v Cannes můžeme hledat i ve všeobecné popularizaci čínské, japonské i korejské kultury, třeba k-popu v hudbě, v poslední dekádě. Na globálním filmovém trhu stoupá poptávka po reprezentaci asijských kultur např. v superhrdinských filmech z produkce Marvel, který v roce 2021 do kin uvedl *Shang-Chi a legenda o deseti prstenech* (režisér). Asijské „marvelovce“ předcházela právě v roce 2018 romantická komedie *Silně bohatí Asiati*, od 90.let první hollywoodský blockbuster s obsazením asijských herců.⁹⁰

Předávání kulturního kapitálu včetně filmu a jeho oběh všeobecně napomáhá k překonávání kulturních disonancí mezi západními a východními zeměmi a podpory různorodosti zábavního průmyslu. Přesto jeden z výzkumů asijských filmů na evropském trhu argumentuje, že stylistická i obsahová odlišnost vycházející z kulturních specifik východoasijských filmů může jejich úspěchu v některých evropských zemích zamezit (příkladem čínské filmy v Rakousku, Anglii nebo Dánsku).⁹¹ Můžeme si tak všimnout, že filmy často mluví o široce relevantních tématech jako krátký film *On The Border*, který v soutěži v roce 2018 získal Zvláštní uznání poroty. Problematika emigrace z Číny je zde v pozadí oproti touze po setkání s nedostižným otcem.

V selekci krátkých filmů najdeme i další, kde dominují ženské hrdinky a kde jsou odkrývány problémy, kterým ve společnosti mohou čelit. Patří sem *Caroline*, tísnivé drama, ve kterém svobodná matka nechává své tři malé děti v perném létě zavřené v autě. Situace vrcholí násilným střetem s kolemjdoucími a projevem síly mateřského pouta. Paralely vidíme i ve filmu *Tariki*, skrze napínavé pátrání po manželovi v nočních ulicích předkládá téma ženské nezávislosti a nebezpečí s tím spojeným.

⁸⁹ *How Independent filmmakers in Southeast Asia are on the rise*. Liz Shackleton: *Screendaily* [online]. Pub. 11.09.2019. [Cit. 20.07.2023]. Dostupné z <<https://www.screendaily.com/features/how-independent-filmmakers-in-southeast-asia-are-on-the-rise/5142223.article>>

⁹⁰ *Crazy Rich Asians dared to make Asian lives aspirational. Its success could change Hollywood*. Alex Abad-Santos: *Vox* [online]. Pub. 21.12.2018 [Cit. 21.07.2023]. Dostupné z <<https://www.vox.com/2018/12/21/18141213/crazy-rich-asians-success>>

⁹¹ WANG, Xiaoyan a PAN, Haibo Raymond a ZHU, Nibing a CAI, Shaohan. East Asian Films in the European market: the roles of cultural distance and cultural specificity. In *International Marketing Review* (s.717-735). 38 (4). Bingley: EmeraldGroup Publishing, 2020.

Ve všech případech včetně filmu *Judgement* vypráví režiséři-muži příběhy pohledem žen. V roce 2018 přijal canneský festival listinu genderové rovnovážnosti a zavázal se k monitoringu poměru mužů a žen ve štábech a transparentnosti ohledně genderu festivalových pracovníků. Dosud však odmítá posuzovat filmy vybírané do oficiální selekce dle pohlaví režisérů/ek.⁹²

5.2. 72. ročník: Žánrová rozmanitost krátkých filmů

Impakt asijských filmů na odbornou veřejnost byl znatelný i v roce 2019, kdy si Zlatou Palmu poprvé odnesl korejský snímek, *Parazit* Bong Joon-hoa, černá satirická komedie o sociálních vrstvách, která v příštím roce získala i cenu Akademie za nejlepší film jako historicky první cizojazyčný snímek. Canneský festival uctil památku v březnu zemřelé velikánky francouzského filmu Agnès Vardy plakátem, kde je zvěčněna při natáčení svého debutu *La Pointe Courte* (1955). Na tiskové konferenci, kde padla otázka na genderovou rovnost, se Thierry Frémaux odkázal na Vardy slova „*jsem žena a filmař – slib mi, že nikdy jen tak nevybereš film, jen protože byl natočen ženou.*“⁹³

Co se týče *Court-métrage* roku 2019, do soutěže bylo přijato o tři snímky více než předcházející rok, silná účast asijských filmů se sem však již nepropsala. O to více se ve výběru objevilo filmů evropských, přičemž výrazně převládaly ty francouzské včetně již zmíněných koprodukcí. Zároveň byly vybrány hned dva argentinské filmy, *Monster God* a *The Nap*.

Mnohem pestřejší byla krátkometrážní sestava z hlediska žánrů, jelikož zde byl zastoupen horor, drama, komedie i fantasy, přičemž nechyběl dokument *The Jump* a animovaný film *And Then the Bear*. Asi nejvíce žánrově vyšinitý byl film *Monster God* režisérky Augustiny San Martínové, který zhmotňuje Boha ve stavbě mohutné elektrárny, která má vlastní vůli a pod kterou se v mlhavých polích skrývá nebezpečná náboženská sekta. Film, který získal Zvláštní uznání poroty okázale mísí prvky hororu, fantasy a sci-fi v imaginativním světě, který dle mladé filmařky vychází jednak z její vlastní fascinace sny jakožto člověka trpícího insomnií a jistého nesouladu náboženských filozofií v židovsko-katolické rodině.⁹⁴ San Martínová o dva roky později natočila svůj debut *Zabít*

⁹² Cannes Film Festival unveils equality charter in push for gender parity. Gwilym umford: *The Guardian* [online]. Pub. 14.05.2018 [Cit. 03.08.2023]. Dostupné z. <<https://www.theguardian.com/film/2018/may/14/cannes-film-festival-unveils-equality-charter-in-push-for-gender-parity>>

⁹³*Cannes 2019: Thierry Frémaux: Artistic Director Cannes Film Festival*. Jan Lumholdt: *Cineuropa* [online]. Puv. 14.05.2019 [Cit. 08.08.2023]. Dostupné z <<https://cineuropa.org/en/interview/372380/>>

⁹⁴*Augustina San Martin Talks Cannes Special Mention Winner ,Monster God.* ‘Emilio Mayorga a ohn Hopewell: *Variety* [online]. Pub. 26.05.2019 [Cit. 08.08.2023]. Dostupné z

bestii, opět založený na existenci neuchopitelné entity, která tentokrát v temné džungli nabývá podoby různých zvířat.⁹⁵ Režisérka vzpomíná na dopad canneského festivalu se slovy; „*tak předtím (před získáním ceny) jsem si myslela, že uveřejním svůj první celovečerní film zcela v anonymitě, - ale nakonec se na něj lidé začali dívat.*“⁹⁶ I zde rezonuje účast festivalu v mediální podpoře tvůrců krátkého filmu v návaznosti na jejich budoucí práci.

Dalšími výrazně žánrovými filmy v oficiálním výběru byly krátký horor Chloe Sevigny *White Echo* či černá komedie *All Inclusive* Teemu Niki, v jejíž morbidní grotesknosti o pozici člověka ve společnosti a absurditě lze hledat paralely s tehdejšími korejským vítězem festivalu. Dle deníku *Variety* film *Monster God* jen „*obohatil začleňování žánrů do umělecky ambiciózních filmů na festivalu, který toho byl tento rok (rok 2019) plný*“⁹⁷ Zástupce žánrových filmů totiž najdeme i v dalších sekcích; zahajující komediální zombie film Jima Jarmusche *Mrtví neumírají*, Mimo soutěž pak biografický muzikál o životě Eltona Johna *Rocketman* (režisér) a v paralelní sekci Director's *Fortnight* výrazný psychologický thriller *Maják* (režisér).

Nelze tvrdit, že by pro specifickou žánrovou skladbu konkrétního ročníku existovalo jednoznačné vysvětlení, bude spíše shodou několika okolností včetně tvůrčích záměrů. Tento fenomén je však v souladu se snahou dát žánrovému filmu větší prostor na poli francouzské kinematografie, např. v roce 2018 po uvedení úspěšného thrilleru *Raw* Julie Ducornau v rámci Týdne kritiky se francouzský celonárodní fond CNC rozhodl otevřít výzvu pro tři až čtyři žánrové celovečerní snímky ročně s objemem 1,5 miliónů EUR. Organizace odpovídala na nedostatek francouzské produkce v této oblasti navzdory její divácké popularitě.⁹⁸

Co se týče tematických kategorií, oproti předcházejícímu ročníku se ve výběru nově objevily filmy s postavami náležící k LGBTQ+ komunitě včetně vítězného *Distance Between Us and The Sky*.

<<https://variety.com/2019/film/global/agustina-san-martin-cannes-special-mention-monster-god-1203226123/>>

⁹⁵*To Kill The Beast*. *Imdb* [online]. [Cit. 08.08.2023]. Dostupné z<<https://www.imdb.com/title/tt14042038/>>

⁹⁶ Agustina San Martin: ‚I refuse to be one thing.‘ Ana Bogdan: *The Talks* [online]. Dostupné z <<https://the-talks.com/interview/agustina-san-martin/>>

⁹⁷ Agustina San Martin Talks Cannes Special Mention Winner ‚Monster God.‘ Emilio Mayorga a John Hopewell: *Variety* [online]. Pub. 26.05.2019 [Cit. 08.08.2023]. Dostupné z<<https://variety.com/2019/film/global/agustina-san-martin-cannes-special-mention-monster-god-1203226123/>>

⁹⁸Genre films are a hot topic of conversation at the CNC's round-table event. Valérie Ganne: *Cineuropa* [online]. Pub. 18.05.2018 [Cit.09.09.2023]. Dostupné z <<https://cineuropa.org/en/newsdetail/354595/>>

5.3. 73. ročník: Mentální zdraví a autenticita v neklidné době

Na počátku roku 2020 zasáhla Evropu pandemie koronaviru, která svou závažností ochromila celý svět včetně kulturního sektoru, jenž na dobu několika měsíců zcela zmrazila. S přísnými opatřeními, která ještě v květnu 2020 ve Francii zakazovala shromáždění více než 10 lidí,⁹⁹ se museli vypořádat i organizátoři canneského festivalu. V nevyzpytatelné situaci nadmíru nelehký úkol se projevil opakovanými přesuny festivalu, který se ve změněné podobě nakonec konal v rámci tří říjnových dní, kdy byla na canneské riviéře promítána jen hrstka filmů.

V červnu 2020 festival zveřejnil oficiální výběr filmů, které by bývaly byly součástí fyzických setkání v kině, jediná část akce, která dostala svou virtuální podobu byl nezbytný *Marché du film*. Projekce uveřejněných filmů měly pak být ze strany Cannes podpořeny v rámci dalších mezinárodních festivalů, které mají pozdější datum konání, např. Benátky nebo Toronto. Šlo o výběr 56 celovečerních titulů, které nebyly řazeny do klasických sekcí, nýbrž děleny dle režisérů a žánrů.¹⁰⁰ Do kategorie „věrní“ tak spadaly filmy Thomase Vinterberga, Wese Andersona nebo François Ozona, v „nováčcích“ se objevili Farid Bentoumi či Pascal Plante a dále byly filmy děleny na „debuty, francouzské komedie, dokumenty a animované filmy.“

Festival poté v rámci možností uspořádal v říjnu třídenní projekce a ceremoniál předání cen, které vyzdvihovaly právě především mladé a začínající tvůrce. Mezi promítanými byly pouze čtyři filmy oficiálního výběru, studentská *La Cinef* a kompletní Soutěž krátkých filmů.¹⁰¹

V seznamu krátkometrážní tvorby se objevil jeden ze dvou afrických filmů ze vzorku, již zmíněná koprodukce Belgie, Francie, Kataru a Egypta *I Am Afraid To Forget Your Face*, která nakonec získala sošku Zlaté palmy a která pojednává o, v covidové době velice relevantním, tématu izolaci od milované osoby. Ve výběru rovněž najdeme dvě komedie, přičemž *Camille Contactless* dokonale zapadá do fokusu na národní komediální filmy v rámci selekce celovečerních snímků. Ani mezi krátkometrážní tvorbou stejně jako v seznamu 56 podporovaných filmů nechybí animace (*Blue Fear*) a dokument (*Son of Sodom*).

⁹⁹Pandemie covidu-19 ve Francii. *Wikipedia* [online]. [Cit.09.08.2023]. Dostupné z <https://cs.wikipedia.org/wiki/Pandemie_covidu-19_ve_Francii>

¹⁰⁰The Official Selection 2020. *Festival de Cannes* [online]. Pub. 02.06.2020 [Cit. 09.08.2022]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/presse/communiqués/la-selection-officielle-2020/>>

¹⁰¹Cannes 2020 Special: The Festival returns to the Croisette! *Festival de Cannes* [online]. Pub. 28.09.2020 [Cit. 05.08. 2022]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/en/press/press-releases/cannes-2020-special-the-festival-returns-to-the-croisette/>>

Oproti minulým ročníkům markantně stoupla četnost filmů pojednávajících o mentálním zdraví. Hlavní hrdina filmu *Benjamin, Benny, Ben* se na cestě městem na pohovor potýká s úzkostí umocněnou od hlíny ušpiněnou košilí, ve filmu *David* je Zach Woods přímo terapeutem, který má sezení s klientem se sebevražednými sklony a o mentálním zdraví a jeho křehkosti pojednává i tragický příběh stejnojmenného *Son of Sodom*. Téma mentálního zdraví není cizí ani Wimmu Vanackerovi, jednomu ze členů výběrové komise pro rok 2020,¹⁰² který je vystudovaným psychologem se specializací na drogovou závislost,¹⁰³ jednu z hlavních premis *Son of Sodom*.

Ve srovnání s rokem 2019 jsou filmy také mnohem méně surrealistické a více autentické. V *Motorway65* režisérka Evi Kalogiropoulou přenáší na plátno stylisticky nadnesenou podobu industriálního předměstí Athén, kde krátce žila. Při natáčení filmu „*autenticita byla klíčová. Kromě tří hlavních herců byli zbytek místní obyvatelé.*“¹⁰⁴ Příběh *The Lamb of God* se rovněž pojí k životním zkušenostem autora. V režijní explikaci čteme „*Tento film vznikl z příběhů, které mi vyprávěli, když jsem byl dítě (...) (Film) byl natáčen v rodném domově mého otce (...) v přirozených podmínkách (...) Nejmladší herci, Gabriel a Constança, se narodili a vyrůstali v Soalheiro, jejíž obyvatelé nás vřele uvítali a podporovali.*“¹⁰⁵

Prvky autenticity či realismu najdeme i v dramedy *David*, kde „*je herectví naturalistické a přesvědčivé, propůjčující filmu téměř dokumentaristický styl díky záměrně roztřesené kameře.*“¹⁰⁶ či v *Benjaminovi*, kde „*ruční analogová kamera (...) levituje blízko obličejů protagonisty v dlouhých nahrubo střížených záběrech (...) Hajovo záměrně mumlavé slovo splývá s originální hudbou Kyla McCrea a schématem okolních zvuků.*“¹⁰⁷

¹⁰²Cannes 2020: the short films competition. *Festival de Cannes* [online]. Pub.19.06.2020 [Cit.05.08.2023]. Dostupné z <<https://cinemadedemain.festival-cannes.com/en/2020/cannes-2020-the-short-films-competition/>>

¹⁰³Wim Vanacker. *Midpoint Institute* [online]. [Cit.05.08.2023]. Dostupné z <<https://www.midpoint-institute.eu/en/person/wim-0HMMGv>>

¹⁰⁴Chloe Lizotte: *Le Cinéma Club* [online]. [Cit. 05. 08.2023] Dostupné z <<https://www.lecinemaclub.com/archives/motorway-65/>>

¹⁰⁵ O Cordeiro de Deus: *The Lamb of God. Caminhos de Cinema Português* [online]. [Cit. 05.08.2023]. Dostupné z<<https://www.caminhos.info/filmes/26ccp-713-david-pinheiro-vicente/>>

¹⁰⁶ Short film, long story: Zach Wood's ‚David‘. *The review*[online].[Cit. 05.08.2023]. Dostupné<<https://udreview.com/short-film-long-story-zach-woods-david/>>

¹⁰⁷ Review: Benjamin, Benny, Ben. Marko Stojiljković: *Ubiquarian* [online]. Pub. 20.01.2021 [Cit. 01.08.2023]. Dostupné z<<https://ubiquarian.net/2021/01/review-benjamin-benny-ben-2020/>>

5.4. 74. ročník: Pod rouškou environmentalismu

V roce 2021 se již festival uskutečnil s fyzickou účastí, z květnového termínu byl však kvůli nepříznivému vývoji pandemie přesunut na červenec, a to za podmínky dodržování souboru přísných hygienických pravidel, přičemž výjimka nošení roušky platila pouze na červeném koberci. Filmy byly opět uvedeny v tradičních kategoriích a projekce zahajoval cross-žánrový odvážný muzikál *Anette* Leos Caraxe. Vítězkou Zlaté Palmy se teprve podruhé v historii festivalu stala žena, Julie Ducornau se svým viscerálním hororem o bezpodmínečné lásce s názvem *Titane*.

V Soutěži krátkých filmů byla vedle převážně evropských titulů výrazná rovněž Jižní Amerika, konkrétně Brazílie, která byla zastoupena dvěma filmy, a to v kontrastu s Hlavní soutěží, kde tento kontinent zastoupený nebyl. Jedním ze snímků byla vědecko-fantasticky laděná černobílá brazilsko-francouzská koprodukce *Sideral* (Carlos Segundo), snímkem druhým *August Sky* Jasmin Tenucci.

August Sky v sobě nese několikrát témata relevantní nejen v kontextu daného festivalového ročníku, ale především pro vyobrazení nálad v současné brazilské společnosti. Hlavní hrdinkou filmu je svobodná Lucia, která v posledním měsíci těhotenství stále vykonává práci zdravotní sestry. Tempo jejího příběh však udává především blížící se dým z hořícího amazonského pralesa, který filmu propůjčuje apokalyptický nádech. Takřka s vyhlídkou zániku se Lucia připravuje na úlohu matky, která mění její život, psychiku i přístup ostatních lidí. I podobná témata jsou předmětem studie vítězné *Titane*, i zde se je vše silně provázáno s otázkou sexuality. Lucia nachází klid v místním kostele, kde se setká s Nicole, ke které začne cítit náklonnost. Jemnost, se kterou se LGBTQ téma ve filmu projevuje odráží konzervativní až opresivní brazilskou politiku.¹⁰⁸

Silnou tematickou rovinu filmu, který získal *Zvláštní uznání poroty*, je také globální oteplování a strach z budoucího. 74. ročník festivalu byl charakteristický zavedením několika opatření ve jménu ekologickou odpovědnosti,¹⁰⁹ která se propsala i na plátna. K oficiálnímu výběru byla připojena sekce „Film pro klima,“ kde byly prezentovány environmentálně uvědomělé snímky jako *Křížová výprava* (Luis Garrel), kde se skupina dětí vydává realizovat rozsáhlý ekologický projekt do Afriky

¹⁰⁸ Review: August Sky. Laurence Boyce: *Ubiquarian* [online]. Pub. 18.07.2021 [Cit. 01.08.2023]. Dostupné z <<https://ubiquarian.net/2021/07/cannes-review-august-sky-2020/>>

¹⁰⁹ The Festival de Cannes commits for the environment. *Festival de Cannes* [online]. Pub. 15.04.2021 [Cit. 05.08.2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/presse/communiqués/le-festival-de-cannes-s-engage-pour-l-environnement/>>

či dokument *Invisible Demons* (Rahul Jain), který mapuje závažnost znečištění ovzduší v Indii.¹¹⁰ *August Sky* v kontextu obecných snah za záchranu planety rezonuje.

Pokud se však zaměříme výlučně na nejreprezentovanější motivy v krátkometrážní tvorbě téhož ročníku, dle Grafu 5 se hned za rodinnými vztahy a odcizením umístila komunita, různorodý je však vztah hlavní postavy k dané skupině lidí. V *August Sky* nabízí Lucii náboženská komunita pocit sounáležitosti a naděje, ve filmu *The Right Words* je skupina spolužáků cestujících autobusem spíše zdrojem zastrašení až šikany. Podobně pak v *North Pole* zcizující chování spolužáků ve škole zvyšuje naléhavost pocitu odcizení mladé Margy. Ve docudrama *Displaced* je naopak udržení chodu ping-pongového klubu dvěma protagonisty klíčovou osou celého vyprávění.

5.5. 75. ročník: Svobodný společenský komentář

V roce 2022 Festivalový palác zdobil plakát zachycující vrcholný okamžik filmu *Trumanshow*, kdy postava Jima Carreyho objeví hranice ateliérových kulis, ve kterých je uvězněna a doslova projde falešnými nebesy do reálného světa. Symbolem 75. ročníku festivalu v Cannes se stal návrat ke svobodě, hodnota, jejíž váha byla umocněna únorovým počátkem války na Ukrajině, kterou festival rázně odsoudil a odmítl účast delegace s jakoukoliv spojitostí s ruskou vládou.¹¹¹

Po dvou letech se projekce vrátily na canneskou riviéru v obvyklém květnovém termínu, festival oznámil nové spolupráce např. s kontroverzní platformou TikTok¹¹² a jako novou ředitelku festivalu pro následující tři ročníky zvolil Iris Knobloch, první ženu.¹¹³ 75. festival v Cannes byl tudíž posledním pod taktovkou Pierra Lescure, který byl na postu osm let.

Válečný konflikt ve východní Evropě, období pandemie, globální oteplování a politicky vypjaté situace posledních let vyústily v kulminaci společensky relevantních témat i na plátnech

¹¹⁰ Cinema for the climate. *Festival de Cannes* [online]. Pub. 18.06.2021 [Cit. 05.08.2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/presse/communiqués/le-cinema-pour-le-climat/>>

¹¹¹ Statement from the Festival de Cannes on the situation in Ukraine. *Festival de Cannes* [online]. Pub. 01.03.2022 [Cit. 05.08.2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/presse/communiqués/declaration-du-festival-de-cannes-sur-la-situation-en-ukraine/>>

¹¹² The Festival de Cannes thanks its official partners. *Festival de Cannes* [online]. Pub. 12.05.2022 [Cit. 05.08.2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/presse/communiqués/le-festival-de-cannes-remercie-ses-partenaires-officiels/>>

¹¹³ Iris Knobloch elected next President of the Festival de Cannes. *Festival de Cannes* [online]. Pub. 23.03.2022 [Cit. 05.08.2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/presse/communiqués/iris-knobloch-elue-prochaine-presidente-du-festival-de-cannes/>>

promenády la Croisette. Festival zřetelně cítil potřebu minulost reflektovat a tím „přispět ke znovuobjevení světa“¹¹⁴ Snad právě tato snaha se projevila i v sociálně angažovaných motivech některých filmů v krátké soutěži.

Podmanivá animace režisérky Sujin Moon *Persona* zkoumá psychologický vliv sociálních médií na člověka a způsob přetvářky, kterou virtuální prostředí vytváří, drama *Same Old* je novodobou adaptací kultovního filmu *Zloději kol* (Vitorio de Sica, 1948), ve které kurýr Lu hledá své ukradené elektrické kolo. V pohádkovém *A Short Story* (Bi Gan) se černá kočka snaží putováním od jednoho podivína k dalšímu přijít na to, co je na světě nejcennější a silně společensko-kritický je i první nepálský film v oficiálním výběru *Lori*, uhrančivý příběh o odloučení od matky a dětství v bídě a prostředí, kde jsou porušována základní lidská práva. Snímek byl oceněn Zvláštním uznáním poroty.¹¹⁵ Filmy asijského kontinentu se opět vyšplhaly v rámci krátkých filmů na výslunní a v posledním zkoumaném roce tvořili 40 % oproti evropským 30 % (viz Graf 5), filmaři navázali na úspěch hongkongského dramedy a satira *All The Crows In The World*, který si v předešlém roce odnesl Zlatou palmu za nejlepší krátký film.

Toto ocenění bylo v květnu 2022 uděleno čínské režisérce Chen Jianying za surrealistický film *Water Murmurs*, ve kterém se mladá žena na nostalgické pouti loučí s rodnou vesnicí, kterou zaplavuje voda. Poetický snímek ztvárňuje emoce a myšlenky současné mládeže a způsob, kterým vnímá sebe a svět kolem během tragických časů jako je doba klimatická krize. Společenskou odpovědnost v motivu životního prostředí podobně jako v předešlém roce skrývá např. i ghanském *TsuTsue*, kde si malý chlapec ve volném čase hraje s věcmi odhozenými na obrovské skládce u rybářské vesnice. Několik takových snímků se rovněž odehrává mimo město a daleko od něj, vyniká tak, mimo jiné, spojení člověka s přírodou např. ve *Fire At The Lake*, ve kterém se pastevec mezi majestátními poli vyrovnává se smrtí matky a vlastní sexualitou či stejně tak *Night Light* odehrávající se v lesích a jezírkách v hlubinách Costa Ricy, kde se tři děti rovněž sžívají s odloučením od matky.

¹¹⁴ The Official Poster of the 75th Cannes Film Festival. *Festival de Cannes* [online]. Pub 19.04.2022 [Cit. 01. 08. 2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/presse/communiqués/l'affiche-officielle-du-75e-festival-de-cannes/>>

¹¹⁵ Special Mention of Short Film – LORI by Abinash Bikram Shah. *Festival de Cannes* [online]. Pub 28.05.2022 [Cit. 08. 08. 2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/en/medialibrary/special-mention-of-short-film-lori-by-abinash-bikram-shah/>>

Nakonec 75. ročník festivalu v Cannes završilo předání Zlaté palmy za nejlepší film Rubenu Östlundovi za drama *Trojúhelník smutku*, které nabízí ostrou sociální kritiku skrze satirický pohled na společenské třídy, prázdnotu života v luxusu a jeho rozklad v krajních životních situacích.

6. Kvalitativní výzkum

Předmětem kvalitativní a finální části smíšeného výzkumu je, stejně jako v předcházejícím výkladu, reflexe kvantitativních výsledků. Obsahem tohoto úseku je dotazníku k online rozhovorům, při jehož designu jsou brány v potaz jednak východiska uvedená v závěru kvantitativní části, ale i obecnější problémy, které vyvstávají z úvodní kontextuální kapitoly *Zaměřeno na festival*. Při vypracování závěrečné části výzkumu se obracím opět na výzkumnou otázku, zdali je skrze kvalitativní přístup možné objasnit kulminaci určitých atributů ve vzorku krátkých filmů.

Završení výzkumu zodpovězením těchto otázek přímo pohledem osob participujících na výběru filmů do oficiální selekce vnímám jako takřka nezbytné, jelikož právě výběrová komise zůstává v tomto ohledu nejvýznamnějším aktérem. Současná dostupnost takových rozhovorů je zároveň velice omezená, téměř nulová. Jako podnětný vnímám krátký rozhovor s bývalou ředitelkou krátkometrážní sekce Camille Hébert-Bénazet.¹¹⁶ Ten se však zabývá spíše krátkým filmem a podpůrným systémem, který pro tento formát Cannes vytváří obecně. Svědomitě se rovněž dotýká problematiky ženského zastoupení mezi režiséry krátkometrážní tvorby.

V následujících kapitolách nejdříve popíši proces přípravy kvalitativních dotazníků a oslovení účastníků výzkumu, dále uvádím přepis rozhovorů do českého jazyka v jejich plném znění a vztahuji je ke kvantitativní části práce, s jejímiž výsledky odpovědi členů výběrové komise konfrontuji.

6.1. Příprava a metodika

Největším úskalím prezentovaného výzkumu se ukázaly být komplikace spojené jednak s oslovením respondentů, respektive s jejich identifikací a přístupem k jejich kontaktním údajům a jednak s jejich pracovní vytížeností.

Dotazník, jenž uvádím v další kapitole, byl určen osobám, které byly v letech 2018-2022 součástí výběrové komise v Cannes a podíleli se tak přímo na selekci zkoumaných filmů. Canneský festival však konkrétní jména členů výběrové komise až do roku 2019 nezveřejňoval,¹¹⁷ a od té doby spíše

¹¹⁶ Camille Hébert-Bénazet: 6 Questions too... Tara Karajica: *Fade To Her* [online]. Pub. 30.08.2019 [Cit.11.08.2023]. Dostupné z <<https://www.fadetoher.com/2019/08/30/camille-hebert-benazet/>>

¹¹⁷ Women Rule Cannes Film Festival 2020 Selection Committee. Ryan Lattanzio: *IndieWire* [online]. Pub. 17.02.2020 [Cit. 11.08.2023]. Dostupné z <<https://www.indiewire.com/features/general/cannes-film-festival-2020-selection-committee-1202211827/>>

sporadicky, co se Hlavní soutěže týče. Pro krátký film byl kompletní soupis členů výběrové komise pro dané období publikován pouze v roce 2020, kdy mezi nimi byli: Alice Kharoubi, Julien Hossein, Camille Hébert Benazet, Colin Maunoury, Melissa Malinbaum, Wim Vanacker, Zoé Klein, Jacques Kermabon, Claire Vassé, Félix Chrétien a Kasia Karwan.¹¹⁸

Právě výše uvedený seznam jmen jsem využila jako odrazový můstek při vyhledávání adekvátních kontaktních údajů, které jsem získala skrze databázi RocketReach, která schraňuje kontaktní informace stovky miliónů profesionálů a firem.¹¹⁹ V březnu 2023 jsem takto za účelem participace na výzkumu oslovila devět členů komise, jejichž emaily byl dohledatelné, přičemž tři z nich s účastí souhlasili a zároveň pomohli s dohledáním některých dalších kontaktů. Nicméně z důvodu již zmíněné vytiženosti dotazovaných a posléze letních dovolených, jsem vyplněný dotazník v průběhu léta 2023 získala celkem od tří respondentů. I přes úzký počet však odpovědi poskytují velice cenný vhled do procesu výběru a zůstávají podnětným příspěvkem k završení výzkumu.

Jeden z účastníků žádal o zachování anonymity, jelikož jeho funkce jakožto člena komise není veřejná, z etických důvodů jsou proto anonymizovány veškeré odpovědi i dalších participantů. K dotazníku vypracovaném v anglickém jazyce bylo proto rovněž přiloženo náležité podepsané prohlášení s mým podpisem. Níže uvádím rovněž pokyn, který respondenti četli před vyplněním:

Své odpovědi, prosím, doplňujte za danou otázku. K otázkám přistupujte jako k velice otevřeným Vaší vlastní interpretaci. Samozřejmě zde neexistuje nic jako správná odpověď, tudíž odpovídejte tak, jak je vám nejbližší. Každá otázka byla tvořena na míru tak, aby poskytla zásadní data pro vedení výzkumu, nicméně můžete rovněž jakoukoliv z nich přeskočit. V takovém případě bude vysvětlení, proč jste tak učinili velice užitečné, avšak v žádném případě povinné.

Mockrát děkuji za účast ve výzkumu, je nesmírnou pomocí, které si upřímně vážím.

Sdělení má především nabádat k otevřenosti a zodpovězení všech otázek. Respondenti zapisovali své odpovědi k příslušným otázkám do otevřeného dokumentu MS Word, v následující kapitole uvádím kompletní náplň rozhovorů, kde celkem u devíti otázek uvádím barevně rozlišené odpovědi tří účastníků označené jako Od.1/ Od.2 atd. Zároveň pod každou otázkou uvádím vlastní

¹¹⁸ Cannes 2020: the short films competition. *Festival de Cannes* [online]. Pub. 19.06.2020 [Cit.11.08.2023]. Dostupné z <<https://www.festival-cannes.com/en/press/press-releases/cannes-2020-the-short-films-competition/>>

¹¹⁹ FAQ. *RocketReach* [online]. [Cit. 11.08.2023]. Dostupné z <<https://knowledgebase.rocketreach.co/hc/en-us/articles/360005096853-What-Is-RocketReach->>

komentář, ve kterém se snažím odpovědi reflektovat v kontextu kvantitativní studie a zároveň porovnávat mezi sebou rozličné názory členů komise.

6.2. Rozhovory a diskuze

Otázka č.1: *Ve kterém roce/letech jste byl/a součástí oficiální výběrové komise pro Soutěž krátkých filmů v Cannes?*

Od.1) Pokaždé od roku 2015, bereme-li v úvahu, že i v roce 2020 existovala selekce krátkých filmů, která byla prezentována v témže roce na podzim.

Od. 2) Začal jsem v Cannes jako selektor pro francouzské krátké filmy mezi lety 1999 a 2001, nepamatuji si. Pak mě požádali o vedení mezinárodní selekce v roce 2004. Požádal jsem Claire Vassé, aby se toho ujala se mnou. Skončil jsem v roce 2021.

Od. 3) 2019 - současnost

Zde bych ráda vyzdvihla rozmanitost zkušeností členů komise, přičemž získané odpovědi se vztahují jak k dlouholeté účasti, která však končí před hranicí zkoumaného období (do roku 2021), tak i k takové, která trvá po celou jeho dobu (od roku 2015) nebo právě během něj začíná (v roce 2019). Výhodou je, že se taková období rovněž překrývají, tudíž právě tyto osoby vybíraly v minulosti filmy společně.

Otázka č.2: *Mohl/a byste, prosím sdílet, jak probíhal proces výběru v Cannes a jak Vy osobně vybíráte filmy k prezentaci na festivalu obecně? Existuje nějaký soubor pravidel, který následujete?*

Od. 1) Tento proces je organizován festivalem v Cannes: některé filmy jsou nám přiděleny, s mírou nadbytku, kterou neznám, a těm přiřazujeme velice obecný názor (v podstatě: NE, MOŽNÁ, ANO). Všechny MOŽNÁ a ANO jsou přiřazeny dalším lidem (ta NE pravděpodobně také, ale nevím, do jaké míry). Poté probíráme filmy, které získali výsledné ANO a také další, které mohou být na seznam ručně přidány, dokud se nedomluvíme na kratším seznamu 20-25 filmů. Jediné pravidlo, které já osobně v tomto procesu dodržuji, je následování mého osobního vkusu a zároveň upřímnost ohledně vnitřních kvalit filmů, které se mně osobně nelíbí, ale považuji je za dobře natočené nebo předkládají osobní/innovativní/originální úhel pohledu.

Od. 2) Jediným kritériem pro naši volbu je kvalita – nepochybně subjektivní element – a pocit, že nás film překvapil a nabídl nám něco, co jsme předtím neviděli.

Od. 3) Každý zhlédne několik filmů, některé jsou poslány dalším členům (komise) pro dvě nebo více zpětných vazeb a ty které uznáme za dostatečně kvalitní pro další diskuzi, jsou zhlédnuty a diskutovány mezi všemi. Toto se opakuje, dokud nevznikne užší výběr, ze kterého vzniká výsledná selekce.

Z odpovědí je zřejmé, že na samém počátku stojí vedení festivalu, na jejich základě však nelze potvrdit, že by pro komisi vznikala jakýsi předvýběr filmů např. v závislosti na obecnému tematickému směřování festivalu. Mluví se o systematickém „přidělování filmů“ jednotlivcům, přičemž společná diskuze vzniká až nad užším výběrem, což vzhledem ke kvantitě obsahu není překvapivé. Popis procesu potvrzuje vysokou míru subjektivity při samostatném hodnocení, ale zároveň univerzální nárok na vysokou uměleckou kvalitu, která může v určitém okamžiku zvítězit nad osobním vkusem ve prospěch vzájemné shody.

Otázka č.3: Z jakého důvodu existuje pro krátké filmy podmínka stopáže pod 15 minut? A myslíte si, že by některé z 15minutových filmů byly delší, kdyby filmaři nedoufali v prezentaci na prestižním festivalu v Cannes?

Od. 1) Neumím zodpovědět „proč,“ jde o volbu, o které bylo rozhodnuto dlouho přede mnou, ale všechna moje dosavadní kurátorská zkušenost s výběrem do soutěže se s tímto kritériem pojila. Co se týče další otázky, je těžké na takto hypotetickou otázku odpovědět. Hádám, že to záleží na systému financování: ve Francii je mnohem jednodušší zafinancovat krátkas, což může lidem pomoci být vůči tomuto kritériu nezávislým. Jediné případy, o kterých jsem slyšel, byly okrajové: zkrácení úvodních či závěrečných titulků apod. nikoliv hluboké strukturální změny filmu.

Od. 2) V Cannes existuje jediný program krátkých filmů. S maximální délkou 1 hodiny 50 minut. Limitace délky vybraných filmů nám dovoluje mít jich více a udržet jistou diverzitu. Nicméně, nemyslím si, že by režiséři volili délku svých filmů na základě canneského festivalu. Někteří možná ano, ale to je velmi okrajová záležitost.

Od. 3) V rámci 2 a půl hodinového programu chceme ukázat co nejvíce filmů. Delší filmy by nám to nedovolily. Ano – zajisté by byly některé z filmů delší, pokud by filmaři nemířili do Cannes.

Odpovědi se zdánlivě rozcházejí, ale předpokládám, že první subjekt mluví o úpravách po přihlášení na festival a poslední právě o producentském rozhodnutí natočit krátký film určený pro

canneský festival. Četnost takových zásahů druhý subjekt zase naopak vyvrací. Bylo by zajímavé se touto otázkou zabývat přímo společně s režiséry canneských filmů, jejichž odpovědi by se nedržely v hypotetické rovině.

Otázka č.4: Studie ukazuje, že většina krátkých filmů v oficiálním výběru v Cannes byla v letech 2018-2022 evropská. Proč myslíte, že tomu tak je?

Od. 1) Bylo by jednodušší tomu porozumět se samotnou studií...Vzhledem k tomu, že jsem v daném období byl součástí komise, musím říct, že to není vzpomínka, kterou bych na finální selekci měl. I přestože je Cannes jedním z nejvýznamnějších festivalů na světě, zůstává francouzským festivalem, který má rovněž za cíl představit produkci své země. Takže minimálně jeden či dva francouzské kratěasy jsou ve výběru očekávané, celkem 7-8 filmů v průměru. Možná je evropská produkce a distribuce krátkého filmu lépe strukturovaná a cílí na Cannes silněji vzhledem k ročním harmonogramům? Také záleží, jestli daná studie považuje mezinárodní koprodukcí s evropskou zemí za evropský film...velká část jihoamerických filmů je např. koprodukována Francií.

Od. 2) To jsem nevěděl. Rozhodně to reflektuje stav krátkometrážního průmyslu, který je snad více podporován v Evropě.

Od. 3) Tato čísla neznám. Vybíráme spoustu filmů z jiných kontinentů, chceme být tak rozmanití, jak je to jen možné a 3 Zlaté palmy v letech 2019–2022 byly čínské/ hongkongské.

Dle výběrové komise jde tedy o jistý balanc mezi snahou o diverzitu a zároveň prezentací domácí kinematografie skrze čistě francouzské filmy či koprodukce, které jsou, jak naznačil první subjekt a jak bylo zmíněno v úvodních částech výzkumu, zejména jihoamerické či asijské. V odpovědi na první otázku rovněž zaznělo, že se od komise přímo očekává podpora francouzského filmu. Kromě přirozeného důrazu na francouzskou tvorbu leží příčina i v produkční síle evropských zemí, která je v porovnání s ostatními kontinenty vyšší. Příčina vysoké míry evropského zastoupení tudíž vychází jak z povahy globální krátkometrážní tvorby, tak z odpovědnosti festivalu vůči místní kinematografii.

Otázka č.5: Proč myslíte, že bylo v selekci krátkých filmů nejpoblárnější drama oproti jiným žánrům, např. fantasy, scifi nebo komedii? Všimáte si absenci žánrů v přihláškách obecně?

Od. 1) Co se týče žánrových filmů (např. scifi/fantasy apod.), jednoduchou odpovědí je, že jde možná o dražší produkce, a proto jich dostáváme méně... Osobně nepovažuji drama nebo

komedii za žánr, podle mě zahrnují další žánry a reprezentují spoustu různých typologií příběhu. Co se týče komedie, vím, že je k ní komise velmi nakloněná a pozorná, je jen mnohem těžší udělat dobrou komedii než dobré drama. Humor má možná i náročnější jazyk a kulturní bariéru – i když si pamatuji, že jsme se smáli společně s filmy z celého světa. Tolik řečeno, myslím, že spoustu z filmů prezentovaných v selekci má komediální aspekty ve scénáři či v exekuci a zároveň vykazují kvality dramatické. Nekladl bych je do protikladu.

Od. 2) Canneský festival se snaží jít naproti auteurskému filmu, unikátnímu dílu. To nevylučuje žádný žánr, kritérium žánru není rozhodující. Kupříkladu komedie je těžký žánr a najít úspěšnou komedii je vzácné.

Od. 3) Ano – nedostatek žánrů v přihláškách. Drama je nejspíše nejpopulárnější vůbec. Ale tento rok (2023) jsme měli hodně animace, což je vcelku překvapivé.

Dělení na žánry může, jak potvrdil kvantitativní výzkum, napomoci k identifikaci společných témat či narativních postupů filmů, zdá se ale být problematické ve vztahu ke komplexitě osobitého uměleckého vyjádření. Nakonec z rozboru jednotlivých děl je zjevné, že se žánry prolínají a většina komedií např. nese i silně dramatické prvky. Odpovědi komise zároveň potvrzují domněnku, že převaha dramatu je charakteristická pro produkci krátkých filmů obecně a snad i světovou kinematografii vůbec, a to i vzhledem k finanční zátěži, kterou ostatní žánry přinášejí. Jedním z důsledků je pak vzácnost dobře zvládnutého žánrového filmu, který díky nízkému výskytu mezi přihláškami vyniká. Dva ze subjektů implikují, že obzvláště komedie jsou díky tomu samotnou komisí vyhledávané. Jde také o druhý nejčastější žánr dle kvantitativních dat.

Otázka č.6: Vzpomínáte si, že byste měl/a problém porozumět kulturně specifickým situacím ve filmu, který byl produkován v zahraničí?

Od.1) Nevybavuji si konkrétní příklad. Je velice pravděpodobné že historie světové kinematografie vytvořila něco jako „mainstreamový auteurský styl,“ ale neustále hledáme rozdílné a nové způsoby vyprávění. Podle mě jde spíše o specifický styl režiséra, ke kterému se někteří z nás více či méně vztahují, žádný konkrétní příklad „kultury“ mě nenapadá.

Od. 2) Není to vyloučeno, ale konkrétní vzpomínku nemám. Pokud je film výjimečný, snažíme se to, co kvůli kulturnímu nedorozumění nechápeme, pojmenovat. Ale nejsem schopen uvést příklad.

Od.3) Ano, rozhodně, ale nic konkrétního mě nenapadá.

Nepochopená kulturní specifika zde nejsou vyvrácena, pozoruhodnější je však postřeh, že filmy promlouvají jakýmsi univerzálním až mainstreamovým uměleckým jazykem, který tyto kulturní odchylky eliminuje. Marijke de Valck tento fenomén označuje jako „festivalový film,“ který dle ní vlastním výběrem a označováním filmů pěstují samotní dramaturgové světových festivalů. Festivalový film se zpravidla pojí se slovy „auteři, nové vlny, objev“¹²⁰ – atributy, která rezonují napříč odpověďmi členů komise. Dle de Valck se někteří filmaři dokonce snaží konvence festivalového filmu přímo následovat, aby dosáhli úspěšné festivalové distribuce.¹²¹ Domnívám se, že exotický film, který promlouvá tímto „univerzálním“ jazykem může na druhou stranu komisi imponovat neotřelým pohledem na běžná témata, který právě vyvěrá z odlišné kulturní zkušenosti umělce. A tím spíše může v některých ohledech překvapit.

Otázka č.7: *Když vybíráte filmy, zajímá vás trailer, presskit, původ režiséra nebo název filmu, než ho zhlédnete?*

Od. 1) Ne, já osobně se dívám nejdřív na film a snažím se předtím synopsi vyhnout. Žádné další složky díla mi nejsou poskytnuty, pokud je sám nevyhledám. Co se týče názvu, no, hádám, že vliv má, ale jaký, to nedokážu říct.

Od. 2) Když vidíme krátké filmy, jsou velice nové a zřídka kdy k nim existuje trailer či press kit. Režiséry většinou neznáme, takže pokud se nám film líbí, můžeme si zjistit, kdo je tvůrcem.

Od.3) Ne.

Dle odpovědí lze vliv materiálů a skutečností mimo samotný film téměř zcela vyloučit. Podobně jako žánry však názvy filmů napomáhají identifikovat některá z jejich společných témat (např. osamocené hlavní hrdiny). V případě krátkometrážní soutěže rovněž není vnímán jako faktor filmografie režiséra, *Court-métrage* je velice otevřená novým filmům a tvůrcům, pro které bývá tato sekce mnohdy prvním vstupem na pole mezinárodního festivalu. Tímto se mimo jiné liší od

¹²⁰ VALCK, Marijke de. *Film Festivals: History and theory of a European phenomenon that became a global network*. Amsterdam, 2006. Vedoucí disertační práce: Amsterdam University: Faculty of Humanities. s. 192-193

¹²¹ Tamtéž

přehlídky celovečerních filmů, kde jsou prezentováni zpravidla renomovanější autoři či taci, kteří mají s canneským festivalem předcházející zkušenost.

Otázka č.8: *Vybral/a byste film na základě jeho politické či společenské relevance?*

Od. 1) Já osobně, vzhledem k tomu, jak je otázka položena, jednoduše odpovídám ne. Nicméně, věřím, že vyprávění je o popisu společnosti, takže jako uskupení kurátorů věřím, že ano. Bylo by neupřímné tvrdit, že nemáme očekávání a sympatie. Například já osobně vnímám v současném světě jako klíčové hledat narativy a inspiraci, která reflektuje limity toho, co vydrží naše planeta. Tudiž mám radost, a na našich výběrových schůzkách jsem obzvláště slyšet, pokud nějaký dobrý film tato témata zahrnuje. Společenská témata jsou vždy poutavá, ale jde především o to, jak je režisér vypráví. Na druhou stranu, existují obecné lidské hodnoty, které nemohou být z diskuze vynechány, takže pokud je některý film svým diskurzem neguje, neumím si představit sebe – a nás jako skupinu – hodnotit v konverzaci jen jeho uměleckou hodnotu. Souvisí spolu...

Od. 2) Ne, vůbec ne.

Od. 3) Ne, umělecké kvality jsou nejdůležitější. Společensko-politická relevance může být dobrým argumentem, ale jen pokud je film dostatečně umělecky přesvědčivý.

Nelze tedy vyloučit, že jsou některá konkrétní témata pro jednotlivce v komisi atraktivní – nutno však připomenout, že konečný výběr vzniká ve společném konsenzu, určité společensky relevantní okruhy tak nejspíše mohou filmu k cestě do Cannes napomáhat, filmaři musí však přesvědčit komisi jako celek, a i zde rozhodnutí podléhá především umělecké kvalitě. I v kvantitativním výzkumu byly témata/motivy naznačující sociálně-politické významové roviny (LGBTQ, přírodní živly, mentální zdraví, sociální problém) ve své četnosti řazeny až za odcizení, cestu, surrealismus či vztahy. Častěji se objevují mnohem abstraktnější pojmy vázané spíše na stylistické, narativní rysy či atmosféru, jejichž syntéza vytváří zmiňovaný režijní rukopis.

Otázka č.9: *Níže, prosím, vidíte soubor témat a motivů. Další dvě otázky se k nim vztahují.*

RODIČOVSTVÍ, ODCIZENÍ, SURREALISMUS,

KOMUNITA, CESTA, ROMANTIKA, SMRT

Otázka č.9a: *Řekl/a byste, že byl jakýkoliv z těchto motivů častým mezi krátkými filmy, které jste viděl/a? – vycházející ze zkušenosti s krátkými filmy obecně, nejen v Cannes.*

Od. 1) Nejsem si jistý, zdali vám, jak odpovědět, tato hesla jsou velice široká a aplikovatelná na spoustu různých filmů... Asi ano, ale bylo by zajímavější rozebrat konkrétní témata ve vztahu ke konkrétním filmům.

Od. 2) ---

Od. 3) Ano, téměř všechny. Vypadá to, že jde právě o ta univerzální témata a mladí filmaři často vycházejí ze zkušeností jim nejbližších.

Otázka č.9b: Existují jakákoliv konkrétní témata, motivy, stylistické postupy, které Vy osobně hledáte nebo které vám v krátkém filmu zamlouvají? – ze seznamu výše, nebo možná něco zcela odlišného.

Od. 1) Nehledám nic (i když, jak jsem uvedl, trpělivě čekám na příběhy o hranicích naší planety, jakožto nezbytné pro přežití.) Domnívám se, že některá témata a motivy mě lákají, ani: Jsem velice hudební a mám rád bohaté narativy a zacházení s okolím jako s protagonistou filmu. Takže takové filmy možná bráním, teoreticky, ale v praxi si uvědomuji, že filmy, které tvrdě bráním na našich setkáních, jsou velice odlišné, protože o to při výběru filmů jde: jsme překvapováni novými příběhy a novými způsoby, jak je vyprávět, neodškrťáváme seznam položek, které bychom požadovali. A proto je také správné a zajímavé být jen jedním z členů komise: vzájemně se doplňujeme.

Od. 2) Na to nemůžu odpovědět. Za poslední roky nás bylo kolem deseti a dostalo se k nám mezi 5000 až 6000 (filmů) v závislosti na ročníku. Je nemožné mít nad takovou produkcí přehled, co se týče témat. Konkrétní téma není nikdy kritériem pro výběr filmu. Nakonec, pokud se musíme mezi filmy rozhodnout, je možné, že vyřadíme film, jehož námět je moc blízký námětu jiného filmu, abychom zachovali diverzitu.

Od. 3) Originální způsob vnímání, jedinečný přístup. Neexistují konkrétní témata, která bych hledala, každé téma musí dávat smysl z konkrétního, unikátního, inovativního, kreativního úhlu pohledu. Velká překvapení často přichází s velmi jednoduchými tématy, která se promění v jedinečná jen protože je někdo dokáže vidět zcela odlišným způsobem. Rozhodně hledám více stylistické a narativní nápaditosti a vážím si snahy vyrobit film profesionálně,

I přestože měli členové komise problém odpovědět na první část otázky, ve druhé části se objevilo několik zajímavých postřehů; první dotazovaný opakuje, že při výběru zajisté má vliv jistá míra individuality a osobitosti každého z dramaturgů, nicméně filmy jsou přeci jen vybírány v týmu, konkrétní téma, jak již bylo řečeno, proto dle výpovědí komise k výběru do soutěže nestačí. V tomto ohledu by bylo rovněž zajímavé sledovat, jaká byla konkrétní sestava komise pro každý ročník a zdali se jejich preference mohli v určitých motivech protínat a případně tak některé typy filmů upřednostňovat. Předpokládám však, že je komise sestavována právě tak, aby měli členové spíše protichůdný vkus a rozmanité zkušenosti.

Třetí subjekt uvedené motivy rozpoznal jako v přihláškách frekventované. Heslovitě a bez dalšího kontextu se jedná o relativně univerzální témata, jejichž zastoupení by opravdu mohlo být v přihláškách podobné jako ve finální sestavě vybraných filmů. Třetí člen komise zároveň trefně podotýká, že mladí filmaři zpravidla točí o skutečnostech, které dobře znají nebo jsou jim jinak blízké, odpovídá tomu i věk postav, které jsou dle Grafu 9 především náctileté, maximálně středního věku nebo, v některých ročnících vysoká, míra autenticity.

Velice zajímavá je rovněž poznámka týkající se tematické rozmanitosti krátkometrážní soutěže, dle které mohou podobnosti v námětech filmů v některých případech vést k jejich vyřazení. Patrně jde ovšem o krajní případy, kdy členové komise stojí před těžkými a finálními rozhodnutími. Stejně tak z rozboru filmů v rámci kvantitativní části je jasné, že některá témata a motivy jsou sice velice časté, ale také různorodě zpracované a filmy se přímo neprotínají v základní struktuře příběhu či nastavení fikčního světa, jde spíše o širokou škálu variant motivů, jejichž zpracování závisí na konkrétním uměleckém přístupu.

7. Závěr

Diplomová práce je zaměřena na společné znaky krátkometrážních filmů, které byly součástí soutěžní sekce festivalu v Cannes v letech 2018-2022. Jejím hlavním cílem bylo tyto znaky identifikovat skrze kvantitativní výzkum, popsat jejich variace napříč selekcí zkoumaných filmů a následně skrze kvalitativní nástroje, obsahovou analýzu a rozhovory, reflektovat souvislosti mezi výskytem daných znaků ve vzorku a souhrnnou dramaturgií festivalu v daném období, potažmo společensko-historickým kontextem.

Kvantitativní analýza úspěšně odhalila několik dominantních atributů, kterými se filmy v sekci *Court-métrage* vyznačovaly a které byly zkoumány skrze soubor šesti proměnných. Z této části práce vyplývá následující: stopáž většiny filmů dosahuje 13-14 minut, nadpoloviční většina filmů je evropská nebo se evropská země podílela na jejich koprodukcii a mezi žánry převažuje drama. Názvy filmů nebyly vyhodnoceny jako relevantní kritérium, jelikož se nepodařilo najít v této proměnné kategorii, která by měla významnější zastoupení. Co se týče hlavních postav, jsou filmy genderově vyvážené, postavy však nedosahují vyššího než středního věku, starší postavy jsou ale někdy výraznou součástí narativu jako rodiče či prarodiče. Nejvýznamnější proměnnou tvořily témata a motivy, které byly děleny do 24 ve filmech opakovaných kategorií, 9 z nich se v určitých ročnících vyskytovalo u majority filmů, a to v popředí s mateřstvím a komplikovanými vztahy s otci, postavami odcizenými od okolí nebo sebe samých a narativními liniemi tvořenými cestou, v nichž postavy putují prostředím.

Kontextuální část práce pak umožnila sledovat vývoj těchto atributů v čase a jejich vztah k dalším okolnostem zkoumaných ročníků festivalu. Bylo tak možné popsat, jak se do selekce krátkometrážních filmů v roce 2018 propsala např. kauza MeToo, podtext genderové rovnovážnosti a popularizace východoasijských filmů, jaké byly žánrové variace krátkých filmů v roce 2019, jakým způsobem se v roce 2020 filmy vztahovaly k tématům mentálního zdraví a následovaly autentické příběhy, často silně vázané na zkušenosti autorů, jaké filmy v krátké sekci doprovázely celovečerní selekci na cestě k environmentální odpovědnosti nebo jak byla v roce 2022 napříč festivalem reflektována společensko-kritická témata.

Práce je završena kvalitativními rozhovory se třemi členy výběrové komise pro krátké filmy v Cannes, z nichž je např. zřejmé, že je standardně na festivalu očekáván jistý poměr zastoupení francouzských filmů, tedy z hlediska Cannes národní kinematografie. Dále, že je např. vysoce nepravděpodobné, že by výběr filmů ovlivňovaly jakékoliv další propagační materiály, či předcházející zkušenosti režisérů. Rozhodující dle výpovědí zůstává především vysoká umělecká

kvalita filmu a osobité zpracování témat. Kvalitativní výzkum pomohl vesměs upřesnit průběh samotné selekce filmů, přičemž byl v odpovědích respondentů kladen důraz na kolektivní aspekt dramaturgické práce, kde je individuální názor takřka podřízen společné shodě, členové komise mají však možnost určitá témata v diskuzi nad filmy protěžovat. V odpovědích vyzdvihují společensky relevantní i environmentální témata, která jsou důležitá, nikoliv však samy o sobě dostatečná pro zajištění místa ve finální selekci. Na základě rozhovorů tedy lze předpokládat, že popsané společné znaky zkoumaných filmů jsou ve vztahu k selekci sekundární vůči umělecké hodnotě filmů.

Závěrem lze konstatovat, že nastavený quan-qual model umožnil systematicky a poměrně komplexně popsat proměnu tematických a narativních vzorců zkoumaných filmů v kontextu dramaturgie prestižního mezinárodního festivalu, přičemž analýza kvantitativních výsledků skrze kvalitativní nástroje se v tomto případě ukázala být velice přínosnou. Tento postup zprostředkoval plynulý přechod od kvantitativních dat a rozboru konkrétních filmů, přes jejich usouvztažení s okolnostmi festivalových ročníků až po rozhovory s hlavními aktéry výběru daných filmů do oficiální selekce. Především skrze rozhovory tak bylo možné dosáhnout vyšší míry objektivity, která mohla v důsledku emergentního pozorování chybět v kvantitativní části práce.

Jako další rozšíření práce se nabízí využití jejích jednotlivých částí např. navázáním na samostatnou kvantitativní analýzu znaků jejich hlubším výkladem, aplikací výsledků kvalitativních rozhovorů na následující ročníky canneského festivalu či důkladnějším zkoumáním provázanosti krátkometrážní sekce s Hlavní soutěží celovečerních filmů. Zároveň může být práce využita pro komparaci s dramaturgickými strategiemi dalších významných mezinárodních přehlídek v Berlíně či Benátkách.

Jako přínosné bych vnímala rovněž hlubší zkoumání fenoménu festivalového filmu nad rámec zde vytyčených tematických okruhů a motivů. Z práce vyplývá, že festivaly pěstují určitý auteurský přístup k tvorbě, který teoreticky lze definovat skrze podrobnější neoformalistickou analýzu a popis stylistických prostředků filmů. Možná by vyšlo najevo, že právě takový soubor prostředků je všem prezentovaným filmům společný.

8. Soupis zdrojů

8.1. Sekundární zdroje – literatura

- MONOGRAFIE

BOSMA, Peter. *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. Columbia: Columbia University Press, 2015. ISBN 0231850824

CRAIG, Benjamin. *Cannes: A Festival Virgin's Guide*. London: Cinemagine Media Publishing, 2018. 7. vyd. ISBN: 1999996100

CRESWELL, John W. *Research design: Qualitative, quantitative and mixed method approaches*. California: SAGE Publications, Inc. 2014. 4.vyd. ISBN 978-1-4522-2609-5

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál. 2008, 2. vyd. ISBN 978-80-262-0219-6

TRAMPOTA Tomáš, VOJTĚCHOVSKÁ Martina. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál 2010. ISBN 978-80-7367-683-4

VALCK, Marijke de. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. 1. vyd. ISBN 9789048506729

VALCK, Marijke de a KREDELL, Brendan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. ISBN: 978-0-415-71246-0

VLČKOVÁ, Kateřina. Smíšený výzkum: Jedná se o nové a závažné téma? In T. Janík, P. Knecht, & S. Šebestová (Eds.), *Smíšený design v pedagogickém výzkumu: Sborník příspěvků z 19. výroční konference České asociace pedagogického výzkumu*. Brno: Masarykova univerzita.

- DIPLOMOVÉ / DISERTAČNÍ PRÁCE

ODABASI, Eren. *A Multi-method Analysis of the Berlin International Film Festival and the World Cinema Fund*. Massachusetts, 2018. University of Massachusetts Amherst: Department of Communication. Vedoucí disertační práce: Anne T. Ciecko.

SIMMONDS, Hugh Anthony. *Curating the Cinematic Muse: The Role of Programming in the Film Festival Experience: The 40th Toronto International Film Festival*. Ontario, 2018. University of Waterloo: Recreation and Leisure Studies.

VALCK, Marijke de. *Film Festivals: History and theory of a European phenomenon that became a global network*. Amsterdam, 2006. Vedoucí disertační práce: Amsterdam University: Faculty of Humanities.

- INTERNETOVÉ ZDROJE

Berlinale <<https://www.berlinale.de>>

Caminhos de Cinema Português <<https://www.caminhos.info>>

Cannes Guide <<https://www.cannesguide.com>>

Cineuropa <<https://cineuropa.org>>

Court Métrage <<https://www.cannescourtmetrage.com>>

DW <<https://www.dw.com>>

FAMU <<https://www.famu.cz>>

Fade To Her <<https://www.fadetoher.com>>

Festival de Cannes <<https://www.festival-cannes.com>>

FIAPF <<https://fiapf.org>>

Hollywood Reporter <<https://www.hollywoodreporter.com>>

Imdb <<https://www.imdb.com>>

IndieWire <<https://www.indiewire.com>>

La Biennale di Venezia <<https://www.labiennale.org>>

Le Cinéma Club <<https://www.lecinemaclub.com>>

Le Monde <<https://www.lemonde.fr>>

Marché du Fim <<https://www.marchedufilm.com>>

Midpoint Institute <<https://www.midpoint-institute.eu>>

No Film School <<https://nofilmschool.com>>

Quinzaine des cinéastes <<https://www.quinzaine-cineastes.en>>

Reuters <<https://www.reuters.com>>

RocketReach <<https://rocketreach.co>>

Statista <<https://www.statista.com>>

Screendaily <<https://www.screendaily.com>>

Stephen Follows <<https://stephenfollows.com>>

Talking shorts <<https://talkingshorts.com>>

The Film Magazine <<https://www.thefilmmagazine.com>>

The Guardian <<https://www.theguardian.com>>

The Talks <<https://the-talks.com>>

The Review <<https://udreview.com>>

Ubiquarian <<https://ubiquarian.net>>

Variety <<https://variety.com>>

Vox <<https://www.vox.com>>

Wayback Machine <<https://web.archive.org>>

Wikipedia <<https://cs.wikipedia.org>>

YouTube <<https://www.youtube.com>>

25fps <<http://25fps.cz>>

- PERIODIKA

Cinepur

El profesional de la información

Film a doba

International Marketing Review

Pedagogická orientace

8.2. Primární zdroje – audiovizuální prameny

- FILMOVÁ DÍLA

Absence (Lang Wu, 2021)

All Inclusive (Teemu Nikki, 2019)

All The Crows In The World (Tang Yi, 2021)

All These Creatures (Charles Williams, 2018)

And Then The Bear (Agnes Patron, 2019)

Anna (Dekel David Berenson, 2019)

A Short Story (Bi Gan, 2022)

August Sky (Jasmin Tenucci, 2021)

Benjamin, Benny, Ben (Paul Shkordoff, 2020)

Blue Fear (Marie Jacotey, Lola Halifa-Legrand, 2020)

Butterflies (Yona Rozenkier, 2019)

Camille Contactless (Paul Nouhet, 2020)

Caroline (Logan George, Celine Held, 2018)

Cherries (Vytautas Katkus, 2022)

David (Zachary Woods, 2020)

Displaced (Samir Karahoda, 2021)

Distance Between Us and The Sky (Vasilis Kekatos, 2019)

Duality (Sato Masahiko, Kawamura Genki, Seki Yutaro, Toyota Masayuki, Hirase Kentaro, 2018)

Fire At The Lake (Pierre Menahem, 2022)

Gabriel (Oren Gerner, 2018)

I Am Afraid To Forget Your Face (Sameh Alaa, 2020)

In The Soil (Casper Kjeldsen, 2021)

Judgement (Raymund Ribay Guitierrez, 2018)

Lori (Abinash Bikram Shah, 2022)

Monster God (Agustina San Martin, 2019)

Motorway65 (Evanthia Kalogiropoulou, 2020)

Mountain Cat (Lkhagvadulam Purev-Ochir, 2020)

Night Light (Kim Torres, 2022)

North Pole (Marija Apcevska, 2021)

On The Border (Wei Shujun, 2018)

Orthodontics (Mohammadreza Mayghani, 2021)

Persona (Sujin Moon, 2022)

Same Old (Lloyd Lee Choi, 2022)

Sideral (Carlos Segundo, 2021)

Son of Sodom (Theo Montoya, 2020)

Stephanie (Leonardo Van Dijl, 2020)

Sudden Light (Littman Sophie, 2020)

Tariki (Saeed Jafarian, 2018)

The Jump (Vanessa Dumont, Nicolas Davenel, 2018)

The Lamb of God (David Pinheiro Vicente, 2020)

The Nap (Federico Luis Tachella, 2019)

The Right Words (Adrian Moyse Dullin, 2021)

Through The Haze (Diogo Salgado, 2021)

The Van (Erenik Beqiri, 2019)

TsuTsue (Amartei Armar, 2022)

Water Murmurs (Jianying Chen, 2022)

White Echo (Chloë Sevigny, 2019)

Who Talks (Elin Overgaard, 2019)

III: Impossible Figures and Other Stories (Marta Pajek, 2018)