

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Specifika tvorby nastupující generace
francouzských režisérů**

V kontextu hodnocení Cahiers du cinéma

Kateřina Burová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.
Studijní program: Francouzská filologie-Filmová věda

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou práci na téma Specifika tvorby nastupující generace francouzských režisérů vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu mé práce Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za shovívavé a trpělivé vedení, své rodině a přátelům za morální podporu.

Obsah

1. Úvod	5
1.1 Vymezení tématu	6
1.2 Zvolená metodologie	8
1.3 Kritické vyhodnocení literatury.....	11
2. Návštěvnost, ohlas v médiích a na sociálních sítích.....	15
2.1. Návštěvnost ve francouzských kinech a ohlasy na sociálních sítích.....	16
2.2. Festivalový ohlas	18
2.3. Populární a denní tisk	19
2.4. Odborná periodika.....	20
2.5. Ohlas filmu <i>Donoma</i> v tisku	21
2.6. Ohlas filmu <i>La Fille du 14 juillet</i> v tisku.....	23
2.7. Ohlas filmu <i>La Bataille de Solferino</i> v tisku.....	25
2.8. Ohlas filmu <i>2 automnes 3 hivers</i> v tisku	27
2.9. Ohlas filmu <i>Tonnerre</i> v tisku	29
3. Postoj <i>Cahiers du cinéma</i>	32
3.1. Editorický směr Stéphana Delorma	32
3.2. Obraz jeune cinéma v <i>Cahiers du cinéma</i>	36
4. Analýza filmů.....	44
4.1. Analýza narativu.....	46
4.3. Analýza mizanscény	61
4.4. Postavy Vincenta Macaigne ve filmech jeune cinéma	64
4.5. Případová studie filmu <i>Donoma</i>	66
5. Závěr	73
Prameny.....	80
Literatura	86

1. Úvod

Stéphane Delorme v úvodu článku pro *Cahiers du cinéma* z roku 2013 prohlašuje Francii zemí prvních filmů¹. Podle údajů Centre national du cinéma (dále jen CNC) je jich ročně vyprodukováno něco mezi šedesáti a sedmdesáti.² Přesto francouzská kinematografie neoplývá tolika novými významnými osobnostmi, tvůrci vybočujícími z průměru a určujícími nový směr.

Stéphane Delorme je od roku 2009 šéfredaktorem časopisu *Cahiers du cinéma* a od začátku svého působení se snaží znovu zavést kritický přístup a prosazovat estetické hodnoty ne nepodobné těm, které tento časopis zastupoval od svého vzniku. Nebojí se jít ani proti vítězům nejprestižnější francouzské filmové ceny César (v roce 2013 se v editoriale Delorme nelichotivě vyjadřuje k výhře této ceny filmem *Amour* Michaela Hanekeho)³ a hledá nové naděje francouzské kinematografie zejména mezi filmaři, které souborně označuje jako jeune cinéma⁴. Všichni tvůrci se začínají na poli dlouhometrážního filmu teprve prosazovat, i když je jim už přes třicet let. Většina už také má za sebou nějaký druh filmové tvorby, často krátkometrážních filmů ze školních let.

Snahu najít nové talenty s aspirací na změnu statusu quo ve francouzské kinematografii se redakce *Cahiers du cinéma* snaží od roku 2010, kdy zaměřila jedno číslo mladým tvůrcům, kteří se pokusili jít proti zaběhlým pravidlům a přes problémy s produkcí či distribucí se jim podařilo své filmy úspěšně dokončit. Jedním z největších problémů je podle redakce *Cahiers* veřejné financování spojené se schvalováním scénářů. Témata a postupy těchto tvůrců totiž neodpovídají mainstreamovým pravidlům. Po třech letech v roce 2013 vychází další číslo zasvěcené mladým nadějím, tentokrát vyloženě představující filmaře krátkometrážních i dlouhometrážních filmů, které redakce považuje za

¹ V této práci používám termín první film ve smyslu debutového celovečerního filmu.

² Podle výroční zprávy z roku 2013 bylo ve Francii od roku 2004 dohromady vyrobeno 683 prvních filmů. V průměru to vychází na 68 filmů ročně. Nejméně jich bylo natočeno v roce 2004, pouhých 54. Naopak nejvíce bylo natočeno v letech 2009 a 2012 a to 77. In *La lettre du CNC*. Paris: Centre national du cinéma et de l'image animée, 2013, n. 104, p. 79. ISSN 1762-4789.

³ DELORME, Stéphane. Les Dix Tares. *Cahiers du cinéma*. 2012, č. 684, s. 5.

⁴ Ve své práci budu výraz jeune cinéma používat jako synonymum mladých, začínajících filmových tvůrců, pokud nebude uvedeno jinak. Nesnažím se tímto výrazem jinak tuto skupinu esteticky vymezovat jako jednotný proud. Jedná se o výraz, který ve svém originálním znění přesně tuto skutečnost pojmenovává, a v českém znění jsem nenašla žádný podobně pregnantní výraz. Navíc podle mého názoru dobře funguje v textu a zbytečně ho nezatěžuje.

nejvýraznější osobnosti. V obou číslech se Delorme snaží pojmenovat problémy francouzské kinematografie, stejně jako hledat jejich řešení.

1.1 Vymezení tématu

Téma jeune cinéma jsem si vybrala z důvodu jeho ohlasu v *Cahiers du cinéma* a jiných médiích⁵, a dále také proto, že ještě nebylo zpracováno. Odborná literatura zaobírající se mladými francouzskými filmaři se zaměřuje na období devadesátých let minulého století a do jejího rozboru po roce 2000 se pouští velice zřídka. Mým cílem ovšem není obsáhnout takto široké období, ale zaměřuji se pouze na vybrané filmy vyprodukované po roce 2010.

Z autorů, které *Cahiers du cinéma* představuje jako nové naděje francouzského filmu, jsem se rozhodla věnovat zejména pěti: Djinnu Carrenardovi a jeho guerilla filmu *Donoma* (2011), Antoninu Peretjatkovi a filmu *La Fille du 14 juillet* (2013), Justine Triet a jejímu snímku *La Bataille de Solferino* (2013), Sébastien Betbederovi a jeho *2 automnes 3 hivers* (2013) a nakonec filmu Guillaumea Braca *Tonnerre* (2014). Dále redakce *Cahiers du cinéma* do okruhu mladých nadějných režisérů řadí zejména Yanna Gonzalese, Sophie Letourneur, Thomase Salvadora a Rebeccu Zlotowski. Výběr filmařů a jejich filmů pro mou práci byl podřízen několika kritériím, hlavně pro udržitelnost tématu v mezích rozsahu diplomové práce.

Hlavním kritériem bylo zařazení filmu a filmaře do výběru *Cahiers du cinéma* mladých nadějí francouzské kinematografie a ohlas na Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes. Dále by se mělo jednat o první autorův dlouhometrážní film. Jedinou výjimku tvoří Sébastien Betbeder, jehož *2 automnes 3 hivers* je jeho druhým dlouhometrážním filmem, ale zařadila jsem ho z důvodu ohlasu, jeho nelineárnímu přístupu k narativu a také díky faktu, že jeho dlouhometrážní filmografie není obsáhlejší. Jeho film byl zařazen do sekce *Quinze des réalisateurs* na Mezinárodním festivalu v Cannes a zejména populárním tiskem bývá řazen ke generačním filmům současníků jako například Justine Triet a Guillaumea Braca, v jejichž filmech také hlavní postavu ztvárnil Vincent Macaige.

⁵ Tvorba současného jeune cinéma rezonuje zejména v populárním tisku a to hlavně díky ohlasu těchto filmů jak v *Cahiers du cinéma*, tak na Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes, což jim dodává jistou dávku prestiže.

Jak už jsem uvedla výše, výběr jsem vymezila i časově neboť nejnovější tvorbě mladých tvůrců se věnuje *Cahiers du cinéma* zejména od nastoupení Stéphanu Delorme do pozice šéfredaktora. V delším časovém horizontu se této tematice věnuje například René Prédal zejména ve své knize *Le cinéma français des années 1990* (2008).⁶ Jako jeden z mála se současné tvorbě jeune cinéma okrajově věnuje i Tim Palmer v knize *Brutal intimacy: analyzing contemporary French cinema* (2011), kde analyzuje pět prvních filmů z roku 2007. Zaměřuje se na pět žen režisérek, jejichž filmy byly v roce 2008 nominovány na cenu César v kategorii nejlepší první film.⁷

Mým cílem ovšem není vymezit jednolitý estetický proud, ale v člancích *Cahiers du cinéma* zaměřených jak obecně na stav současného mladého filmu, tak v kritikách mnou vybraných filmů hledat nabízenou charakteristiku současného francouzského filmu a jeho nejproblematictější a nejkritizovanější stránky.

Kategorie, kterým budu věnovat pozornost, jsem vymezila při přípravě podkladů pro tuto práci a jsou jimi mizanscéna, forma narace a žánr. Kritické texty opakovaně z různých důvodů upozorňují na užívání těchto kategorií bez inovativních postupů a zejména texty *Cahiers du cinéma* se toto jejich používání snaží také odůvodnit. Proto se tomuto měsíčníku a jeho postojům budu věnovat v samostatné kapitole. V kritikách publikovaných v tisku je těmto kategoriím věnována výrazná část pozornosti a jsou vnímány jako ty s největším prostorem pro inovaci. Mou snahou bude zjistit, zdali vybrané snímky podléhají stejným tendencím nebo zdali se jim vědomě snaží čelit.

Obecně je mezi nejkritičtějšími hodnocenými kategoriemi mizanscéna, zejména práce s kamerou a střihem. Delorme negativně vyhodnocuje možnost dodnes vysledovat u mainstreamové tvorby snahy o kopírování postupů a estetiky Nové vlny bez jejich inovace.⁸ Dále je jako problematický viděn zvolený způsob narace, který zůstává lineární a na jehož úrovni se často neexperimentuje. V *Cahiers du cinéma* je v takovém případě film označován jako *chronique*.⁹ Lineární pojetí narativu a malá míra jeho inovace bývá spojována s předkládáním scénáře při

⁶PRÉDAL, René. *Le cinéma français des années 1990: Une génération de transition*. 2. vyd. Paris: Armand Colin, 2008. ISBN 22-003-5453-3.

⁷PALMER, Tim. *Brutal intimacy: analyzing contemporary French cinema*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2011, 286 s. Wesleyan film. ISBN 08-195-7000-1.

⁸DELORME, Stéphane. French Touch. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 6-7.

⁹DELORME, Stéphane. French Touch. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 6.

hledání finanční podpory ať už z veřejného nebo soukromého sektoru.¹⁰ Příznivě jsou také hodnocena kreativní uchopení žánru a překračování jeho hranic. Zajímá mne, jak s ním autoři nakládají a jestli se s žánrovými pravidly snaží vědomě manipulovat ve svůj prospěch.

1.2 Zvolená metodologie

Vzhledem k zaměření mé práce budu v její značné části vyházet z pravidel kvalitativního výzkumu podle Anselma Strausse a Juliet Corbinové z knihy *Základy kvalitativního výzkumu*,¹¹ kteří definují pravidla zakotvené teorie obecně, aby tato metoda mohla být prakticky využita v mnoha oborech. Tato metoda dovoluje vnímat analyzované prvky jako samostatné jednotky a zároveň generalizovat jejich užití a na tomto základě vyvozovat závěry. Svou práci chci založit na otevřeném kódování textů, díky kterému stanovím hypotézu o tom, jak a jaké formální prvky používají tvůrci řazení k francouzskému jeune cinéma a nakonec pomocí axiálního kódování svou hypotézu potvrdit nebo vyvrátit.

Nejprve vyberu ty odborné texty, které vybraným filmům soustavně věnují pozornost a konstruktivně hodnotí míru jejich inovativnosti v kontextu současného jeune cinéma. Na základě těchto textů pak vymezím hypotézu o tom, jaké znaky jsou ve vztahu k mainstreamu považovány za inovativní a kde kritika očekává největších odklonů od hlavního proudu. Dle přípravy podkladů pro tuto práci předpokládám, že k tomu použiji zejména texty publikované v *Cahiers du cinéma* šéfredaktorem Stéphanem Delormem a články jeho redaktorského týmu. Dále budu analyzovat ohlasy v dalších odborných periodících jako jsou například *Positif*, *Jeune cinéma* nebo *Bref*, které jsou ovšem méně časté. Analýzu textů v kontextu jejich vzniku a jejich propojení provedu na příkladu výše zmíněných vybraných filmů a to na pozadí návštěvnosti, ohlasů na sociálních sítích a ocenění na filmových festivalech, které nastíní jejich přijetí nejen odbornou kritikou, ale i jejich rezonování ve společenském kontextu.

¹⁰ K tomuto tématu se vyjadřuje většina odborných textů zajímavých se o současný francouzský film už od devadesátých let do současnosti. Všechny také docházejí ke stejnému závěru, že je nutné přehodnotit dotování státem a nalézt nové způsoby financování filmového průmyslu. Toto shrnuje i Delorme zejména ve svém článku z roku 2010. In DELORME, Stéphane. French Touch. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 6-7.

¹¹ STRAUSS, Anselm a JULIET CORBINOVÁ. *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Boskovice: Albert, 1999, 196 s. ISBN 80-858-3460-X.

Cílem analýzy textů bude vyhodnocení jakým způsobem je současné jeune cinéma vnímáno v tisku jak odborném, tak populárním a také jak se liší míra ohlasu v těchto médiích. Zároveň se také budu snažit vyhodnotit, jak jsou snímky hodnoceny na sociálních sítích, jaké dosahují návštěvnosti a jak jsou oceňovány na filmových festivalech, čímž ustavím jejich společenský kontext a ohlas u publika.

Následně v pak provedu axiální kódování, ve kterém se budu snažit dohledat kritikou zmiňované prvky a dohledat jejich použití ve filmech. Touto analýzou samotných filmů a jejich narativu, mizanscény a přístupu k žánru se budu snažit doložit charakteristiku vybraných klíčových prvků, tak jak je pojímá a definuje kritika. Následně pak také vypracuji vlastní případovou studii filmu *Donoma* Djinna Carrenarda. Kritiky sice často nastiňují mnohé inovativní postupy, ale následně vybírají pouze jeden prvek, který je autorem považován za nejvíce ozvlášťující, a ten hlouběji analyzují. Proto se budu věnovat i vlastní analýze u filmu, který je obecně kritikou přijímán jako výjimečný. Cílem této analýzy tedy bude vyhodnocení naplnění předpokladů stanovených analýzou vybraných textů, a zdali se filmy opravdu odlišují od kritikou vymezeného stylu hlavního proudu.

Z výsledků analýzy textů zejména redakce *Cahiers du cinéma* tedy definuji charakteristické znaky současné francouzské kinematografie a jakým způsobem se mnou vybrané filmy od těchto znaků odvracejí či je naplňují. Tyto znaky budu hledat zejména na úrovni žánru, narativu a mizanscény. Delorme ve článku z listopadu 2013 definuje znaky současného francouzského filmu jako „naturalistickou kroniku“. Na úrovni mizanscény a narativu pak vyjmenovává opakující se přístupy a vyzývá k oproštění se od těchto stereotypů.

Ve vztahu k žánru budu používat terminologii sémanticko-syntaktického přístupu Ricka Altmana,¹² který mi dovoluje nahlížet na žánr jako na vyvíjející se útvar a jednak analyzovat jeho jednotlivé prvky jako i jejich spojení. Zaměřovat se budu zejména na ikonografii promítající se do mizanscény a stavbu narativu. Altman používá podobnou terminologii a definice žánrů jako redakce časopisu *Cahiers du cinéma*, přesto se ve francouzských textech objevuje několik odlišných pojmů. Zejména Delorme používá ve svých textech již zmiňovaný pojem *film chronique* nebo pouze *chronique* a obecně je ve Francii mezi žánry také řazen *film choral*. *Chronique* Delorme definuje jako žánr, který převládá u mladých filmařů ve

¹² ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*. Champaign: University of Illinois Press, 1984, vol. 23, no. 3, p. 6-18. ISSN 0009-7101.

dvou formách: *chronique sentimentale* a *chronique sociale*. Jeho hlavním znakem je naturalistický přístup a výstavba mizanscény na prvcích Nové vlny.¹³ *Film choral* je označení filmů s několika narativními liniemi, které se postupně prolínají a navzájem se ovlivňují.

Použitá filmová terminologie vychází z neoformalistické teorie a jejího názvosloví. Odborné francouzské texty pracují s terminologií vycházející ze stejných základů, a proto se texty dají analyzovat bez potřeby dále definovat jejich používané odborné termíny. Nutno ovšem dodat, že práce kritiky se také často vyhýbá přímému pojmenování a užití termínu, ale mnohokrát se je snaží opisovat, aby dosáhla větší čtenářské přitažlivosti. Různé odchylky pak vyvěrají z francouzských reálií a kulturní tradice. Jedním termínem, který vychází z francouzských reálií, je pak již zmiňované *jeune cinéma*, jehož význam se částečně mění podle toho, k čemu se autor textu vyjadřuje. Nejčastěji se jedná o použití v obecné rovině, kdy je takto popisována neuzavřená skupina začínajících francouzských filmařů.

Tento přístup je také vhodný zejména díky jeho důrazu na analýzu filmů a na hledání provázanosti jednotlivých prvků, které mladí filmaři používají k ozvláštňení a tak k odlišení se od ostatní francouzské produkce. Dominantami vybraných filmů shledávám jejich porušování čistě lineárního vyprávění nebo lyričnost, tedy ve smyslu snahy přesahovat jednoduchost vyprávění a dodávat mu osobitý rozměr. V tomto směru budu vycházet z publikací Kristin Thompsonové a Davida Bordwella, kteří jsou považováni za jedny z hlavních zástupců neoformalismu, zejména z knihy *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*,¹⁴ kde nabízejí celistvý přehled filmovědných pojmů, které si vypůjčují i z jiných oborů, jako například literární teorie. Nové i zavedené pojmy demonstrují pro lepší pochopení na příkladech z praxe, které jednoduše dané výrazy vysvětlují.

Nakonec se zaměřím na osobu herce Vincenta Macaigne, který se objevuje skoro ve všech mnou vybraných filmech. Zajímat mne bude, jaké postavy ztvárňuje a jeho herecký projev. Právě jeho projev bývá srovnáván s hercem Patrickem

¹³ DELORME, Stéphane. French Touch. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 6-7.

¹⁴ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s. ISBN 978-807-3312-176.

Dewaerem. Tomu se věnuje ve své knize *Stars in modern French film*¹⁵ Guy Austin, proto budu pracovat i s tímto textem.

1.3 Kritické vyhodnocení literatury

Ve Francii se tématu kontinuálně věnuje hlavně René Prédal, který působí jako emeritní profesor na Univerzitě v Caen. Na jeune cinéma se zaměřuje v knize *Le cinéma français des années 1990* (1996)¹⁶, na kterou navazuje v knize *Le cinéma français depuis 2000* (2008)¹⁷. Symptomům francouzské kinematografie se věnuje také Daniel Serceau v knize *Symptômes du jeune cinéma français* (2008). Oba tito teoretikové se shodují na tom, co ve svém článku popisuje i Stéphane Delorme, který za jeden z největších problémů současné francouzské kinematografie považuje její financování. Tyto publikace se jako publikace dalších autorů ovšem zaměřují zejména na filmy a tvůrce devadesátých let. Z větší části proto nejsou pro mou práci relevantní. Jediné přínosné části jsou ty teoretického charakteru, které popisují problematiku obecněji. Jediný autor, který se tomuto tématu věnuje věcně a s důrazem na žánr obecně je Guy Austin profesor na Univerzitě v Newcastlu. Jeho dvě knihy o francouzské kinematografii jsou *Contemporary french cinema* (2008)¹⁸ a *Stars in modern French film* (2003).

Contemporary french cinema: an introduction pojal jako úvod do francouzské kinematografie, a proto začíná velice letným představením nejdůležitějších momentů z historie filmu od roku 1895 do roku 1968. Podrobněji se po té zaměřuje na současný film od roku 1968 do roku 1996. V tomto období vymezuje šest fenoménů, které podrobně rozebírá v jím vyčleněných kapitolách: Holocaust documentary film, the war film, and national identity, Representations of sexuality, Women film-makers in France, The polar, The cinéma du look and fantasy film, The heritage film.

Austin demonstruje své poznatky na mnoha příkladech, které často nespádají pouze do ranku francouzské kinematografie, ale s nadhledem

¹⁵ AUSTIN, Guy. *Stars in modern French film*. New York: Oxford University Press, 2003. ISBN 03-407-6019-2.

¹⁶ PRÉDAL, René. *Le cinéma français des années 1990: Une génération de transition*. 2. vyd. Paříž: Armand Colin, 2008. ISBN 22-003-5453-3.

¹⁷ 2000: *Un renouvellement incessant*. 1. vyd. Paříž: Armand ISBN 22-003-5316-2.

¹⁸ AUSTIN, Guy. *Contemporary French cinema: an introduction*. New York: St. Martin's Press, 1996, 190 p. ISBN 07-190-4611-4.

francouzskou produkci srovnává s britskou či americkou. Tím čtenáři dodává přehled a prostor pro uvědomění si kontextu, ve kterém byly filmy tvořeny a distribuovány. V závěru své knihy dodává, že podle jeho názoru byl rok 1994 zlomovým, jelikož se objevilo mnoho nadějných filmařů, kteří potvrzují schopnost televize podporovat kinematografii a ne s ní soupeřit, v čemž vidí výrazný pokrok. Kniha se přímo nedotýká tématu začínajících filmařů ve Francii po roce 2010, ale přehledně mapuje fenomény, které předcházely dnešnímu jeune cinéma.

Druhá kniha mapuje fungování francouzského star systému a představuje nejdůležitější hvězdy od Brigitte Bardot po Emmanuelle Béart. Austin vychází z přístupů ke star studies Richarda Dyera (*Stars*, 1979) a Edgara Morina (1957)¹⁹, kteří se o francouzský star systém zajímají okrajově nebo vůbec. Podle Austina totiž ve Francii žádný star system podobný tomu Hollywoodskému neexistoval až do 50. let a příchodu Brigitte Bardot. Ve své studii tak rozebírá 16 hlavních hvězd moderní francouzské kinematografie od padesátých let do let devadesátých. Analyzuje jejich herecký výkon, těla a tváře a nakonec jejich prezentaci v populárním tisku. V novém miléniu se hvězdy stávají z komiků, kteří byli ve francouzském filmu vždy oblíbení, z hereček, modelek a amatérů, porno hvězd a nově se objevuje digitální stardom²⁰.

Austin v jedné kapitole analyzuje hvězdy mladé generace sedmdesátých let Gérarda Depardieu a Patricka Dewaere. Právě s Dewaerem je v současné době srovnáván Vincent Macaigne, který se často objevuje v hlavních rolích filmů současných mladých filmařů.

Současnému francouzskému filmu se dále věnuje například Tim Palmer v publikaci *Brutal intimacy*. Podle Palmera je v současné době francouzská kinematografie jedna z nejzajímavějších a nejrychleji se vyvíjejících na světě. Pro její pochopení je dle Palmera důležité prozkoumat její rozmanitost v nejširší možné míře od mainstreamových produktů až po ty nejzoteričtější artové praktiky.²¹ Jeho snahou však není pouhá katalogizace autorů a filmů do předem určených kategorií, ale především jejich vnímání jako ekosystému a kulturních

¹⁹AUSTIN, Guy. *Stars in modern French film*. New York: Oxford University Press, 2003, s.2 - 4. ISBN 03-407-6019-2.

²⁰AUSTIN, Guy. *Stars in modern French film*. New York: Oxford University Press, 2003, s. 134 - 142. ISBN 03-407-6019-2.

²¹PALMER, Tim. *Brutal intimacy: analyzing contemporary French cinema*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2011, s. 2. Wesleyan film. ISBN 08-195-7000-1.

zprostředkovatelů.²² V rámci svého přístupu se tak pokouší obsáhnout co největší počet snímků a rychle se měnící tendence.²³

Dále ve své práci budu pracovat zejména se dvěma již citovanými čísly *Cahiers du cinéma* z roku 2010 a 2013, jejichž obsah se věnuje mladým nadějím francouzského filmu.²⁴ Časopis, který ve Francii vychází od roku 1951, byl založen mimo jiné kritikem André Bazinem a přispívali do něj svými eseji jak François Truffaut tak Jean-Luc Godard. S pracemi posledně dvou jmenovaných budu pracovat hlavně při srovnání Nové vlny a vybraných filmů mainstreamovými médii, hlavně na pojetí a práci s mizanscénou. Jedná se o esej François Truffauta *Une certaine tendance du cinéma français* (*Cahiers du cinéma*, 1954)²⁵ a esej Jeana-Luca Godarda *Montage, mon beau souci* (*Cahiers du cinéma*, 1956)²⁶, které ve své době udávaly směr nejen *Cahiers du cinéma*, ale shrnovaly postoj nové vlny.²⁷

Co se týče teorie žánru, budu vycházet z publikace Ricka Altmana, který ve své knize *Film/Genre* (1990)²⁸ rozpracovává svůj sémanticko-syntaktický přístup k teorii žánru, který představil ve článku *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*.²⁹ Altman v úvodu knihy vysvětluje, jaké chyby vidí v předchozích přístupech v teorii žánru a jakým chybám se snaží vyhnout.

Předchozí teoretikové vycházeli z předpokladu, že žánr jako takový je veskrze neměnný a diváci na něj vždy reagují podobně. Altman tuto domněnku vyvrací a dokazuje, že žánry se mohou vyvíjet a prolínat. Navíc se mění i publikum a jeho divácká zkušenost, a proto by nemělo být samozřejmostí nepřehodnocovat zařazování filmů do žánrových kategorií. Díky těmto a dalším okolnostem se žánrové kategorie stávají příliš úzkými pro snímky, které se vymykaly žánrovým konvencím. Tomu se Altman snaží vyhnout zavedením sémanticko-syntaktického

²² PALMER, Tim. *Brutal intimacy: analyzing contemporary French cinema*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2011, s. 3. Wesleyan film. ISBN 08-195-7000-1.

²³ PALMER, Tim. *Brutal intimacy: analyzing contemporary French cinema*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2011, s. 4-5. Wesleyan film. ISBN 08-195-7000-1.

²⁴ *Cahiers du cinéma*. Paris: Le Monde Publicité SA, 2010, č. 661. ISSN 0008-011X.
Cahiers du cinéma. Paris: Le Monde Publicité SA, 2013, č. 688. ISSN 0008-011X.

²⁵ TRUFFAUT, François. *Une certaine tendance du cinéma français*. *Cahiers du cinéma*. Paris: Etoile, 1954, č. 31, s. 15-29. ISSN 0008-011X.

²⁶ GODARD, Jean-Luc. *Montage, mon beau souci*. *Cahiers du cinéma*. Paris: Etoile, 1956, č. 65, s. 30-31. ISSN 0008-011X.

²⁷ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, s. 416-417. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6.

²⁸ ALTMAN, Rick. *Film/genre*. London: BFI Publishing, 1999, 246 s. ISBN 08-517-0717-3.

²⁹ ALTMAN, Rick. *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*. *Cinema Journal*. 1984, vol. 23, č. 3, s. 6-18. DOI: 10.2307/1225093. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1225093?origin=crossref>

systemu, který neklade na rozdíl od předchozích teorií důraz pouze na prvky typické pro dané žánry, ale také na jejich uspořádání. Ve své práci tak budu k žánru přistupovat podle Altmanova systému a snažit se analyzovat pojetí žánrů současnými francouzskou kritikou i filmaři.

2. Návštěvnost, ohlas v médiích a na sociálních sítích

Tuto kapitolu jsem vyhradila ohlasu vybraných filmů jak v tisku a na filmových festivalech, tak u diváků reprezentovaných návštěvností a hodnocením na sociálních sítích. Tímto propojením chci nastínit kontext vzniku těchto filmů a jejich společenský status.

Některé filmy jako například *Donoma* nebo *La Fille du 14 juillet* se potýkaly s problémy s distribucí. Jak ukazují ve svých článcích pro *Cahiers* Thierry Méranger a Laura Tuillier, jejich prestižní uvedení na Mezinárodním festivalu v Cannes bylo motivací pro distributory a filmy si našly své publikum.³⁰ Uvedení filmů na festivalech a zejména v Cannes na ně upoutává pozornost médií, které neváhají pracovat ve svých textech s odkazy na tato uvedení.

Další známkou prestiže je vnímána pozitivní kritika v odborných časopisech jako *Cahiers du cinéma*. Jak zmiňuje Delorme v jednom svém rozhovoru i tato poroznost může mít dopad na návštěvnost filmů a odkazuje na případ nezávislého filmu *Ha-shooter* (2011) Nadava Lapida, jemuž pozornost *Cahiers* podle Delorma zajistila pozornost všech médií.³¹

Přestože není mým cílem ustanovit tuto skupinu filmařů jako samostatný proud, ale zjistit, zdali opravdu naplňují atributy spojené s inovací a odklonu od praktik mainstreamu, je pro mou práci důležitá i analýza všech výše zmíněných výstupů k popsání kontextu, který bude sloužit jako podklad pro analýzu odborných textů. Zejména pokud jsou tito filmaři a jejich práce srovnávání s jinými předchozími dnes uznávanými tvůrci a s Novou vlnou.

³⁰ MÉRANGER, Thierry. ACID HOUSE. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 33. TUILLIER, Juliet. Gagner la bataille. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 694, s. 65.

³¹ ELLIOTT, Nicolas. Stéphane Delorme. *BOMB Magazine*. New York: X Motion Picture and Center for New Art Activities, 5. 5. 2014. Dostupné z: <http://bombmagazine.org/article/1000121/st-phane-delorme>

2.1. Návštěvnost ve francouzských kinech a ohlasy na sociálních sítích

Jak podotýká Daniel Serceau v komentáři článku Thomase Sotinela pro noviny *Le Monde*, to že se auteurské filmy potýkají s menší návštěvností, než filmy komerční je naprosto přirozené a není nutné kvůli tomu vyvolávat paniku.³² Filmem s největší návštěvností ve francouzských kinech je od roku 2011 film *Intouchables* Oliviera Nakache a Erica Toledana, který přesáhl 21 milionů návštěvníků. Filmy mladých filmařů nedosahují návštěvnosti ve výši statisíců nebo milionů, přesto nezůstávají úplně opomenuty. V této práci budu pracovat s daty databáze Lumière Evropské audiovizuální laboratoře, která zveřejňuje údaje o návštěvnosti v zemích Evropské unie na základě oficiálních místních zdrojů.³³ Pokud nebudou data dostupná v této databázi, budu data čerpat z internetové stránky Box office mojo³⁴, která shromažďuje data o návštěvnosti filmů v kinech celosvětově. Pokud ani tam nenajdu potřebné údaje, tak budu spoléhat zejména na francouzské webové stránky JP's Box-Office³⁵, které ke sběru dat kombinují již zmíněný Box office mojo a využívají i stejné zdroje jako databáze Lumière.

Návštěvnost mnou vybraných filmů se pohybuje mezi patnácti až padesáti tisíci diváky. Snímek *Donoma* Djinna Carrenarda vydaný 23. listopadu 2011 vidělo 16 100³⁶ diváků. Jedné z největší návštěvností ve francouzských kinech do srpna 2014 dosáhl z vybraných snímků film Antonina Peretjatko *La fille du 14 juillet* vydaný 5. června 2013, do konce roku ho zhlédlo 46 548 diváků³⁷. Film Justine Triet *La bataille de Solférino* vešel do kin 18. září 2013 a od té doby přilákal 37 459³⁸ návštěvníků. Film Sebastiena Betbedera *2 automnes 3 hivers* uveřejněného 25. prosince 2013 ve Francii zhlédlo 45 663³⁹ diváků. *Tonnerre* režiséra Guillaumea Braca vyšel 29. ledna 2014 a jeho návštěvnost zatím nebyla v databázi Lumière

³² SERCEAU, Daniel. *Symptômes du jeune cinéma français*. Paris: Cerf, 2008, p. 29. Septième art. ISBN 22-040-8645-2.

³³ Sources: France. *Lumière: Data base on admissions of films released in Europe* [online]. [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://lumiere.obs.coe.int/web/sources/FR.html>

³⁴ *Box office mojo* [online]. [1999-] [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://www.boxofficemojo.com/>

³⁵ *JP's Box-office* [online]. [1998-] [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://www.jpbox-office.com/index.php>

³⁶ Film: *Donoma*. *Lumière: Data base on admissions of films released in Europe* [online]. 2014 [cit. 2014-08-06]. Dostupné z: http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=37837

³⁷ Film: *La fille du 14 juillet*. *Lumière: Data base on admissions of films released in Europe* [online]. 2014 [cit. 2014-08-06]. Dostupné z: http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=39145

³⁸ Film: *La bataille de Solférino*. *Lumière: Data base on admissions of films released in Europe* [online]. 2014 [cit. 2014-08-06]. Dostupné z: http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=43408

³⁹ *2 automnes 3 hivers*. *JP's Box-Office* [online]. 2015 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=14003>

zveřejněna. Na webové stránce Box Office Mojo byl však za rok 2014 uveden zisk 153 161 dolarů⁴⁰ a na oficiální facebookové stránce filmu bylo oznámeno překročení hranice 50 000 diváků⁴¹, což potvrzuje i stránka JP's Box-Office. Ta ve Francii uvádí návštěvnost 52 143 diváků.⁴²

Podle ohlasů na sociální síti Allociné⁴³, která se dá označit za francouzský ekvivalent Česko-Slovenské filmové databáze nebo Internet Movie Database, dosahují tyto filmy průměrného či lehce nadprůměrného hodnocení kolem tří jednotek z pěti.⁴⁴ Přestože návštěvnost výše uvedených filmů se liší v řádech tisíců i desetitisíců, počet hodnotitelů je srovnatelný a pohybuje se okolo čtyř set ohodnocení.⁴⁵ Pro srovnání francouzské filmy s nejvyšší návštěvností za rok 2010 až 2013 dosahují na stejné síti až desítky tisíc hodnocení, které se ale často pohybuje okolo průměru (viz Tabulka 2).

Tabulka 1: Návštěvnost a hodnocení vybraných filmů⁴⁶

počet hodnotících	hodnocení	návštěvnost	Název filmu
372	3,8	16 100	Donoma
443	3,1	46 548	La fille du 14 juillet
330	2,7	37 459	La Bataille de Solferino
384	3,1	374	2 automnes 3 hivers
386	3,3	52 143	Tonnerre

⁴⁰ France and Algeria, Monaco, Morocco and Tunisia Yearly Box Office. In: *Box office mojo* [online]. 2014 [cit. 2014-08-09]. Dostupné z:

<http://www.boxofficemojo.com/intl/france/yearly/?yr=2014&sort=reldate&order=ASC&p=.htm>

⁴¹ Tonnerre. [Tonnerrevient de dépasser les 50 000 entrées !...] In: *Facebook* [online]. 2014 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/TonnerreLeFilm/photos/a.1392975250926389.1073741828.1375658269324754/1477526285804618/?type=1&permPage=1>

⁴² Tonnerre. *JP's Box-Office* [online]. [1998-] [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=14111>

⁴³ *AlloCiné: Cinéma, Séries TV, Stars, Vidéos, DVD et VOD* [online]. [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: <http://www.allocine.fr/>

⁴⁴ Přepočteno na procenta dosahují úspěšnosti okolo šedesáti procent ze sta.

⁴⁵ ke dni 13. 11. 2014

⁴⁶ návštěvnost via *Lumiere: Data base on admissions of films released in Europe* [online]. 1996 [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: <http://lumiere.obs.coe.int>
hodnocení via *AlloCiné: Cinéma, Séries TV, Stars, Vidéos, DVD et VOD* [online]. [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: <http://www.allocine.fr/>

Tabulka 2: Hodnocení nejnavštěvovanějších francouzských filmů ve francouzských kinech od roku 2010 do roku 2013⁴⁷

počet hodnotících	hodnocení	návštěvnost (FR)	rok vydání	Název filmu
20 776	3,6	5 466 145	2010	Les Petits Mouchoirs
51 413	4,5	21 414 629	2011	Les Intouchables
10 067	2,6	5 303 217	2012	Sur la piste du Marsupilami
8 367	2,9	3 955 113	2013	Les Profs

2.2. Festivalový ohlas

Všechny vybrané filmy se zúčastnily hned několika zahraničních festivalů v soutěžních sekcích. *Donoma* se od svého vydání objevila na čtrnácti⁴⁸ francouzských i zahraničních filmových festivalech. Již v roce 2010 se dostala do sekce dlouhometrážních filmů festivalu ACID Cannes (Association du cinéma indépendant pour sa diffusion) a o rok později obdržel film cenu Louise Delluca za nejlepší debutový film.⁴⁹ Film měl v mainstreamových médiích velice výrazný ohlas nejen díky ceně Louise Delluca, ale i díky minimálnímu rozpočtu 150 euro.

Film *La fille du 14 juillet* Antonina Peretjatka byl podle údajů produkční společnosti Ecce films uveden na 28 mezinárodních festivalech zejména se zaměřením na frankofonní či nezávislou produkci.⁵⁰ Byl představen i na festivalu Quinzaine des Réalisateurs v Cannes 2013, kde byl nominován na cenu za nejlepší kameru. Ocenění pak získal na Mezinárodním filmovém festivalu v Aténách 2013 za nejlepší scénář.⁵¹

Film *La bataille de Solferino* Justine Triet byl uveden na skoro čtyřech desítkách filmových festivalů a získal tři ocenění, jedním z nich je cena diváků

⁴⁷ návštěvnost via *Lumiere: Data base on admissions of films released in Europe* [online]. 1996 [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: <http://lumiere.obs.coe.int>

hodnocení via *AlloCiné: Cinéma, Séries TV, Stars, Vidéos, DVD et VOD* [online]. [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: <http://www.allocine.fr/>

⁴⁸ *Donoma. UniFrance Films* [online]. 2007 [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: <http://www.unifrance.org/film/31579/donoma>

⁴⁹ Prix Louis Delluc du premier film - Prix Louis Delluc. *AlloCiné: Cinéma, Séries TV, Stars, Vidéos, DVD et VOD* [online]. [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: <http://www.allocine.fr/festivals/festival-2658/palmares/prix-18353671>

⁵⁰ Exploitation: *La fille du 14 juillet*. In: *Ecce films* [online]. 2014 [cit. 2014-08-09]. Dostupné z: <http://www.eccefilms.fr/index.php/exploitation-la-fille-du-14-juillet>

⁵¹ Exploitation: *La fille du 14 juillet*. In: *Ecce films* [online]. 2014 [cit. 2014-08-09]. Dostupné z: <http://www.eccefilms.fr/index.php/exploitation-la-fille-du-14-juillet>

festivalu Paris Cinéma za rok 2013.⁵² Byl uveden do soutěže mnoha jiných festivalů mimo jiné například Viennale 2013 nebo Festival Nouveau Cinéma 2013.⁵³

Snímek *2 automnes 3 hivers* Sebastiena Betbedera byl stejně, jako snímek Justine Triet zařazen do programu dlouhometrážních filmů festivalu ACID Cannes 2013.⁵⁴ Získal zvláštní ocenění poroty mezinárodního filmového festivalu RiverRun 2014 a byl uveden na mnoha dalších jak francouzských tak zahraničních festivalech například Paris Cinéma 2013 nebo London BFI.⁵⁵

Snímek Guillaumea Braca *Tonnerre* se dostal do soutěže Mezinárodního festivalu v Locarnu 2013, kde byl oceněn cenou uznání poroty⁵⁶ a na Mezinárodním filmovém festivalu v Bombaji získal cenu za nejlepší herecký projev Vincent Macaigne, který v *Tonnerre* ztvárnil hlavní postavu.

2.3. Populární a denní tisk

Ve Francii domácím tvůrcům a jejich filmům věnuje významnou pozornost samozřejmě nejen odborný tisk, ale i kulturní rubrika větších či menších novin a časopisů. Ve své práci jsem věnovala pozornost hlavně celostátním deníkům a jiným periodikům s akcentem na kulturní dění, jako jsou *Le Monde*, *Libération*, *L'Express*, *La Croix*, *Le Nouvel Observateur*, *L'Humanité*, *Le Figaro*, *Télérama*, *Les Inrockuptibles*, *Le Journal du dimanche*, *Les Echos*.

Vzhledem k tomu, že většina francouzského tisku je v České republice nedostupná budu pracovat zejména s údaji Bibliothèque du film a jejich katalogových záznamů, které nepracují s údaji o článcích zveřejněných na internetu. Jejich záznamy ovšem zpracovávají široké spektrum tiskovin a podle mého názoru tak poskytují postačující výsledky, ve kterých je například dobře znatelný rozdíl v zájmu o jednotlivé snímky.

⁵² Exploitation: La Bataille de Solferino. *Ecce Films* [online]. [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: <http://www.eccefilms.fr/index.php/exploitation-la-bataille-de-solferino>

⁵³ Exploitation: La bataille de Solferino. *Ecce films* [online]. 2014 [cit. 2014-08-06]. Dostupné z: <http://www.eccefilms.fr/index.php/exploitation-la-bataille-de-solferino>

⁵⁴ Programmation 2013: Longs métrages. *ACID: Association du cinema independant pour sa diffusion* [online]. 2013 [cit. 2014-08-06]. Dostupné z: <http://www.lacid.org/l-acid-au-festival-de-cannes-355/editions-precedentes-408/programmation-acid-cannes-2013-199/la-programmation/longs-metrages-2522>

⁵⁵ 2 automnes 3 hivers: A film by Sebastien Betbeder. *Envie de Tempête production* [online]. 2014 [cit. 2014-08-06]. Dostupné z: http://www.enviedetempete.com/crbst_5.html

⁵⁶ 2013 Special Mention (FICC/IFFS Jury). In: *Festival del film Locarno: Archive* [online]. 2013 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://archive.pardo.ch/details.do?methodcall=premiDetails&oc=715760>

Tato periodika věnují zvýšenou pozornost méně známým filmům a začínajícím filmařům hlavně v době, kdy jejich filmy vcházejí do kin, anebo pokud získají pro společnost výrazné ocenění, jakým může být například uvedení na Mezinárodním festivalu v Cannes, Cena Louise Delluca nebo nominace na cenu César Francouzské umělecké akademie. Oproti ostatním vybraným filmům se zvýšené pozornosti tisku dočkaly filmy *Tonnerre* a *La bataille de Solferino*. Podle záznamů Francouzské cinematéky se *Tonnerre* stal předmětem 23 článků⁵⁷ a obdobně *La bataille de Solferino* byla hlavním tématem 22 článků v jiném než odborném tisku.⁵⁸ Ostatním filmům se dostalo pozornosti ve člancích v počtu okolo 10 až 15. Filmy *2 automnes 3 hivers* a *La fille du 14 juillet* se svorně staly tématem 14 článků⁵⁹ a snímek *Donoma* 11 článků.⁶⁰ Většina těchto textů vychází těsně před vstupem filmů do kin nebo v několika následujících dnech a s menší intenzitou zájem pokračuje i v několika následujících měsících. Obraz těchto filmů bývá v těchto médiích často velice kladný a autoři jsou při popisování nedostatků mírní a shovívaví.

2.4. Odborná periodika

V roce 2010 zasvětil časopis *Cahiers du cinéma* celé své listopadové číslo otázce nových, právě nastupujících tvůrců francouzské kinematografie. Ptal se po tom,

⁵⁷ Ressources numérisées: *Tonnerre*. *Ciné-Ressources: Catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma* [online]. 2014 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: http://www.cinerecources.net/revues_presse/resultat_f/index.php?pk=122281¶m=F&textfield=tonnerre&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=FOR&pk_recherche=122281

⁵⁸ Ressources numérisées: *La Bataille de Solferino*. *Ciné-Ressources: Catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma* [online]. 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: http://www.cinerecources.net/revues_presse/resultat_f/index.php?pk=120805&m=F&textfield=triet&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=PNP&pk_recherche=273542

⁵⁹ Ressources numérisées: *La Fille du 14 juillet*. *Ciné-Ressources: Catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma* [online]. 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: http://www.cinerecources.net/revues_presse/resultat_f/index.php?pk=120010¶m=F&textfield=peretjatko&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=PNP&pk_recherche=231478

Ressources numérisées: *Deux automnes, trois hivers*. *Ciné-Ressources: Catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma* [online]. 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: http://www.cinerecources.net/revues_presse/resultat_f/index.php?pk=121990¶m=F&textfield=betbeder&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=PNP&pk_recherche=263207

⁶⁰ Ressources numérisées: *Donoma*. *Ciné-Ressources: Catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma* [online]. 2012 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: http://www.cinerecources.net/revues_presse/resultat_f/index.php?pk=114685¶m=F&textfield=donoma&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=FOR&pk_recherche=114685

kdo jsou a s jakými problémy se potýkají. Kromě zaměření se na samotné osobnosti, které by „měly tvořit francouzskou kinematografii zítřka“ se autoři snažili najít důvod tohoto beznadějného očekávání nových tváří a nového pohledu na svět.⁶¹

Přestože Francie vyprodukuje přes dvě sta dlouhometrážních filmů ročně,⁶² zřídka se najde snímek schopný v návštěvnosti konkurovat hollywoodským blockbusterům. V roce 2011 se to podařilo filmu Oliviera Nakache a Erica Toledana *Les Intouchables* (Nedotknutelní), a i když si získal pozornost jak u kritiky, tak u zahraničního publika, nevytváří (ani se nesnaží být součástí) žádný tvůrčí směr nebo hnutí. Francouzská odborná veřejnost tak stále očekává příchod nových tvůrců dostatečně silných na to, aby vytvořili proud, který bude mít celosvětový ohlas. V ideálním případě by tito jedinci měli vytvořit Novou vlnu 21. století, která otřese pravidly tvorby filmu.

Šéfredaktor *Cahiers du cinéma* staví svůj přístup k francouzskému filmu na myšlence, že právě tito mladí filmaři mají ještě možnost přijít s novými postupy, myšlenkami a názory. Proto jim věnuje mnoho prostoru a dokonce i celá čísla, ve kterých se snaží najít nové naděje francouzské kinematografie. V rubrice *Du court au long* časopis *Bref* věnuje pozornost tvůrcům, kteří se od tvorby krátkometrážních filmů přeorientovali na tvorbu dlouhometrážní. Často se jedná o začínající tvůrce, absolventy uměleckých oborů jako například Justine Triet nebo Antotnin Peretjatko. Co se týče časopisu *Positif*, *Jeune Cinéma* nebo *L'Avant scène cinéma*, tak ty často filmům vybraných tvůrců věnují minimální pozornost ve sloupkových kritikách, i když existují výjimky jako je rozhovor Sebastiena Betbedera pro *Jeune Cinéma* z léta 2013.⁶³

2.5. Ohlas filmu *Donoma* v tisku

Produkce prvního dlouhometrážního filmu Djinna Carrenarda stála přesně 150 euro. Z rozhovoru s autorem pro kulturní rubriku novin *L'Express* v době příchodu snímku do kin vyplývá, že se nechal inspirovat natáčením *Malcolma X* Spika Lee a následně si nízkonákladové natáčení vyzkoušel v New Yorku na oficiálně

⁶¹ *Cahiers du cinéma*. Paris: Le Monde Publicité SA, 2010, č. 661. ISSN 0008-011X.

⁶² LACROIX, Chantal. *Statistiques de la culture: chiffres clés édition 2013*. Paris: Documentation française, 2013, s. 119. ISBN 9782110093547.

⁶³ BRETEAU-SKIRA, Gisèle. Betbeder, Sébastien: Entretien avec Gisèle Breteau-Skira (2013). *Jeune Cinéma*. 2013, č. 356, s. 6. Dostupné z: <http://www.jeunecinema.fr/spip.php?article84>

nezveřejněném krátkém filmu *White Girl in Her Panty* (2008).⁶⁴ Jak je uvedeno už na začátku článku, film a jeho produkční podmínky zvedly ohlas ještě před samotným natáčením a to hlavně na sociálních sítích. Sám režisér podotýká, že mu nevádí reputace okultního filmu, kterou si už stihl vybudovat, protože tak má šanci diváka překvapit.

Většina článků a rozhovorů s tvůrci tohoto filmu vyšla až v době jeho zveřejnění a to v rozmezí 20. - 24. 11. 2011, i díky zjevnému zájmu publika na sociálních sítích. Obecně kritiky populárního tisku poznamenávají nedostatky v narativu, kde nejsou dostatečně vykresleny příběhy několika vedlejších postav⁶⁵, ale vyzdvihují skvělé formální prostředky a výborné herecké výkony.⁶⁶

Co se týče odborného tisku články citující film *Donoma* se v nich objevovaly od listopadu roku 2010 do ledna 2012 a články citující autora se objevují až do současnosti, hlavně díky jeho práci na dalším celovečerním filmu. Nejvíce prostoru se v odborném tisku Carrenardovi a jeho filmu dostalo v *Cahiers du cinéma*. V čísle z listopadu 2011 jsou rozboru *Donomy* Nicolase Azalberta věnovány dvě strany a na dalších třech je rozhovor stejného autora s režisérem.⁶⁷ V listopadovém čísle z roku 2010, tedy ještě před uvedením filmu do distribuce, je mu také věnován dvoustránkový článek, zabývající se hlavně produkčními podmínkami filmu.⁶⁸ Další zmínka v odborném tisku měla charakter krátké kritiky stručně shrnujících děj v časopise *Positif*, a přestože je méně shovívavá než *Cahiers du cinéma* vyznívá příznivě.⁶⁹ Co se týče mainstreamového tisku, objevují se hlavně

⁶⁴ CIRODDE, Emmanuel. Avec Donoma, je voulais faire un truc complètement cinglé. *L'Express* [online]. 24. 11. 2011 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: http://www.lexpress.fr/culture/cinema/donoma-rencontre-avec-djinn-carrenard-le-realisateur_1053826.html?xtmc=donoma&xtr=8

⁶⁵ HÉLIÉ, Roland. Donoma de Djinn Carrénard. *Fiches du cinéma* [online]. 22. 11. 2011 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://www.fichesducinema.com/spip/spip.php?article2894>

⁶⁶ WALON, Sophie. Donoma: une nouvelle vision du couple à l'heure du néo-libéralisme. *Le Monde* [online]. 22. 11. 2011 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/11/22/donoma-une-nouvelle-vision-du-couple-a-l-heure-du-neo-liberalisme_1607187_3476.html?xtmc=donoma&xtr=15

GOLDBERG, Jacky. Donoma: un ovni filmique bluffant. *Les Inrocks* [online]. 2011 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/donoma-un-ovni-filmique-bluffant/>

DUMEZ, Virgile. DONOMA - LA CRITIQUE. *A voir à lire* [online]. 12. 11. 2011 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://www.avoir-alire.com/donoma-la-critique>

ROMANAZZI, Alexandre. Donoma. *Abus du cinéma* [online]. 2011 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://www.abusdecine.com/critique/donoma>

⁶⁷ AZALBERT, Nicolas. Donoma de Djinn Carrenard: Nouvelle donne. *Cahiers du cinéma*. 2011, č. 672, s. 48-52.

⁶⁸ LEPASTIER, Joachim. Djinn Carrénard, jeune homme-orchestre. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 32-33.

⁶⁹ LEPASTIER, Joachim. Donoma. *Positif*. 2012, č. 611, s. 54.

rozhovory s režisérem zaměřené na otázky inspiračních zdrojů a spojené s minimálním rozpočtem. Pro kulturní rubriku deníku *Libération* si Carrenard po dobu filmového turné vedl deník, který byl zveřejněn jako rozhovor v listopadu 2011.⁷⁰ Obecně se ve všech článcích, kritikách a rozhovorech objevují stejná témata a stejná označení, jakými jsou například: převratný film, “film choral”⁷¹, guerilla film, nekonvenční vizuální styl, cit pro jazykovou stránku, výborné dialogy nebo skvělé herecké výkony.

Tabulka 3: Ohlasy filmu Djinna Carrenarda na film *Donoma* v odborném tisku

Strana	Autor	Období	Číslo	Název periodika
32-33	Joachim Lepastier	listopad 2010	661	Cahiers du cinéma
48-52	Nicolas Azalbert, Joachim Lepastier	listopad 2011	672	Cahiers du cinéma
54	Michel Ciment	leden 2012	611	Positif
12-13	Joachim Lepastier	duben 2013	688	Cahiers du cinéma

2.6. Ohlas filmu *La Fille du 14 juillet* v tisku

Právě u prvního dlouhometrážního filmu Antonina Peretjatka se v tisku velice často objevuje srovnávání s tvůrci Nové vlny, zejména s Jeanem-Lucem Godardem a Jacquesem Rozierem. Nejenom díky záměrných intertextuálních odkazů, ale srovnání probíhá i na úrovni dialogů či vystavění gagů. Několikrát se také objevují jako důležité zdroje inspirace také jména Luca Moulleta a Blaka Edwardse. Žánrově film bývá řazen jako komedie a často bývá zmiňována i burleska ve spojení se jménem Jacquesa Tatiho. Důležitou část textů pak zabírá podtržení spojení komiky s vážným tématem ekonomické krize, na jejichž propojení stojí zápletka filmu.

Podle údajů Bibliothèque du film vycházely články o *La Fille du 14 juillet* od 15. 5. 2013 do 7. 6. 2013 a celkově jich v populárním tisku vyšlo čtrnáct.

⁷⁰ PÉRON, Didier. «Nous sommes partis à la conquête de la France». *Libération* [online]. 23. 11. 2011 [cit. 2015-03-29]. Dostupné z: http://next.liberation.fr/cinema/2011/11/23/nous-sommes-partis-a-la-conquete-de-la-france_776539

⁷¹ “film choral” je francouzský název filmového žánru, ve kterém se narativ větví a sleduje více postav, jejichž linie se prolínají a ve finále vytvoří jeden celek

Nejvíce se jich v tisku objevilo v den vstupu filmu do kin, tedy 5. 6. 2013.⁷² Ve většině článků všeobecně zaměřeného tisku je Peretjatkův film vykreslen jako komedie, která odkazuje k minulosti (např. Godard, Rozier⁷³ a francouzská kinematografie 70. let⁷⁴), ale zůstává plně soustředěna na současnost a její problémy. Dále bývá zmiňována Peretjakova formální zručnost, díky které tak film může být řazen mezi generační filmy navíc s prvky road-movie.⁷⁵

Cahiers du cinéma mluvilo o Peretjatkovi jako o naději francouzské kinematografie ještě v době, kdy jeho tvorba obsahovala pouze krátkometrážní filmy. Po vydání jeho celovečerního filmu je tento časopis opět tím, který mu věnuje nejvíce pozornosti. V květnu 2013 tak v *Cahiers* vyšla celostránková kritika *La Fille du 14 Juillet* a v září téhož roku v něm byl publikován článek Antonina Peretjatka s názvem *Éloge de l'humour (Chvála humoru)* v čísle věnovaném komediím.⁷⁶

Ostatní články v odborném tisku se většinou týkají uvedení filmu na Mezinárodním festivale v Cannes v sekci Quinzaine des réalisateurs. Všechny také mají charakter sloupkové kritiky až na časopis *Bref*, který filmu věnuje o něco více

⁷² Ressources numérisées: *La Fille du 14 juillet*. *Ciné-Ressources: Catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma* [online]. 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: http://www.cinerecources.net/revues_presse/resultat_f/index.php?pk=120010¶m=F&textfield=peretjatko&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=PNP&pk_recherche=231478

⁷³ MORAIN, Jean-Baptiste. *La fille du 14 juillet: du joyeux n'importe quoi raconté n'importe comment*. *Les Inrocks* [online]. 4. 6. 2013 [cit. 2014-08-09]. Dostupné z: <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/la-fille-du-14-juillet/>

⁷⁴ ROMANAZZI, Alexandre. *La fille du 14 juillet: Un désopilant foutraque révolutionnaire*. *Abus de ciné* [online]. 2013 [cit. 2014-08-09]. Dostupné z: <http://www.abusdecine.com/critique/la-fille-du-14-juillet>

⁷⁵ NOUCHI, Frank. *La fille du 14 juillet: Hector et Truquette défient le marasme français*. *Le Monde* [online] 3. 6. 2013 [cit. 2014-08-09]. Dostupné z: http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/06/03/hector-et-truquette-defient-le-marasme-francais_3423299_3246.html

BARTONNET, Brigit. *La fille du 14 juillet: le jour de foire est arrivé*. *Libération: next cinéma* [online]. 4. 6. 2013 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: http://next.liberation.fr/cinema/2013/06/04/le-jour-de-foire-est-arrive_908308

ICHER, Bruno. *La fille du 14 juillet: un scénario très précis qui fonctionne par séquences*. *Libération* [online]. 7. 6. 2013 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: http://next.liberation.fr/cinema/2013/06/07/dialoguez-avec-le-realisateur-de-la-fille-du-14-juillet_909112

La fille du 14 juillet: critiques. *Premiere* [online]. 2013 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: [http://www.premiere.fr/film/La-Fille-du-14-Juillet-3736170/\(affichage\)/press](http://www.premiere.fr/film/La-Fille-du-14-Juillet-3736170/(affichage)/press)

⁷⁶ BÉGHIN, Cyril. *Comique d'attaque*. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 689, s. 60.

PERETJATKO, Antonin. *Éloge de l'humour*. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 692, s. 6-7.

prostoru v rubrice *Du court au long*.⁷⁷ Tyto články vycházely od listopadu 2010, kdy o teprve připravovaném filmu psalo pouze *Cahiers du cinéma*, do září 2013.

Přestože i v tomto filmu je obsazen Vincent Macaige, kritika jeho projev zřídka považuje za výjimečný a častěji se objevují zmínky o kvalitě hereckého výkonu představitelky hlavní role Vimaly Pons. Ta je pro změnu přirovnávána k Anně Karině v Godardových filmech. Obecně u tohoto filmu tlumočí kritiky jak populárního tak odborného tisku velice obdobné názory.

Tabulka 4: Ohlas filmu *La Fille du 14 Juillet* v odborném tisku

Strana	Autor	Období	Číslo	Periodikum
34-35	Joachim Lepastier	listopad 2010	661	Cahiers du cinéma
16-17	Joachim Lepastier	duben 2013	688	Cahiers du cinéma
14	Donald James	květen 2013	107	Bref
60	Cyril Béghin	květen 2013	689	Cahiers du cinéma
115	Pierre-Simon Gutman	červen 2013	604	L'Avant-scène cinéma
44	Philippe Rouyer	červen 2013	628	Positif
128	Gisèle Breteau-Skira	léto 2013	352/353	Jeune cinéma
6-7	Antonin Peretjatko	září 2013	692	Cahiers du cinéma

2.7. Ohlas filmu *La Bataille de Solferino* v tisku

První celovečerní film Justine Triet se dočkal výrazného ohlasu zejména u populárního tisku díky jeho účasti na Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes v sekci ACID. Kromě toho se často objevuje odkaz k režisérčině předchozí tvorbě, která skýtá několik dokumentárních filmů.

V *La Bataille de Solferino* totiž dochází k prolnutí fikce a dokumentárních záběrů ze dne prezidentských voleb. Kritiky toto spojení považují za velmi zdařilý ozvláštňující prvek, který pomáhá gradaci a zároveň z něj vyvstává několik interpretačních rovin. Nejčastěji se pouští do srovnání protikladných prvků jakým je postavení jedince vůči skupině, setkání malých a velkých dějin, anebo kontrast dramatu a komedie. Film Justine Triet kritiky v denním tisku zařazují mezi nové

⁷⁷ JAMES, Donald. La fille du 14 juillet d'Antonin Peretjatko. *Bref*. 2013, č. 107, s. 14.

talenty francouzské kinematografie, které sjednocuje postava Vincenta Macaigne.⁷⁸ Dále oceňuje přechody mezi melodramatičností a humorem,⁷⁹ stejně jako přechody mezi dokumentárními záběry Paříže v den prezidentských voleb a fikcí reflektující stav společnosti.⁸⁰

Film bývá také označován jako generační a jeho autorka zařazována po bok Sébastiena Betbedera a Antonina Peretjatka nebo Yanna Le Queleca.⁸¹ Jacques Mandelbaum ve článku pro noviny *Le Monde* tuto skupinu a jejich filmy charakterizuje jako vyjadřující melancholii vyvěrající z politické nemohoucnosti, citového rozvratu a chronické nezaměstnanosti.⁸² I jako ostatní je i tento první film srovnáván s tvorbou jiných filmařů. V případě Justine Triet je to John Cassavetes a vliv této inspirace není dále analyzován.⁸³

Tak jako články mainstreamového tisku vyšly téměř všechny články odborného tisku komentující *La Bataille de Solferino* v září 2013 kdy vcházel film do kin. Texty populárních periodik se objevovaly zejména od 21. 5. 2013 do 20. 9.

⁷⁸ MANDELBAUM, Jacques. La Bataille de Solferino: un couple hystérique dans l'élection présidentielle. *Le Monde* [online]. 17. 9. 2013 [cit. 2014-08-06]. Dostupné z: http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/09/17/la-bataille-de-solferino-un-couple-hysterique-dans-l-election-presidentielle_3478850_3246.html?xtmc=la_bataille_de_solferino&xtcr=41

⁷⁹ KAGANSKI, Serge. "La Bataille de Solferino", une ronde folle entre fiction et réalité. *Les Inrocks* [online]. 17. 9. 2013 [cit. 2014-08-06]. Dostupné z: <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/bataille-solferino/>

⁸⁰ DU MESNILDOT, Stéphane. Assaut: La Bataille de Solferino de Justine Triet. *Cahiers du Cinéma*. 2013, č. 692, s. 38.

Bataille de Solferino: critiques. *Premiere* [online]. 2014 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: [http://www.premiere.fr/film/La-Bataille-de-Solferino-3651272/\(affichage\)/press](http://www.premiere.fr/film/La-Bataille-de-Solferino-3651272/(affichage)/press)

MORICE, Jacques. Bataille de Solferino. *Télérama* [online]. 18. 9. 2013 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://www.telerama.fr/cinema/films/la-bataille-de-solferino,440589,critique.php>

⁸¹ GRASSIN, Sophie. La Bataille de Solferino: Justin Triet, nouvelle guerrière du jeune cinéma français. *Le Monde* [online]. 2013 [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20130918.CIN2358/la-bataille-de-solferino-justin-triet-nouvelle-guerriere-du-jeune-cinema-francais.html>

MANDELBAUM, Jacques. La Bataille de Solferino: un couple hystérique dans l'élection présidentielle. *Le Monde* [online]. 17. 9. 2013 [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/09/17/la-bataille-de-solferino-un-couple-hysterique-dans-l-election-presidentielle_3478850_3246.html?xtmc=la_bataille_de_solferino&xtcr=41

⁸² MANDELBAUM, Jacques. La Bataille de Solferino: un couple hystérique dans l'élection présidentielle. *Le Monde* [online]. 17. 9. 2013 [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/09/17/la-bataille-de-solferino-un-couple-hysterique-dans-l-election-presidentielle_3478850_3246.html?xtmc=la_bataille_de_solferino&xtcr=41

⁸³ GANDILLOT, Thierry. Nos filles, nos batailles. *Les Echos* [online]. 18. 9. 2013 [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: http://www.lesechos.fr/18/09/2013/LesEchos/21524-042-ECH_nos-filles--nos-batailles.htm?texte=la%20bataille%20de%20solferino

GRASSIN, Sophie. La Bataille de Solferino: Justin Triet, nouvelle guerrière du jeune cinéma français. *Le Monde* [online]. 18. 9. 2013 [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20130918.CIN2358/la-bataille-de-solferino-justin-triet-nouvelle-guerriere-du-jeune-cinema-francais.html>

2013.⁸⁴ Zájem v květnu lze odůvodnit uvedením filmu na festivale v Cannes. Odborné texty reagovaly velice podobně. Největšího ohlasu si film a jeho autorka opět vysloužili u časopisu *Cahiers du cinéma*, který Justine Triet zařazuje mezi naděje současného francouzského filmu. Zveřejnil tak nejen dvoustránkovou kritiku jejího filmu a stejně dlouhý rozhovor, ale i komentář její tvorby v čísle o talentech jeune cinéma. Časopis *Bref* se filmu věnuje v rubrice vyčleněné přechodům od krátkometrážního filmu k tomu dlouhometrážnímu a jedná se o srovnání s předchozí tvorbou a vyzdvižení nejzajímavějších rysů. Texty v časopisech *Jeune Cinéma* a *Positif* jsou pouze krátké kritiky.

Tabulka 5: Ohlas filmu *La Bataille de Solferino* v odborném tisku

Strana	Autor	Období	Číslo	Periodikum
10-11	Florence Maillard	duben 2013	688	Cahiers du cinéma
10	Donald James	září 2013	108	Bref
38-41	Stéphane Du Mesnildot, Sophia Collet, Jean-Philippe Tessé	září 2013	692	Cahiers du cinéma
95	Nicole Gabriel	podzim 2013	354	Jeune Cinéma
38-38	Michel Ciment	září 2013	631	Positif

2.8. Ohlas filmu *2 automnes 3 hivers* v tisku

Francouzský populární tisk často zařazuje Sébastiena Betbedera a jeho film *2 automnes 3 hivers* po bok vyzdvihovaných zástupců jeho generace, jakými jsou Justine Triet nebo Guillaume Brac. Spolu s filmem Triet se také jeho snímek v roce 2013 objevil na jedné ze sekcí Mezinárodního festivalu v Cannes. Většina kritik zmiňuje neobvyklý styl narace a vyzdvihuje herectví Vincenta Macaigne a Maud Wyler. V článkách francouzských médií pak bývá často zmiňována podobnost jeho stylu s francouzskou novou vlnou 60. let a řadí jeho film mezi snímky, které oživují

⁸⁴ Ressources numérisées: La Bataille de Solferino. *Ciné-Ressources: Catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma* [online]. 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: http://www.cinerecources.net/revues_presse/resultat_f/index.php?pk=120805¶m=F&textfield=justine+triet&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=PNP&pk_recherche=273542

francouzskou komedii třeba i o prvky amerických nezávislých filmů.⁸⁵ Přestože kritiky zmiňují i malé nedokonalosti formy, převládají pozitivní hodnocení humoru, vykreslení vztahových linií a využití intertextuálních odkazů.⁸⁶

Odborný tisk se filmu věnoval zejména až po jeho uvedení na festivalu v Cannes, tedy od léta 2013 a pak v době jeho uvedení do francouzských kin. Kulturní rubriky novin a časopisů podle údajů Bibliothèque du film zveřejňovaly články o filmu od 23. 5. 2013 do 26. 12. 2013.⁸⁷ Jak už jsem naznačila, tyto kritiky oceňují stavbu filmu, kde se střídají monology postav směřované přímo do kamery s delšími sekvencemi. Tento ozvláštňující prvek, který se běžně ve fikčním filmu nevyskytuje je popisován jako intimní zpověď a Aurélien Ferenczi je přirovnává k našemu každodennímu vykreslování příhod přátelům, ke kterým dochází například u kávy.⁸⁸ Tomuto vyznění napomáhá fakt, že postavy nemluví příliš literárním jazykem a tato vlastnost jazykové stránky bývá vyzdvihována. Posledním výrazným rysem těchto kritik je zaměření na herectví Vincenta Macaigne. Přestože bývá zmiňována i herečka Maud Wyler pozornost je upřena na Macaigne. Ten podle kritiků vyniká a komě toho svou osobností spojuje filmy s tendencí být generačními.⁸⁹

⁸⁵ DUMEZ, Virgil. 2 AUTOMNES, 3 HIVERS - LA CRITIQUE DU FILM: Conte d'hiver. *A voir à lire* [online]. 24. 12. 2013 [cit. 2014-08-09]. Dostupné z: <http://www.avoir-alire.com/2-automnes-3-hivers-la-critique-du-film>

⁸⁶ BLONDEAU, Romain. 2 automnes 3 hivers. *Les Inrocks* [online]. 24. 12. 2013 [cit. 2014-08-09]. Dostupné z: <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/2-automnes-3-hivers/>

ALEX, Aurélie. 2 automnes 3 hivers: un film qui prouve le renouveau de la comédie française. *Nouvel Observateur: Le Plus* [online]. 10. 1. 2014 [cit. 2014-08-09]. Dostupné z: <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1121396-2-automnes-3-hivers-un-film-qui-prouve-le-renouveau-de-la-comedie-francaise.html>

CROISET, Laure. 2 automnes 3 hivers: variations futiles et mélancoliques. *Tout le ciné* [online]. 26. 12. 2013 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://www.toutleciné.com/cinema/l-actu-cinema/0002/00027995-2-automnes-3-hivers-variations-futiles-et-melancoliques.html>

2 automnes 3 hivers: Critiques. *Premiere* [online]. 2014 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: [http://www.premiere.fr/film/2-Automnes-3-Hivers-3754092/\(affichage\)/press](http://www.premiere.fr/film/2-Automnes-3-Hivers-3754092/(affichage)/press)

⁸⁷ Ressources numérisées: Deux automnes, trois hivers. *Ciné-Ressources: Catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma* [online]. 2013 [cit. 2015-01-29]. Dostupné z: http://www.cinressources.net/revues_presse/resultat_f/index.php?pk=121990¶m=F&textfield=betbeder&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=PNP&pk_recherche=263207

⁸⁸ FERENCZI, Aurélien. 2 automnes, 3 hivers. *Télérama* [online]. 25. 12. 2013 [cit. 2015-01-28]. Dostupné z: <http://television.telerama.fr/tele/films/2-automnes-3-hivers,66378989,critique.php>

⁸⁹ BLONDEAU, Romain. 2 automnes, 3 hivers. *Les Inrocks* [online]. 24. 12. 2013 [cit. 2015-01-28]. Dostupné z: <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/2-automnes-3-hivers/>
MANDELBAUM, Jacques. 2 automnes, 3 hivers: Arman et Amélie, tout un roman. *Le Monde* [online]. 24. 12. 2013 [cit. 2015-01-28]. Dostupné z: http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/12/24/2-automnes-3-hivers-arman-et-amelie-tout-un-roman_4339314_3246.html?xtmc=2_automnes_3_hivers&xtcr=9

Z odborného tisku filmu věnuje větší prostor pouze *Jeune cinéma*. *Jeune cinéma* se jako jediné odborné periodikum o film zajímal již v létě 2013, kdy vyšlo jeho číslo zaměřené na festivalovou sezónu. V tomto čísle vyšel rozhovor se Sébastienem Betbederem⁹⁰ a v čísle z prosince 2013 se k filmu vrací v kritice.⁹¹ *Cahiers du cinéma* i *Positif* se filmu věnují pouze v řadových kritikách. Přestože se Betbeder snaží o použití ozvlášťujících prvků a nekonvenčních postupů, kritici z *Cahiers* i *Positif* docházejí k závěru, že se nedokázal dostatečně odpoutat a převládá u něj konformismus.⁹²

Tabulka 6: Ohlas filmu *2 automnes 3 hivers* v odborném tisku⁹³

Strana	Autor	Období	Číslo	Název
91	Gisèle Breteau-Skira	léto 2013	352-352	Jeune Cinéma
6	Gisèle Breteau-Skira	prosinec 2013	356	Jeune Cinéma
38	Sophia Collet	leden 2014	696	Cahiers du cinéma
38	Fabien Baumann	únor 2014	636	Positif

2.9. Ohlas filmu *Tonnerre* v tisku

Guillaume Brac si pozornost tisku získal již díky svému předchozímu filmu *Un monde sans femmes* (2011), v jehož obsazení nechybí Vincent Macaigne. Film by nominován na cenu César v sekci krátkometrážního filmu a získal řadu ocenění na francouzských filmových festivalech.⁹⁴ Často proto bývá Bracův první celovečerní film srovnáván s tím předchozím. Film *Tonnerre* je často srovnáván s Bracovým předchozím krátkometrážním filmem *Un monde sans femmes*.⁹⁵ Brac je tak oceňován za navázání na svůj citlivý tón, dodržování pevného geografického

⁹⁰ BRETEAU-SKIRA, Gisèle. Betbeder, Sébastien: Entretien avec Gisèle Breteau-Skira (2013). *Jeune Cinéma*. 2013, č. 356, s. 6. Dostupné z: <http://www.jeunecinema.fr/spip.php?article84>

⁹¹ BRETEAU-SKIRA, Gisèle. Betbeder, Sébastien: Entretien avec Gisèle Breteau-Skira (2013). *Jeune Cinéma*. 2013, č. 356, s. 6. Dostupné z: <http://www.jeunecinema.fr/spip.php?article84>

⁹² BAUMANN, Fabien. 2 automnes, 3 hivers. *Positif*. 2014, č. 636, s. 38.

COLLET, Sophia. 2 Automnes, 3 hivers. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 696, s. 38.

⁹³ 2 automnes, 3 hivers. CALENGE, Gilles a Jean-Pierre CALENGE. *Calindex* [online]. [2014] [cit. 2015-01-30]. Dostupné z: <http://calindex.eu/film.php?op=listfilm&nf=68910>

⁹⁴ Un monde sans femmes. *Année Zéro* [online]. ©2015 [cit. 2015-01-29]. Dostupné z: http://www.annee0.com/_/un-monde-sans-femmes-2/

⁹⁵ BEZBAKH, Michel. Tonnerre: Brac fait parler la foudre. *Ca dépend des jours: Le E-zine versatile* [online]. 6. 2. 2014 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://cadedependesjours.com/Cinema-critique/tonnerre-brac-fait-parler-la-foudre/>

ukotvení a um vytvářet v provinciálních městech vlastní mikrokosmosy.⁹⁶ Kritiky shodně také vyzdvihují Bracův lyrismus a smysl pro drobné detaily. Obecně je tento film označován za jednoduchý, ale krásný a poetický.⁹⁷

Podle údajů Bibliothèque du film vyšlo v tisku přes dvacet článků od 28. 8. 2013 do 14. 2. 2014 a opět zejména kolem data vstupu filmu do kin.⁹⁸ Většina z nich se zaměřuje zejména na hereckou osobnost Vincenta Macaigne a Bracovo zvláštní uchopení žánru a zároveň mluví o zachování vizuální lyričnosti. U tohoto filmu je oceňováno zpochybňování hranic žánrů a využití jejich kombinace, které bývá označováno jako přechod od romantického filmu k thrilleru. Vincent Ostria to ve článku pro *L'Humanité* pojmenovává jako nejsilnější prvek filmu.⁹⁹ Stejně tak je vyzdvihována i vizuální stránka filmu, Bracův cit pro zobrazení krajiny a jeho vylíčení atmosféry v kraji. Tento motiv provinciálnosti se v kritikách vyskytuje i ve vztahu k jeho předchozím filmům.

Několikrát je ve vztahu k *Tonnerre* zmíněno jméno režiséra Jacquesa Roziera a Pascala Thomase, jejichž tvorbu prý Brac stylisticky připomíná.¹⁰⁰ Eric

⁹⁶ MORICE, Jacques. *Tonnerre*. Télérama [online]. 29. 1. 2014 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://www.telerama.fr/cinema/films/tonnerre,482237,critique.php>

⁹⁷ THYS, Nicolas. *Tonnerre: Critique du film*. *Ecranlarge.com* [online]. 21. 1. 2014 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: http://www.ecranlarge.com/movie_review-read-35598-201511.php?utm_content=buffer280d3&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer

LEBOYER, Olivia. *Tonnerre: de Guillaume Brac, beau film d'amour blessé*. *Toute la culture* [online]. 23. 12. 2013 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: http://toutelaculture.com/cinema/a-laffiche/critique-tonnerre-de-guillaume-brac-beau-film-damour-blesse/?utm_content=buffer6afe8&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer

KAGANSKI, Serge. *Tonnerre: un portrait au lyrisme déjanté*. *Les Inrocks* [online]. 28. 1. 2014 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/tonnerre/>
BARTONNET, Brigit. *Après "Un Monde sans femmes", le coup de "Tonnerre" de Guillaume Brac*: Inreview. *Allociné* [online]. 26. 1. 2014 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article%3D18630220.html

⁹⁸ Ressources numérisées: *Tonnerre*. LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE. *Ciné-Ressources* [online]. [2014] [cit. 2015-01-30]. Dostupné z: http://www.cineressources.net/revues_presse/resultat_f/index.php?pk=122281¶m=F&textfield=tonnerre&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=FOR&pk_recherche=122281

⁹⁹ OSTRIA, Vincent. *Sortir ce week-end*. *Cinéma*. *L'Humanité* [online]. 31. 1. 2014 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://www.humanite.fr/culture/sortir-ce-week-end-cinema-558110>

¹⁰⁰ OSTRIA, Vincent. *Par ici les sorties*. *L'Humanité* [online]. 29. 1. 2014 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://www.humanite.fr/culture/par-ici-les-sorties-557954>

KAGANSKI, Serge. *Tonnerre: un portrait au lyrisme déjanté*. *Les Inrocks* [online]. 28. 1. 2014 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/tonnerre/>

Libiot ve článku pro *L'Express* tento styl přirovnává k autorskému filmu devadesátých let, který ale nebyl tvořen pro ale proti.¹⁰¹

V odborných periodikách se kritiky a rozhovory objevují od dubna 2013 do září 2014, ale většina pozornosti je soustředěna v únoru 2014 tedy také těsně po zveřejnění filmu. Největšího prostoru se tvůrci a filmu opět dostává od redakce *Cahiers du cinéma*, kde v únorovém čísle z roku 2014 věnuje kritice *Tonnerre* dvoustránkovou kritiku a následně třístránkový rozhovor s režisérem.¹⁰² V čísle z dubna roku 2013 vyhrazuje Bracovi dvě strany ve článku o sedmi nadějích celovečerního filmu.¹⁰³ Ostatní periodika filmu věnují řadovou sloupkovou kritiku, které shodně oceňují výkon Bernarda Méneze a pochvalně se staví i k vykreslení postav zejména *L'Avant-Scène Cinéma*¹⁰⁴ a *Bref*.¹⁰⁵

Tab. 7: Ohlas filmu *Tonnerre* v odborném tisku

Strana	Autor	Období	Číslo	Periodikum
14-15	Stéphane Delorme, Nicolas Elliott	duben 2013	688	Cahiers du cinéma
18	Stéphane Khan	únor 2014	110	Bref
18-23	Nicolas Elliott	únor 2014	697	Cahiers du cinéma
43	Adrien Gombeaud	únor 2014	636	Positif
137	Yves Allion	září 2014	615	L'Avant-Scène Cinéma

¹⁰¹ LIBIOT, Eric. *Tonnerre, la critique de L'Express*. *L'Express* [online]. 28. 1. 2014 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: http://www.lexpress.fr/culture/cinema/tonnerre-la-critique-de-l-express_1318010.html?xtmc=tonnerre&xter=44

¹⁰² ELLIOT, Nicholas. *Tonnerre de Brac!*. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 697, s. 18-19.

ELLIOT, Nicholas a Stéphane DELORME. *Romantisme noir: entretien avec Guillaume Brac*. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 697, s. 21-23.

¹⁰³ AZALBERT, Nicolas. *À l'attaque!: Guillaume Brac*. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 688, s. 14-15.

¹⁰⁴ ALION, Yves. *L'actualité dvd: Tonnerre*. *L'Avant-Scène Cinéma*. 2014, č. 615, s. 137.

¹⁰⁵ KAHN, Stéphane. *Des figures, des visages: Tonnerre de Guillaume Brac*. *Bref*. 2014, č. 110, s. 18.

3. Postoj *Cahiers du cinéma*

3.1. Editorský směr Stéphanu Delorma

Jak už jsem zmínila, *Cahiers du cinéma* věnuje zvýšenou pozornost mladým tvůrcům hlavně díky šéfredaktorovi Stéphanu Delormovi, který na své místo nastoupil v roce 2009. Od jeho nástupu vyšla hned dvě čísla zaměřená na francouzské jeune cinéma. Delorme z pozice šéfredaktora prosazuje zaměření pozornosti celého měsíčníku na budoucnost kinematografie a to jak francouzské tak světové. To, jakým směrem se má ubírat práce jak kritiků, tak filmařů nastiňuje ve svých editorialech a manifestech v různých číslech *Cahiers*. Toto téma komentuje i v rozhovoru pro *BOMB Magazine* z roku 2014 vedeném Nicolasem Elliottem, který je také zámořským korespondentem *Cahiers du cinéma*.¹⁰⁶

Delorme si klade za cíl směřovat časopis podle editorské linie, kterou sám vystavěl se snahou, aby kritické texty měly vliv na podobu současné kinematografie a měnily náš pohled na svět. Vychází z tradice časopisu na úrovni spolupráce s mladými autory a vytyčení jasného směru. Hlavním cílem je zaměření se na budoucnost a z toho vyplývající podpora filmařů, kteří se snaží svou tvorbou narušit status quo současné kinematografie. Vzhledem k tomu, že vytvářet filmy není nezbytně tak složité jako dřív, což dokazuje například úspěch Djinna Carrenarda a jeho filmu *Donoma* s naprosto minimálním rozpočtem 150 euro, ptá se po příčinách toho, proč se do tvorby filmu nepouští víc mladých lidí s autorskou vizí. Způsob jakým se *Cahiers* snaží tvůrce podpořit, spočívá v jejich zviditelňování, díky kterému se i o nízkonákladové snímky začíná zajímat široká veřejnost jako v případě filmu Nadava Lapida *Ha-shoter* (2011), který si získal pozornost díky několikastránkové kritice v *Cahiers* několik týdnů před uvedením v kinech.

Dále se Delorme vyjadřuje ke svému sklonu řadit autory spíše do generací než do uzavřených uměleckých skupin. Filmaři, kteří jsou dnes zejména v populárním tisku vnímáni jako skupina, byli spojeni až v číslech *Cahiers du cinéma*, jak to Delorme upřesňuje v rozhovoru pro *Fiches du cinéma* z února

¹⁰⁶ELLIOTT, Nicholas. Stéphane Delorme. *BOMB Magazine: Artists in Conversations* [online]. 5. 5. 2014 [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://bombmagazine.org/article/1000121/st-phane-delorme>

2014.¹⁰⁷ Proto i redakce *Cahiers* používá termín generace, což má za účel nevymezovat úzce tuto skupinu a dovoluje to zahrnovat i tvůrce jakým je Rebecca Zlotowski. Ta totiž svým stylem práce nezapadá do skupiny filmařů „do it yourself“, ale přesto pracuje na filmech s tendencí být nekonformní a porušovat zaběhlá estetická pravidla. V každém textu může docházet a dochází k jinému vymezení generace a ne vždy jsou do ní řazeni stejní tvůrci. Ti se sice mezi sebou znají, ale rozhodně se neidentifikují jako umělecké hnutí nebo skupina.

V rozhovoru pro *BOMB Magazine* Delorme dále mluví o tom, co je největším problémem současného stavu filmu a tvrdí, že jeho cílem je bojovat proti cynismu doby, ve které žijeme a formalismu převyšujícímu osobitost. Hlavním účelem filmaře by podle něho mělo být něco sdělit, mít co říct. To, co má *Cahiers* u začínajících filmařů podporovat, je hlavně návrat ke kinematografii, která je svobodná a osobní a překračuje hranice etablovaných žánrů.

Tento přístup, který se Delorme snažil popsat ve výše zmíněných rozhovorech, se promítá i v jeho editorialech a znovu zavedených manifestech.¹⁰⁸ Možnost vyjadřovat se k současné kinematografii formou manifestu nevyhrazuje pouze redakci *Cahiers*, ale i samotným režisérům a hercům jako například v čísle z dubna 2013, kde vyšel manifest-sms Vincenta Macaigne vyzdvihující nutnost návratu lyrických filmařů a podporující Delormovu vizi.¹⁰⁹

V každém čísle tematicky zaměřeném na skupinu mladých tvůrců Delorme komentuje současný stav francouzské kinematografie a vždy dochází k podobným závěrům. Jako dva nejtěživější problémy francouzské kinematografie identifikuje:

1. estetická pravidla dávající přednost realismu a vyskytující se ve dvou žánrových variantách, kterými jsou „chronique sentimental“ a „chronique sociale“
2. ekonomická pravidla veřejného financování filmového průmyslu.

¹⁰⁷ MARCADÉ, Nicolas. Entretien avec Stéphane Delorme: Qu'est-ce qu'on attend ?. *Fiches du cinéma* [online]. 14. 5. 2014 [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://www.fichesducinema.com/spip/spip.php?article4504>

¹⁰⁸ Tyto manifesty nemají za cíl vyjadřovat směr a postoj jedné ucelené skupiny tvůrců, ale jedná se o prostor k vyjádření názoru na různé složky současného francouzského filmu od formálních znaků až po financování. Sám Delorme těchto textů používá k vyjadřování své šéfredaktorské vize, zatímco ostatní kritikové a filmaři tento prostor využívají k vyslovení svých názorů na jednotlivá témata, např. na téma čísla.

¹⁰⁹ MACAIGNE, Vincent. Le SMS de Cologne. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 688, s. 28-30.

Financování jak z veřejného, tak soukromého sektoru je hlavním faktorem majícím vliv na podobu uskutečněných filmů.¹¹⁰ V obou případech je pro schválení dotace nutný scénář, z něhož se stala svátost a spolu s ním dialogy, situace, lineární vyprávění a *chronique*. Projekt vymaňující se z těchto pravidel má u donátorů malou naději na úspěch. Na problém schvalování scénářů si stěžuje i Antonin Peretjatko v textu pro *Cahiers du cinéma* v čísle věnovaném komedii. Popisuje, jak je scénář vnímán jako beletristický text a jak je složité v něm popsat gagy tak, aby působily komicky i v psané formě.¹¹¹ Problémem není podle Delorma pouze scénář, ale i vyčerpaná naturalistická mizanscéna, její kamera a střih, která se snaží neúspěšně navázat na estetiku Nové vlny.¹¹²

V současné francouzské kinematografii vymezuje dva protipóly: obecně definuje největší problémy kinematografie jako takové a nastiňuje, jakým směrem by se měla ubírat, jaká by mohla být. Ve svém článku z roku 2010 hledá příčiny inspirační krize současných tvůrců na začátku devadesátých let.¹¹³ V manifestu z roku 2013 tuto krizi pojmenovává jako nedostatek lyrismu. Lyrismus je neodmyslitelnou součástí všech významných filmů (cituje např. *India song*, *A nos amours*, *La maman et la putain*, *Au hasard Balthazar*), která se ze současných filmů naprosto vytratila a měla by se vrátit v rámci nového romantismu.¹¹⁴ Z obou článků vyplývá nutnost zkoušet a hledat nové méně konvenční postupy spojené s osobitostí autorů, která by se do filmů měla promítat.

V každém prosincovém čísle zveřejňuje redakce *Cahiers du cinéma* žebříček deseti nejlepších filmů uplynulého roku a Delorme tento žebříček vždy komentuje v editorialech stejného čísla. V roce 2012 se v tomto editorialech pozastavuje nad tím, jak je možné, aby byl jeden rok tak příznivý na dobré francouzské filmy a další byl tak slabý.¹¹⁵ Zatímco v roce 2011 v rámci rekapitulace roku vyzdvihuje hned sedm

¹¹⁰ K problému systému financování se nevyjadřuje pouze *Cahiers du cinéma*, ale prostupuje všemi texty o mladých filmařích od kritik mainstreamového tisku až po odborně laděné knihy. Ve všech textech, se kterými jsem se setkala, a nějakým způsobem naráželi na tuto problematiku, se autoři pozastavují nad tím, proč je tak těžké prosadit dlouho očekávanou změnu. Většina odborných textů o současné francouzské kinematografii už od 90. let naráží na problematiku financování francouzského filmového průmyslu a všechny dochází ke stejnému závěru, shledávajíc jako nutnost revidovat a přepracovat podmínky financování, pokud se má francouzská kinematografie dále samostatně vyvíjet.

¹¹¹ PERETJATKO, Antonin. Éloge de l'humour. *Cahiers du cinéma*. Paris: 2013, č. 692, s. 6-7.

¹¹² DELORME, Stéphane. French Touch. *Cahiers du cinéma*. Paris: 2010, č. 661, s. 6-7.

¹¹³ DELORME, Stéphane. French Touch. *Cahiers du cinéma*. Paris: 2010, č. 661, s. 6-7.

¹¹⁴ DELORME, Stéphane. Du lyrisme!. *Cahiers du cinéma*. Paris: 2013, č. 688, s. 22-27.

¹¹⁵ DELORME, Stéphane. Les dix tares. *Cahiers du cinéma*. 2012, č. 684, s. 5. ISSN 0008-011X.

podle jeho mínění zajímavých a různorodých filmů (z nichž jeden je *Donoma* Djinna Carrenarda), o rok později věnuje toto ohlédnutí obraně autorského filmu a odmítnutí kladného přijetí filmu *Amour* (2012) Michaela Hanekeho. Nakonec shrnuje směr, který se snaží udat jako šéfredaktor, a který vychází ze zásad *Cahiers du cinéma*:

„Avšak naše Top desítka to ukazuje: od kinematografie očekáváme odvahu a cit. Minulý měsíc editorial časopisu Positif vychvaloval povedené a zvládnuté filmy. Co ale dělat s efektivními filmy, jsou-li bez života a bez citu? Kritika zde není, aby nám ukazovala krásné konstrukce. Ne aby obdivovala, ale aby milovala. U většiny filmů se marně ptáme po záměru autora, proč se chopil kamery?“¹¹⁶

V *Cahiers du cinéma* se často také vyskytují kritiky filmů jeune cinéma v jinak zaměřených číslech. I zde se jim dostává hodně prostoru. Nejedná se totiž o řadové krátké hodnocení ve formě sloupků, ale také několikastránkové rozbory a rozhovory s režiséry a herci hlavních rolí.¹¹⁷ Vybrané autory představené v jim věnovaných číslech pak Delorme popisuje jako ty, kteří jsou schopni vymanit se ze zaběhlých pravidel a nadále se jim nepodřizovat:

„Jejich společným znakem je jejich svěžest, jejich přesycenost ve vztahu k tomu čím se stala francouzská kinematografie, jejich naděje ve změnu věcí. Ale také jejich nemožnost vrátit se do těchto škatulek, což značně komplikuje jejich dráhu. Jejich řešení se rozcházejí, ale všichni nárokuji různorodost a nečistotu.“¹¹⁸

¹¹⁶ „Or nos Top Ten le montrent : on attend du cinéma de l'audace et du coeur. L'éditorial de Positif du mois dernier faisait l'éloge des films bien faits et maîtrisés. Qu'en a-t-on à faire des films efficaces s'ils sont sans vie et sans affect ? La critique n'est pas là pour nous noter les belles carrosseries. Pas là pour admirer, mais pour aimer. Devant la plupart des films, on se demande en vain : mais qu'est-ce qui pousse l'auteur? pourquoi a-t-il pris sa caméra ?” In DELORME, Stéphane. Editorial: Les dix tares. *Cahiers du cinéma*. 2012, č. 684, s. 5.

¹¹⁷ Například kritika filmu Justine Triet má v části vyhrazené kritikám čísla o chvále komedie dvě strany a na dalších dvou se nachází rozhovor s režisérkou.

DU MESNILDOT, Stéphane. Assaut: La Bataille de Solférino par Justine Triet. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 692, s. 38-39.

COLLET, Sophia. Trouver des excuses à tout le monde et personne à la fois: entretien avec Justine Triet. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 692, s. 40-41.

¹¹⁸ „Leur point commun, c'est leur fraîcheur, leur raz-le-bol par rapport à ce que le cinéma français est devenu, leur espoir de changer les choses. Mais aussi leur impossibilité à rentrer dans ces cases, ce qui complique considérablement le parcours. Leur solutions divergent, mais tout revendiquent l'hétérogénéité et l'impureté.“ In DELORME, Stéphane. French Touch. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 7.

Pokud bych měla shrnout současné editorské směřování *Cahiers du cinéma*, řekla bych, že se snaží přistupovat k mladým filmařům jako k osobnostem. Posuzování generace jako celku nebo vybírání nadějí z celé generace ponechává kritikům dostatek prostoru pro to, aby se mohli věnovat všem filmům, které jsou podle jejich mínění kreativní tvorbou, ale zároveň nesplňují všechna vyjmenovaná pravidla.

Přesto je možné pojmenovat obecná pravidla výběru. Za pozornost stojí zejména snímky, které by se daly označit za lyrické ve smyslu osobitého sdělení. To, že filmaři nemají co říct a jejich snímky nenesou žádnou hlubší myšlenku, je považováno za hloupé. Z technické stránky je opakováno porušování zaběhlých pravidel spojených s vytvářením autorských filmů zejména na úrovni mizanscény. Za zásadní je považováno opuštění čistě lineárního vyprávění a je vyžadováno hledání nových způsobů narace stejně jako porušování žánrových pravidel. Jedním z opakovaných pravidel je také jistá nezávislost zejména na veřejném financování a podpora vytváření „do it yourself“ filmů. Jak jsem naznačila výše je tvorba nízkonákladových filmů na této úrovni méně častá. Ne každý filmař, který byl *Cahiers* zařazen do skupiny mladých nadějí francouzského filmu, splňuje všechna tato pravidla. Ovšem v každém takto zařazeném filmu lze nalézt jejich svérázné kombinace.

3.2. Obraz jeune cinéma v Cahiers du cinéma

Delorme jasně vymezuje, jak by filmy jeune cinéma měly vypadat, aby byly podporovány a kladně hodnoceny *Cahiers du cinéma*. Proto mě také zajímá, zdali se toto vymezení projevuje v kritikách filmů a vedení rozhovorů s jejich autory. V textech se proto soustředím na prvky, které Delorme vyhodnocuje jako zásadní a to zejména na úrovni narativu, žánru a mizanscény.

To co ve všech kritikách i rozhovorech vystupuje na povrch, je důraz na lyričnost, ke které Delorme vybízí ve svém manifestu *Du lyrisme!*¹¹⁹ Důležitost lyričnosti, definované jako autorovo „mít co říct“ a láska k filmovému médiu, jako prostředku vyjadřování, přehlušuje všechny ostatní formální položky vymezené jako zoufale potřebující tvůrčí inovaci. Autoři kritik se nikdy zcela

¹¹⁹ DELORME, Stéphane. Du lyrisme!. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 688, s. 22-27.

nevyhýbají komentáři formálních složek filmů, ale zařazení filmu mezi výjimečná díla současné kinematografie je založeno na kladném hodnocení jeho lyričnosti. Delorme podotýká, že se nejedná o stylovou osobitost, ale o již zmiňované vyjádření postoje s potenciálem rezonovat ve společnosti.

To k čemu jsou tvůrci vyzýváni, není naprostý odklon od snahy přesvědčivě zachycovat realitu a zahrnout naturalismus ve prospěch lyričnosti, ale zaujmutí postoje, který je schopen předávat emoce a sdělovat názor. S osobitým přístupem a zprostředkovaným pohledem je samozřejmě spojována i autorská tvorba, ta je avšak kritizována za myšlenkové vyprázdnění a formalismus.

Ve člancích *Cahiers* o jeune cinéma je často oceňována schopnost propojit vnesení lyrismu se znázorněním stavu současné společnosti. Delorme ovšem nemluví o čistě dokumentaristickém náhledu do společnosti, ale víc se koncentruje na osobní náhled tvůrců na společnost. To, že tvůrci mají potřebu vyjadřovat své názory skrze své filmy, považuje za velice důležitý faktor tvorby. Lyričnost by tedy měla vyvěrat z osobního postoje autora, který se nemusí vědomě snažit o jeho vyjádření ve svém díle, ale ten přesto v jeho díle rezonuje.

Čtyři z mých vybraných filmů současného jeune cinéma jsou podle kritiků schopny vyjadřovat názory a postoje svých autorů a navíc úspěšně traktovat témata, která rezonují ve francouzské společnosti, aniž by se snažily zbytečně moralizovat: *Donoma*, *La Fille du 14 Juillet*, *La Bataille de Solferino* a *Tonnerre*. Zároveň se je pouze těmto filmům v *Cahiers* věnován prostor v minimálně jednostránkových kritikách a film *2 automnes 3 hivers* není pro nedostatek lyričnosti řazen do stejné skupiny filmů.

Přístup *Cahiers du cinéma* se od roku 2010 přesunul od volání po inovaci na straně formálních prvků k hledání osobitosti a schopnosti vyjadřovat své názory a postoje. Tento přesun byl motivován uvědoměním si šéfredaktora *Cahiers*, že filmy a filmaři, kteří jsou podle jeho názoru hodni podpory časopisu, nejsou vždy dokonale inovativní ve všech stanovených bodech. Například již zmiňovaná Rebecca Zlotowski, která byla v obou číslech *Cahiers* o mladých nadějích citována jako velice svérázná osobnost hodna pozornosti, nezapadá do formátu nezávislého filmaře, pracujícího s minimálním rozpočtem¹²⁰ tak jako je oceňována třeba práce Carrenarda s výchozím nulovým rozpočtem, přesto je stále hodnocena kladně

¹²⁰ DELORME, Stéphane. French Touch. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 6.

a časopis jí rád věnuje svou pozornost. Proto je postoj kritiky a nezařazení filmu *2 automnes 3 hivers* do skupiny nadějně tvorby jeune cinéma pochopitelný na základě argumentu o konformitě. Tento postoj také potvrzuje názorovou konzistentnost a udržování směru nastaveného právě Delormem.

To, že autoři a jejich filmy disponují lyrickým přesahem, dokládají kritici ve svých textech, jako například Stéphane du Mesnildot v části své kritiky *La Bataille de Solférino*, čímž obhajují své tvrzení o výjimečnosti těchto snímků:

*„Jeho dokumentární stránka (velká část byla natočena 6. května 2012 přímo v ulicích Paříže, Place de la Bastille a u sídla Socialistické strany) ho nedělá experimentálním filmem, ale filmem své doby, který nemá strach obsáhnout bezprostřední historii. Nepřetržitou cirkulací emocí od intimních ke kolektivním Justine Triet znovu spojuje barvitě postavy s reálným záznamem francouzské společnosti.“*¹²¹

A podobně s ním pracuje Cyrila Béghina i v kritice filmu Antonina Peretjatka *La Fille du 14 Juillet*:

*„Nejenom že je tento film příjemným úspěchem, ale pokračuje v pokroku na území prakticky opuštěném současnou francouzskou kinematografií, s výjimkou Quentina Dupieux. To je na poli nenaturalistické komedie, kde groteska není omezena vystoupením herce a kde přival absurdních gagů není zneplatňován argumentem snění - na úrovni slovní i vizuální upovídání, je šílená vynalézavost La Fille du 14 Juillet, protizáběrem k Pěně dní Michela Gondryho, na rozdíl od které se těší dobrému zdraví.“*¹²²

¹²¹ „Son versant documentaire (une grande partie a été tournée le 6 mai 2012, directement dans les rues de Paris, Place de la Bastille et au siège du Parti Socialiste) n'en fait pas pour autant un objet expérimental mais un film de son temps n'ayant pas peur d'embrasser l'histoire immédiate. Faisant en permanence circuler l'émotion de l'intime au collectif, Justine Triet renoue la fois des personnages hauts en couleur et une réelle inscription dans la société française.“ In DU MESNILDOT, Stéphane. Assaut: La Bataille de Solférino du Justine Triet. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 692, s. 38.

¹²² „Non seulement le film est une réussite réjouissante, mais il continue d'avancer sur un territoire essentiellement déserté par le cinéma français récent, à l'exception de Quentin Dupieux : celui de la comédie non naturaliste, où le burlesque ne serait pas réservé à des numéros d'acteur et les flots de gags nonsense annulés par l'argument de la rêverie - pour ce qui est de la logorrhée vocale et visuelle, l'inventivité foutraque de La Fille du 14 Juillet est le contrechamp fauché mais en bonne santé de la somme malade de Michel Gondry, L'Écume des jours.“ In BÉGHIN, Cyril. Comique d'attaque. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 689, s. 60.

To co tyto citované texty také ukazují, je úzké spojení lyrismu se způsobem narace a žárovým uchopením. Všechny filmy, kterým v *Cahiers du cinéma* věnují pozornost v celostránkových kritikách, jsou za úzké spojení s realitou, respektive za její reflektování hodnoceny kladně. Tímto spojením, které považují za jeden z hlavních znaků generačních filmů, podporují hodnocení narativů a práci s pravidly žánru. Delorme současný trend lineárního vyprávění definuje jako kroniku, ve smyslu samotného zachycování událostí bez ambice myšlenkového přesahu.¹²³ Všechny filmy, které časopis vybírá a označuje jako generační, jsou také ztotožňovány s tímto přesahem mířeným na francouzskou společnost.

Forma narativu je analyzována hlavně u těch filmů, jejichž tvůrci se vědomě vzdalují nebo varíují jeho lineární formu, jako je tomu u filmů *La Bataille de Solférino* a *Donoma*. Opomenut není ani u filmů *Tonnerre* a *La Fille du 14 Juillet*, kde se kritici zaměřují hlavně na jiné složky narativu, jako je například vystavění psychologie postav.

Podle *Cahiers* film *Donoma* dosahuje přesahu na úrovni mezilidských vztahů a jejich komplikované propletenosti, kterou Carrenard přenesl i do stavby narativu, čímž dává důraz na jejich propojenost, ale vyhýbá se osudovosti.¹²⁴ Triet své propojení se současnou společností v narativu vyjadřuje spojením reálné události a fiktivního příběhu. Kritika také klade důraz na prolínání těchto dvou linií, kterým se podle ní dostávají do kontrastu rozdíly mezi vnímáním velkých a malých dějin.¹²⁵ U filmu *Tonnerre* je inovace narativu spojována s hybridizací žánru, vyzdvihována je gradace při přechodu z roviny romantického filmu k prvkům thrilleru. Jeho přesah do reality je jednak spojován s inspirací v reálných událostech a se schopností vést jejich vykreslení na pokraj uvěřitelnosti. U *La Fille du 14 Juillet* zase mluví o vztahu ke společnosti na úrovni politické satiry, která reflektuje ekonomický a politický stav své země.

Jak je zřejmé, v kritikách se autoři blíže věnují i žánru a jeho uchopení ve vztahu k jeho mainstreamové variantě. Stejně jako u narativu je nejpříznivěji vnímána snaha o jeho inovaci a experimentování s jeho hranicemi. Za žánrovou variaci je považováno i zasazení fikce do rámce aktuálního dění u Trietové a její

¹²³ DELORME, Stéphane. French Touch. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 6.

¹²⁴ LEPASTIER, Joachim. Djinn Carrénard, jeune homme-orchestre. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 32.

¹²⁵ DU MESNILDOT, Stéphane. Assaut. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 692, s. 39.

zasazování komických prvků do prvotně dramatického příběhu. Podle Stépšana du Mesnilota může být *La Bataille de Solférino* řazena mezi komedie, protože své postavy neopouští ve chvílích jejich smutku, ale směšnost jejich hádek se také stává jedinou záchranou, která jim dává budoucnost.¹²⁶ Propojení reálného rámce a fiktivního příběhu je posuzováno jako jedna z nejodvážnějších variací lineárního vyprávění.

Také u *La fille du 14 Juillet* je zmiňováno žánrové zařazení a Cyril Béghin tento film popisuje jako burlesku překypující vtipy, s derivacemi grotesky a komediálními dvojsmysly. Jedná se sice o komedii, ale ve zvláštním modu. Film má znaky burlesky, ale svou dekonstrukcí vyprávění se má vyhýbat velkým rafinovaným receptům na smích ve francouzském stylu.¹²⁷

V článku Nicolase Elliotta o filmu *Tonnerre* se sice mluví o již zmiňované gradaci a změně ladění filmu, ale vyhýbá se zařazení do předem daných žánrových kategorií. Elliott raději komentuje vyznění filmu a stavbu narativu, které režisér po promítání na festivale v Locarnu přepracoval.¹²⁸

Podobně jako u *Tonnerre* je tomu i Carrenardovy *Donomy*. Joachim Lepastier pracuje s výrazem “*film choral*”, který spíše než žánr označuje stavbu narativu používající několik proplétajících se vyprávěcích linií. Také Lepastier se raději věnuje vykreslení charakteristik filmu, než jeho nepřesnému zasazení do žánrových pravidel.¹²⁹

Kromě kritérií, jejichž stav Delorme ve svých člancích charakterizoval jako ty nejkritičtější, se kritiky obrací také ke scénáři a vykreslení postav a také k technickým stránkám jako financování produkce a distribuce, neboť tyto stránky výroby filmu jsou problematické obzvláště pro nezávislé filmaře ve francouzských podmínkách.

Ke scénáři se kritikové obracejí, aby zdůraznili, jak jsou napsané dialogy postav a jak takto filmaři dosahují jejich psychologického vykreslení. Takto postupují u filmu Justine Triet a Guillaumea Braca, v jejichž filmech mají propracované dialogy dodávat postavám na reálnosti a jsou schopné vyjádřit emoční rozpoložení. U *Donomy* je zase vyzdvihována práce se scénářem a herci, protože

¹²⁶ DU MESNILDOT, Stéphane. Assaut. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 692, s. 39.

¹²⁷ BÉGHIN, Cyril. Comique d'attaque. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 689, s. 60.

¹²⁸ ELLIOTT, Nicolas. Tonnerre de Brac!. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 697, s. 18-19.

¹²⁹ LEPASTIER, Joachim. Djinn Carrénard, jeune homme-orchestre. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 32-33.

ten byl k dispozici pouze režisérovi. Lepastier ve své kritice podotýká, že dialogy postav *Donomy* překypují tím, čemu by se tradičně scenáristé vyhýbali: dialogy se opakují, jsou plné odbočení od tématu a mají filmu dodávat náboj. Tento neortodoxní přístup má zpochybňovat přístup k dlouhometrážním filmům v systému francouzské produkce.¹³⁰ U Peretjatka jsou dialogy chápány jako součásti dobře fungujících gagů, vystavěny jsou na hře se slovy a přesakování od tématu k tématu, což podporuje nonsensové vyznění filmu.¹³¹

Ze strany produkce věnuje *Cahiers* pozornost jejímu financování a spolupráci s produkčními společnostmi. V některých případech mluví o výši rozpočtu a jeho zdrojů nebo o problémech spojených jak se získáváním dotací, tak s distribucí filmů. Těmito fakty jsou zřídka zatěžovány kritiky filmů, ale je jim vymezen prostor buď v samostatných článcích reflektujících tuto problematiku, nebo v rozhovorech s režiséry, které bývají ve stejném čísle jako jejich kritiky. Takto se věnují jak filmu *Donoma*¹³², tak *La Bataille de Solferino*¹³³ a *Tonnerre*¹³⁴ a Peretjatko komentuje výrobu svého filmu ve vlastním článku, který uvozuje číslo věnované komedii.¹³⁵ Této problematice bylo vlastně zasvěceno první číslo *Cahiers* o jeune cinéma. To mělo za cíl podpořit nové naděje francouzského filmu, které se rozhodly konfrontovat systém financování filmového průmyslu. V tomto čísle je také článek o sekci ACID v Cannes, jejímž cílem není podporovat hlavně nezávislé filmaře a pomáhat jim s distribucí jejich filmů, ale ACID často právě takto funguje a Thierry Méranger podotýká, že to byl případ i filmu *Donoma*, který před zařazením do této sekce nebylo možné dostat do distribuce.¹³⁶ Podobně laděný je o tři roky později i článek Laury Tuillier, která shrnuje potíže filmařů nejen s distribucí a mezi nimi i Antonina Peretjatka nebo Justine Triet.¹³⁷

Obecně se dá říct, že pokud *Cahiers* některý prvek filmu vyhodnotí jako odchylku od mainstreamu, tak mu věnují zvýšenou pozornost. Což samozřejmě

¹³⁰ LEPASTIER, Joachim. Djinn Carrénard, jeune homme-orchestre. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 32.

¹³¹ BÉGHIN, Cyril. Comique d'attaque. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 689, s. 60.

¹³² AZALBERT, Nicolas a Joachim LEPASTIER. Les gens de cinéma ne prennent pas assez le métro: entretien avec Djinn Carrenard. *Cahiers du cinéma*. 2011, č. 672, s. 50-52.

¹³³ COLLET, Sophia a Jean-Philippe TESSÉ. Trouver des excuses à tout le monde et personne à la fois: entretien avec Justine Triet. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 692, s. 40-41.

¹³⁴ DELORME, Stéphane a Nicolas ELLIOTT. Romantisme noir: entretien avec Guillaume Brac. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 697, s. 21-23.

¹³⁵ PERETJATKO, Antonin. Eloge de l'humour. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 692, s. 6-7.

¹³⁶ MÉRANGER, Thierry. ACID HOUSE. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 33.

¹³⁷ TUILLIER, Laura. Gagner la bataille. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 694, s. 65.

dává smysl, neboť tyto prvky z nějakého důvodu nevyhovují potřebám jeune cinéma a svou inovativností mohou dosahovat ozvláštňení. U všech se tak objevuje komentář o předchozích krátkometrážních pracích, u nichž je porovnávána kvalita s prvními dlouhometrážními filmy, a pokud existuje, tak je zdůrazňováno také tematické propojení filmů. Právě při této komparaci kvality dochází k vyhodnocení negativních stránek filmu, pokud vůbec. Krátkometrážní tvorba všech těchto tvůrců je totiž prezentována jako velice nápaditá a je hodnocena kladně.

To čemu je v *Cahiers* věnováno nejméně pozornosti je mizanscéna, které není úplně opomíjena a v některých případech (jako například u Triet) se komentáři této složky filmu nedá vyhnout, ale přesto není kladen žádný důraz na hodnocení práce s kamerou nebo se střihem. Možná proto, že jsou nejméně inovativní a veškerou pozornost strhávají jiné výraznější prvky. Dá se také říct, že všechny tyto kritiky jsou velice kladné a všechna negativa jsou marginalizována.

Jediný film z mého výběru, kterému v *Cahiers* je věnován prostor pouze na úrovni jedné sloupkové kritiky je *2 automnes 3 hivers* Sébastiena Betbedera. Film byl uveden v sekci ACID na festivale v Cannes a s ostatními vybranými filmy je také spojen obsazením Vincenta Macaigne do jedné z hlavních rolí. Podle kritiky Sophie Collet můžeme ocenit snahu o osobitý přístup režiséra zejména na úrovni stavby narativu, ale to co film opravdu znehodnocuje je jeho konformita s hlavním proudem:

„Jedna velice bídná ambice, která jde nonšalantně v předpřipravených stopách a připomíná, že filmy třicátníků, jsou při hledání pohodlné normy beznadějně svým stylem rozveselování zhoubné každodennosti. Jestli se Betbeder snaží jít ve stopách mladých francouzských hvězd představených v Cannes, kde byl film prezentován na ACID, tak tento první pokus spíš směšuje současné manýry ve stylu časopisu Bref. I když hledá nové formy v každém zastavení příběhu a podněcuje narušování tónu, tak se zde konformismus potvrzuje jako to nejhorší ze zmiňované směsice.“¹³⁸

¹³⁸ “Une bien maigre ambition qui trace nonchalamment une sorte de voie commune, balisée, et rappelle que les films de trentenaires, en quête d’une norme confortable, désespèrent toujours par leur manière de s’épanouir sur le quotidien le plus délétaire. Si Betbeder s’est placé dans le sillage des jeunes cinéastes françaises révélés à Cannes, où le film était présenté à l’ACID, ce coup d’essai tient plus d’un mix de l’air du temps, à l’instar de la série Bref. Même s’il cherche de formes nouvelles à chaque stase de son récit et provoque la rupture de ton, le conformisme s’y avère le pire des vortex.” in COLLET, Sophia. 2 Automnes, 3 hivers. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 696, s. 38.

Tento text vyznívá celý negativně a vyplývá z něj, že to co *Cahiers* teď opravdu hledá je již několikrát zmiňovaný *lyrismus* a osobité vyjádření myšlenek, které formální prvky podporují. Při srovnání kritik a článků jednotlivých filmů docházím k závěru, že se jejich zájem opravdu koncentruje na šéfredaktorem vytyčené znaky. Tento daný směr není patrný pouze v koncepci samotných textů, ale i ve výběru jednotlivých snímků a jejich řazení mezi výjimečnou tvorbu v kontextu současné francouzské kinematografie. Kritici ovšem své texty neomezují rozbořením předem daných prvků, ale obracejí se ke všem, které mají potenciál být ozvláštňující.

4. Analýza filmů

V této části práce svou analýzou shrnu výstavbu narativu, mizanscény s důrazem na kameru a střihovou skladbu a užití žánru ve vybraných filmech na podkladu zjištění nalezených při analýze kritických textů. Všechny prvky jsou samozřejmě svébytně spojovány a jejich pravidla jsou podřizována uměleckým záměrům tvůrce tak, aby tvořily osobitý celek. Komparaci na všech třech vybraných úrovních provedu se stylem současného francouzského mainstreamového filmu, který Delorme pojmenovává jako již zmiňovanou *chronique*. Díky této komparaci budu na závěr schopna určit, jak moc se vybrané snímky odlišují od mainstreamové produkce a jaké postupy jsou typické pro první filmy současného jeune cinéma.

V tomto případě se budu snažit určit, zda se dá užití vybraných prvků u těchto filmařů hodnotit jako svébytné, s ambicí nějakého myšlenkového přesahu. Zde by se nabízelo, vzhledem k jejich stylové vyhraněnosti, tyto filmy označovat za autorské. Použití tohoto označení se vyhýbám, protože tak činní i současná francouzská kritika a chápe ho jako svým způsobem překonaný.¹³⁹

Delorme ve svém článku z roku 2010 definuje *chronique* jako jeden z nejběžněji používaných útvarů v současné francouzské kinematografii a to na všech jak u mainstreamové tak umělecké produkce, čímž se stává takovým obecným rámcem, ze kterého se nikdo není schopen vymanit díky podmínkám veřejného i soukromého financování a sním spojených nároků na scénář, které shrnuje takto:

„... chronique teď podvádí všechny, od komisí televizních kanálů po tisk, přestože Nová vlna se scénáře původně chtěla zbavit. Spojení chronique-scénář svírá veškerou moc kinematografie: mizanscéna je podřizována pravidlům „situací“, střih je podřizován pravidlům „plynulosti“, herecký projev je podřizován zásadám „pravdivosti“, vyprávění je podřizováno „linearitě“. To, co hraje hlavní roli, není zápas mizanscény proti scénáři, ale je nutné znovu promyslet všechny postupy a

¹³⁹ Delorme ve svém manifestu naznačuje, že to co je dnes spojováno s pojmem auteur a autorský je zejména mistrně zvládnutá formální stránka filmu a mnohem menší pozornost se pak věnuje myšlenkovému přesahu, ke kterému on sám vyzývá. in DELORME, Stéphane. Du lyrisme!. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 688, s. 22-27.

*obzvlášť problémy fikce a narace: jak vyprávíme příběh nebo příběhy? Jaký celkový tvar dáváme našim filmům?*¹⁴⁰

V tomto textu o *chronique* hovoří jako o žánru, ale dále se o ní vyjadřuje na obecné rovině a shrnuje tímto pojmem spíš obecné intence a styly. Na tento styl uvažování Delorme navazuje i ve svých pozdějších textech, kde nadále vnímá součanou kinematografii jako příliš naturalistickou a podmaněnou lineárním narativem. Čtyři vybrané filmy jsou pak v *Cahiers* řazeny mezi ty, které se těmito tendencím vyhýbají. Jediný z vybraných filmů, u kterého kritika *Cahiers du cinéma* nenachází tento kýžený odklon je Betbederův film *2 automnes 3 hivers*, který byl ovšem zařazen do sekce ACID festivalu v Cannes, do které bývají řazeny filmy s právě zmiňovanými charakteristikami, jako například *La Bataille de Solferino* nebo *La Fille du 14 Juillet*.

Podle těchto údajů by se tedy filmy prezentované v *Cahiers* jako odlišující se od mainstreamové produkce měly vyznačovat snahou o porušování všech výše popsaných pravidel *chronique* a snažit se o osobité pojetí filmového vyprávění. Naopak Betbederův film by tedy tyto předpoklady v žádném případě neměl naplňovat. Toto je hypotéza, na základě které vypracuji následující analýzu a v závěru z ní budu vycházet při vyhodnocování nalezených údajů.

Již na první pohled je zřejmé, že ve všech filmech se tvůrci snaží zejména k narativu přistupovat netradičně a minimálně tři z pěti vybraných filmů mají potenciál se významně odchylovat od mainstreamové *chronique* ve všech třech jmenovaných oblastech. Nejblíže ideálu se přibližuje pouze film *Donoma* a to i díky svému dokonalému vymanění se z produkčního systému. Carrenardovi se podařilo s nulovým rozpočtem natočit víc než dvouhodinový snímek s několika paralelními vyprávěcími liniemi a zároveň se vyhnout žánrovému klišé s osudovým setkáním. Během analýzy narativu chci zvláštní prostor vyčlenit rozboru postav ztvárněných

¹⁴⁰ „...la chronique fait maintenant illusion partout, des commissions aux chaînes et à la presse, alors que la Nouvelle Vague à l'origine voulait la peau du scénario. La chronique-scénario bride toutes les puissances du cinéma : la mise en scène est soumise aux impératifs des «situations», le montage est soumis aux impératifs de «fluidité», l'interprétation des acteurs est soumise au principe de «justesse», le récit est soumis à la «linéarité». Le match en jeu, ce n'est pas simplement mise en scène vs. scénario ; toutes les étapes sont à repenser, et en particulier les problèmes de fiction et de narration : comment raconte-t-on une histoire ou des histoires? Quel forme globale donne-t-on à son film?“ In DELORME, Stéphane. French Touch. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 6.

Vincentem Macaignem, který byl obsazen do čtyř z pěti analyzovaných filmů a stal se jednou z hlavních tváří současného jeune cinéma.

Přestože se všechny filmy snaží experimentovat s formou narativu, nesmíme zapomínat, že jsou tyto změny vždy v úzkém spojení s žánrem. O jeho inovaci se snaží všechny filmy a kromě *2 automnes 3 hivers* toho také všechny dosahují. Největšího vychýlení na úrovni žánru dosahuje Guillaume Brac, který v *Tonnerre* spojuje ikonografii hned několika žánrů a prolíná je, jak uzná za vhodné.

Co se týče kamery a střihu, ty jsou opět nejvýraznější ve filmu *Donoma*, ale nejsou nezanedbatelné ve filmech *La Fille du 14 Juillet* a *La Bataille de Solferino*, které jsou oba vizuálně vyhraněné a nezaměnitelné. Zatímco *La Fille du 14 Juillet* dosahuje ozvláštňení díky jazykové stránce a upravené rychlosti záznamu, *La Bataille de Solferino* zasazuje fiktivní příběh do reálně se odehrávajících událostí a používá prvky, které bychom očekávali spíše v dokumentárním snímku.

4.1. Analýza narativu

To, co se očekává od filmů jeune cinéma na úrovni narativu, se promítá i do změn očekávaných jak u mizanscény, tak žánru. Vzhledem k tomu, že Delorme jednoznačně odmítá lineárnost nastavenou mainstreamem, u mladých tvůrců se tak oceňují všechny postupy a prvky, které porušují nastavená pravidla, narušují plynulost vyprávění a dochází v nich k použití jakéhokoliv zcizovacího efektu. Tato schopnost tvořivého uvažování o pravidlech narativu, se má samozřejmě projevat i u mizanscény a žánru. Pravidla by měla být pro tyto tvůrce pouze vodítkem, při práci na svých filmech se pak vyžaduje, aby je porušovali, ohýbali a měnili ve prospěch svých filmů.

Jak už jsem zmínila výše, nejbližší tomuto ideálu se podle kritiky *Cahiers* přibližuje film *Donoma* Djinna Carrenarda, který pracuje jak s narativem, tak s mizanscénou a žánrem velice svérázně. K výstavbě narativu používá paralelně se odvíjející příběhy několika postav, které se neodvíjejí zcela lineárně, ale jsou prolínány početnými flashbacky a flashforwardy dokreslujícími historii a psychologii postav. Joachime Lepastier stavbu filmu, propojování a rozbíhání příběhů, popisuje jako organické bujení, jako potřebu rozbít film jako objekt.¹⁴¹

¹⁴¹ LEPASTIER, Joachim. Djinn Carrénard, jeune homme-orchestre. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 33.

Hlavní vyprávěcí linie jsou vystavěny na třech ženských postavách, které jsou zároveň intradiegetickými vyprávěči filmu, přestože se odehrávají paralelně, tak ovšem nejsou vyprávěny lineárně. Jedná se o Salmu slyšící arabsky mluvící hlasy, učitelku španělštiny Analii a fotografku Chris. Všechny postavy jsou propojeny městem, ve kterém žijí, což jim dává příležitost vedle sebe nevědomky žít, anebo se náhodně a bezvýznamně potkávat. Všechny linie jsou nepřímo spojeny postavami a jejich pohybem ve městě. Velice zřídka tak dochází k výraznému protnutí dějů, které by je nějak signifikantně ovlivnilo. Divák si ani nemusí všimnout, že jednou z kamarádek, kterým Analia vypráví svou anekdotu, je bývalá přítelkyně Chrisina přítele. Jediným velice výrazným spojovatelem je postava Dacia, který je přítelem Salmy, a nechá se svést svou učitelkou Analíí. Chris jediná s ním vůbec nepřichází do přímého styku, pouze ho pozoruje, jak okrádá nic netušící spolucestující v metru.

Vyprávění každé z žen je specifické. Salma navštěvuje psycholožku, které odpovídá na dotazy ohledně jejího života, a ty vnímá jako útočné. Její sezení jsou prokládána doklady vzpomínek na soužití s nemocnou sestrou a epizodami z jejího běžného života, zejména schůzkami s jejím přítelem Daciem. V závěru filmu přechází tyto rozhovory do arabštiny a jsou prolínány psychedelickými obrazy představující Salmino duševní rozpoložení.

Analía svou příhodu s odporujícím žákem a jeho ponížením vypráví ve svém bytě svým kamarádkám. Její vyprávění je jednak prokládáno flashbacky ilustrujícími popisovanou situaci a také flashforwardy ukazující dohru historiky. V její linii Carrenard opět srozumitelně přechází mezi ilustrací toho co Analía vypráví, jejího vyprávění a její současnosti. Její vyprávění nepřesahuje do vzpomínek, pouze je dovysvětluje a obhájí její chování.

Chris jediná komentuje svůj příběh mimo obraz a popisuje, co ji dovedlo do její současné situace. Její komentář zejména na začátku filmu ilustrují fotografie a obraz je deformován optikou její staromódní zrcadlovky. Přestože svůj příběh vypráví lineárně od svého dětství, zhruba v polovině jejího vyprávění se mění čas příběhu a z minulosti se přesouvá do přítomnosti.

Všechny linie a jejich spojení jsou komponována složitě a přechody mezi nimi jsou zdánlivě nahodilé, ale vše zůstává srozumitelné. Přestože plynule přechází mezi různými časovými liniemi, není složité se v nich orientovat. To, čím je

Carrenardův film výjimečný a výrazně se odpoutává od mainstreamového narativu je nejenom schopnost srozumitelně vyprávět několik příběhů zároveň, ale hlavně toto vyprávění roztříštit do několika časových linií a ty nově spojovat, čímž podobně jako Brac dosahuje určité míry zamlčování informací, ke kterým se divák musí propracovat. Přestože *Cahiers* deklaruje, že odklon od lineárního vyprávění, je jednou z nejvyhledávanějších změn, v textech o *Donomě*, se jeho mozaikovitě skladbě věnují poněkud okrajově a mnohem větší důraz je kladen na technické a formální problémy při produkci a distribuci filmu. Přesto je jeho skladba narativu velice nápaditá a osobitá.

Zatímco *Donoma* pracuje v narativu s několika liniemi příběhu, tak *La Fille du 14 Juillet* a *La Bataille de Solférino* používají pouze jednu vyprávěcí linii, kterou autoři rozvětvují do několika směrů, aby mohli paralelně věnovat pozornost několika postavám a v závěru ji opět sjednotit. U *La Fille du 14 Juillet* se jedná o jisté přizpůsobení se vybranému žánru a do popředí je staven zejména spád s jakým se vyprávění odvíjí. Cyril Béghin popisuje organizaci rozsáhlého použitého komediálního arzenálu k drkotavé montáži snoubící anarchistickou komedii s hlubokým mravním ponaučením.¹⁴² Kritiky populárního tisku se v Peretjatkově filmu zaměřují zejména na intertextuální odkazy, k čemuž se on sám vyjadřuje ve svém textu pro *Cahiers* a poznamenává, že ty zrovna netvoří hlavní sdělení filmu.¹⁴³ Zatímco například kritika časopisu *Positif* filmu vyčítá rozčleněnost jeho narativu do bloků podle jednotlivých gagů,¹⁴⁴ tak kritika v *Cahiers* oceňuje Peretjatkovu schopnost při sepisování scénáře filmu osekát vše nepotřebné a všechny gagy používat účelně.

Peretjatko postavy rozděluje do dvou skupin, což lze chápat jako groteskní honičku, ve které není pronásledující postižený nějakou nerozvážností hlavní postavy, ale hlavním protagonistou je pár rozdělený na cestě na prázdniny. Truquette je lstí donucena opustit Hectora a své přátele, aby na cestě pokračovala s antagonistou, který se jí snaží svést. Hector tedy překonává nastražené překážky, aby ji mohl následovat a nakonec ji opravdu dohnat.

Narativ je přizpůsoben nejen této honičce, ale je také prokládán vzpomínkami postav, Truquettinými představami zasazující ji a Hectora do

¹⁴² BÉGHIN, Cyril. Comique d'attaque. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 689, s. 60.

¹⁴³ PERETJATKO, Antonin. Eloge de l'humour. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 692, s. 6-7.

¹⁴⁴ ROUYER, Philippe. De A à Z. *Positif*. 2013, č. 628, s. 44.

pomyslného Čechovova příběhu a několika krátkými gagy vedlejších postav, které tematicky doplňují hlavní dějovou linii. Těchto několik epizodních postav, jejichž charaktery jsou zjednodušené a mají parodizovat různé skupiny lidí, jsou vytvořené pro podpoření komického efektu a vytvoření několika gagů. Takovouto vedlejší linii vytváří například dvojice intelektuálů, která si několikrát během filmu nechává předvést různé velikosti žertovných gilotin. Ty ovšem fungují správně, pouze pokud s nimi manipuluje „pověřená osoba“. Když se o stejný trik pokouší sami, postupně přichází o prst, celou dlaň a v závěru i hlavu. Další takovou postavou je lékař bez platné lékařské licence a Truquettin neúspěšný spolužák.

Děj několikrát také krátce doprovází hlas vypravěče, anebo se vyprávění ujímají samy postavy s pohledem přímo do kamery, čímž dochází ke kýženému zcizovacímu efektu. V obou případech se jedná o krátký komentář pocitů postav nebo jejich pohnutek, které jsou pro děj filmu spíše nepodstatné. Opravdu se jedná pouze o snahu vytrhnout diváka z pasivního sledování příběhu a použít tyto promluvy k vytvoření dalšího komického efektu.

Ve filmu *La Bataille de Solferino* je v centru dění (obrazně i reálně) matka dvou dětí Laetitia, která se svou prací snaží zkoordinovat se snahou zabránit otcí svých dětí setkání s nimi. Paralelně tak sledujeme mladíka hlídajícího Laetitiiny děti, jejich otce snažícího se k nim dostat a Laetitii snažící se se vším vypořádat. V úvodu se všechny postavy setkávají v jednom bodě, který tvoří Laetitiin byt a tak se zde také v závěru znovu schází, aby se mohlo dojít k usmíření. K rozvětvení v tomto případě dochází díky nutnosti matky opustit své děti, aby se mohla věnovat své práci. Linie se tak rozděluje do tří částí podle míst, kde se nachází výše zmiňované postavy.

O naprosto jiný případ se jedná u filmu *La Bataille de Solferino* Justine Triet, kterému z vybraných filmů odborná kritika mimo *Cahiers* nejméně věnuje pozornost. Zato kritika *Cahiers* popisuje režisérčin styl kombinující fikci a dokument jako neočekávané a ambiciózní pikareskní vyprávění. Toto spojení je pak popisováno jako její výborná schopnost zasadit fikci do reality, tak aby obě složky vynikly.¹⁴⁵

Jelikož je Laetitia reportérka mapující situaci v ulicích v den prezidentských voleb, jsou součástí narativu také její vstupy pro televizní vysílání a autentické

¹⁴⁵DU MESNILDOT, Stéphane. Assaut. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 692, s. 38.

rozhovory s lidmi během čekání na výsledky voleb a následných oslav. Tyto krátké komentáře a reakce lidí na ulici působí jako deklarovaná dokumentaristická stránka filmu. To, že se scény zachycující Laetitiu v práci natáčely opravdu v den voleb v ulicích plných lidí očekávající jejich výsledek, je však pouze jakousi kulisou, na které se odehrává rodinné drama.

Podle kritiky je vložení dokumentárních prvků a zasazení děje do reálně se odehrávající události primární ozvlášťující prvek. Jako významný a snad i hlavní motiv je považován rozdíl mezi zobrazením velkých a malých dějin na jedné úrovni, což má divákovi dodávat možnost kritického pohledu na tyto dvě paralelně se odehrávající události. To co dodává toto dokumentární vyznění, jsou již zmíněné reakce lidí, kteří natáčecí štáb považovali za televizní zpravodajský štáb a vše co se odehrávalo, chápali jako součást reality.

Ve filmu hraje tato paralela malých a velkých dějin jistou roli, přesto se jedná pouze o vedlejší motiv. To co by mělo být chápáno jako hlavní motiv je Laetitiina nemožnost změnit status quo vlastní silou. Děj je závislý na pohybu postav v davu a nemožnosti matky se z této události díky své práci vytrhnout. Důležitost události za jakých se příběh odvíjí, je pro vyznění filmu poněkud druhořadá.

Triet pouze využívá reálné události jako ideální způsob natočení příběhu, jehož nejdramatičtější část se odehrává v emočně nabitěm davu. To, že bývá větší důraz kladen na analýzu dokumentaristických prvků, může být následkem znalosti krátkometrážní tvorby Trietové, která byla z větší části dokumentaristická. Například ve svém filmu *Sur la place* (2007) dokonce dokumentuje násilnosti odehrávající se během protestů v ulicích Paříže.

Předchozí zmiňované filmy pracují s narativem a možnostmi jeho komplikované výstavby a všechny tři se spoléhají na propracovaný scénář. Práce každého z režisérů a stavba jejich narativů se opírá o důkladně promyšlené dialogy postav a každý se scénářem nakládá podle svého. Delorme už ve svém článku z roku 2010 vyzývá k odsvětlení scénáře jako závazného při vytváření filmů a zavrnutí jeho nedotknutelnosti a jako jeden z příkladů uvádí Carrenardovu *Donomu*.¹⁴⁶

¹⁴⁶ DELORME, Stéphane. French Touch. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 6-7.

K tomuto také svým způsobem dochází a trefně to charakterizuje práci těchto tvůrců s jejich narativy. Zatímco u Carrenarda je zmiňováno pojetí scénáře jako textu, který je předem známý pouze režisérovi, u Triet a Peretjatka popisována zejména schopnost dokonalé výstavby situací a dialogů tak, aby vytvořili dojem chaosu, který je ovšem perfektně kontrolovaný. U Carrenarda a Triet je také podtrhována schopnost realisticky se přiblížit ke každodenní mluvě formou repeticí, odbočování od tématu, skákání do řeči a podobných jevů, kterým se scenáristé běžně vyhýbají:

„Carrénard si zvolil hybridní metodu spojující improvizaci s psaním: „(...) Mým cílem bylo dosáhnout sepsání dialogu se všemi jeho nedokonalostmi, zlovyky a stejně tak zmatky mluvené francouzštiny. Napsal jsem dialogy, ale nedával jsem je hercům číst. Upřednostňoval jsem práci ne na tom, co se v příběhu říká, ale co je v něm silně cítit: minulost, rivalita, spojenectví.“¹⁴⁷

Triet v rozhovoru o svém filmu komentuje výstavbu, natáčení svého filmu, popisuje svou práci se scénářem a jakého efektu tím chtěla docílit:

„V žádném případě se nejedná o film improvizovaný s kámoši, tak jak je má francouzská kinematografie ráda, je to až příliš detailně napsané. (...) Nevyšla jsem filmovou školu, nepíšu podle naučené mechaniky. V každé scéně dochází k nasycení, jsem si toho vědoma. Komédie, to je precizní hudba, předepsaná do milimetrů. Můj scénář byl příliš upovídáný, mnohokrát se opakoval. To je koktání. Napsala jsem ho takto, vylamujíc všechno to, co bylo příliš jasné, abych se vrátila ke koktání.“¹⁴⁸

¹⁴⁷ „Carrénard a adopté une méthode hybride entre l'improvisation et l'écriture. «(...) Mon objectif était d'arriver à un dialogue écrit avec toutes les imperfections, les tics et même les confusions du français oral. J'avais écrit des dialogues, mais je ne les donnais pas à lire aux comédiens. Je préférais travailler sur ce qui n'est pas dit dans le récit, mais se ressent fortement : passé, rivalité, connivences.» In LEPASTIER, Joachim. Djinn Carrénard, jeune homme-orchestre. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 33.

¹⁴⁸ „Ce n'est pas du tout un film d'improvisation entres potes comme le cinéma français les aime, c'est très écrit. (...) Je ne viens pas d'une école de cinéma, je n'écris pas selon une mécanique de scénario que j'aurais apprise. Il y a de la saturation à chaque scène, je me rends compte. (...) La comédie, c'est une musique précise, écrite au millimètre. Mon scénario était très parlé, avec beaucoup de répétitions. C'est du bégaiement. Je l'ai écrit comme ça, en cassant tout ce qui était trop net pour que ça se remette à begayer.“ In COLLET, Sophia a Jean-Philippe TESSÉ. Trouver des excuses à tout le monde et personne à la fois: Entretien avec Justine Triet. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 692, s. 40-41.

Přestože se tyto filmy a jejich vyprávění mohou zdát jako nahodilé nebo improvizované, je to pouze díky tomu, jak jsou autoři schopní je předem připravit a jak otevřeně jsou ochotni pojímat svá vyprávění. Ke zcela neortodoxní práci se scénářem dochází zejména u Carrenarda, který hercům raději popisoval minulost jejich postav. U Trietové k tomuto dochází jejím zasazením herců do davu, jehož reakce na nastalou situaci nemohla a ani nechtěla znatelně ovlivňovat. Peretjatko zase považuje scénář za zcela klíčový, ale odmítá ho konstruovat jako beletristický text, tak aby vyhovoval schvalovacím komisím ve filmovém průmyslu rozdělující finanční podpory.

Nejsložitější stavbou se tedy vyznačuje *Donoma*, která nejenže znázorňuje tři různé druhy vyprávění ve formě rozhovoru s psychologem, vyprávění příhod přátelům a nakonec shrnování vlastního životního příběhu, ale také ještě integritu jednotlivých příběhů narušuje využitím flashbacků a flashforwardů, na jejichž nepravidelnou alternaci s přítomností si divák k pochopení filmu musí navyknout. Oproti tomu Peretjatkova *La fille du 14 Juillet*, stavějící svůj narativ na groteskní honičce, využívá flashbacků, vzpomínání a představ k pomyslnému sjednocení rozdělených postav. Zatímco Carrenard těmito prvky dokresluje a postupně odhaluje jednotlivé děje, tak Peretjatko jimi hlavně dodává důvody, proč by se rozdělené postavy měly znovu setkat. Trietová se vyhýbá užití těchto vyprávěcích postupů a raději lineární vyprávění rozděluje a paralelně sleduje vývoj příběhu skrze jednání tří postav. Ozvlášťující dokumentární záběry mají tvořit kontrast, který napomáhá k eskalaci již tak tíživé situace. U všech třech filmů tak sice dochází k paralelnímu sledování jednání několika místně odloučených postav, ale každý režisér tohoto postupu využívá zcela z jiných důvodů. To samé můžeme prohlásit i o využití dalších prvků narušujících jednodušost vyprávěcích linií.

Jako naprostý protiklad k těmto filmům působí film *2 automnes 3 hivers*, který sice kombinuje sledování a propojování několika dějových linií s použitím flashbacků a introspekci postav i ilustraci zmiňovaných uměleckých děl, ale přesto se neoproštuje od konvenčního pojetí vyprávění. Postavy se stávají vypravěči vlastních příběhů, se kterými se svěřují přímo do kamery v detailu s neurčitým pozadím. Zatímco *Tonnerre* vyniká svou schopností ponechat dostatek prostoru pro divákovu dedukci, *2 automnes 3 hivers* se dostává do sféry zahlcující popisnosti.

Obraz je bez výjimky ilustrací toho, co postavy vyprávějí a dochází k únavné slovní redundanci.

Kritika filmu v *Cahiers* pak vytýká zmiňovaný konformismus, se kterým se Betbeder snaží bojovat snahou o svérázné použití všech výše zmíněných prvků, ale tím je ještě zdůrazněna neschopnost vymanit se z pravidel *chronique*.¹⁴⁹ U tohoto filmu se názor kritiky v *Cahiers du cinéma* shoduje s tou v *Positif*, která filmu také přiznává snahu o to být výrazným filmem jeune cinéma, ale selhávající na jejich konvenčním využití, které je už dlouho vyčerpané.¹⁵⁰

V úvodu filmu se každá postava představuje a zahajuje tak vyprávění svých vzpomínek, ale mluví o sobě ve třetí osobě, až po tomto představení přechází vyprávění do první osoby. Jejich příběh pojednává o milostných životech dvou párů, které popisují, co všechno se muselo udát, aby se tito lidé seznámili. Na počátku se tedy jedná o čtyři samostatné vyprávěcí linie postav jednoho příběhu, které se postupně protínají, aby nakonec mohly být vedeny paralelně.

Z hlediska narativu jsou všechny linie vedeny lineárně a všechny situace na sebe plynule navazují. Přestože postavy sice popisují stejné příhody a mohlo by tak docházet k různým odchylkám nebo rozlišnému pohledu na dané situace, Betbeder této možnosti vůbec nevyužívá, v čemž se projevuje konvenčnost jeho narativu. I když se tuto lineárnost snaží nabourat několika vzpomínkami Armina a Benjamina na jejich školní léta nebo zpestřit vkládáním úryvků z citovaných filmů a krátkým zobrazením jiných uměleckých děl, ve srovnání s ostatními filmy to dostatečně nenabourává lineární strukturu. Namísto toho, aby tyto prvky film odlehčovaly, tak ho ještě víc zhutňují.

Poslední analyzovaný film *Tonnerre* ve svém vyprávění postupuje zcela lineárně a nabízí divákovi perspektivu pouze jedné z postav. To, čím se ovšem jeho narativ odlišuje od manistreamového pojetí lineárního narativu, je jeho schopnost výstavby vyprávění na zamlčování. V rozhovoru pro *Cahiers* Brac tento svůj záměr popisuje jako otázku dávkování, kterou chtěl docílit výrazné změny vyznění filmu.¹⁵¹

Celý příběh je divákovi předkládán z úhlu pohledu hlavní postavy Maxima a až v úplném závěru se ke slovu dostává i jeho přítelkyně Mélodie, když vypovídá

¹⁴⁹ COLLET, Sophia. 2 Automnes, 3 hivers. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 696, s. 38.

¹⁵⁰ BAUMANN, Fabien. 2 automnes, 3 hivers. *Positif*. 2014, č. 636, s. 38.

¹⁵¹ DELORME, Stéphane a Nicholas ELLIOTT. Romantisme noir: entretien avec Guillaume Brac. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 697, s. 21.

na policii. Z počátku je největší důraz kladen na romantickou vztahovou linii, ale zamlčováním části informací se příběh žánrově dostává na rovinu detektivky, čímž dochází k Bracem popisovanému zvratu. Tento prudký přesun kritika *Cahiers* popisuje jako Bracovu schopnost postupně gradovat zobrazené emoce a opět se vrací ke struktuře scénáře, který popisován jako pouhá osnova. Tu si ovšem podmaňuje příběh a na něj navázané emoce, jež se sice odvíjí logicky, ale ne vždy předvídatelně. To čím je tohoto efektu gradace docíleno, není pouze Bracovým zvratem na úrovni žánru, ale to jakým způsobem nechává scény přirozeně, nenásilně vyplýnout.¹⁵²

Od začátku dostává divák pouze stejné informace jako hlavní postava Maxima a i o něm se vše podstatné dozvídáme postupem času zejména díky jeho vztahu s Mélodii. Všechny postavy postupně poznáváme tak, jak poznávají jedna druhou a tak nejsme nikdy zcela explicitně seznámeni s jejich motivacemi nebo historií. Například, když Maxime ukradne svému kamarádovi zbraň, poté co zjistil, že se Mélodie vrátila ke svému bývalému příteli Ivanovi, můžeme se domnívat, že se chce zabít, neboť přesně k tomuto účelu si ji jeho kamarád pořídil. Když pak sleduje Mélodii a Ivana ve večerních hodinách, tak se tento předpoklad mění a jeho jednání naznačuje, že zbraní se chce pomstít. Až když Maxime unese Mélodie, tak se divák dozvídá pravý účel použití zbraně, kterým bylo dostat se k Mélodii a mít možnost ji konfrontovat, v žádném případě však někomu fyzicky ublížit.

Příběh opravdu má z počátku charakter romance, ale zmizením Mélodie se vše začíná komplikovat. V tu chvíli se Maxime dostává do role vyšetřovatele, který se snaží pochopit, co přesně se událo od jejich posledního shledání a Mélodiino zmizení a následná ignorace se stává vyšetřovaným zločinem. Celá tato situace vyústí napadením Mélodiina ex-přítele a jejím únosem. Teprve ve chvíli, kdy se postavy začnou během únosu jedna druhé zpovídat, je odhalena poslední důležitá část příběhu, který tvoří zmiňované motivace a psychologie postav a dochází tak k rozluštění zločinu a smíření.

Pokud bych měla shrnout práci těchto zástupců jeune cinéma s narativem jejich prvních filmů, tak u všech je znatelná snaha s jeho stavbou pracovat více či méně osobitě s odklonem od jednoduchého lineárního vyprávění *chronique* a skoro u všech je tento odklon spojován s podrobnou přípravou scénáře a zároveň

¹⁵² ELLIOTT, Nicolas. Tonnerre de Braç!. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 697, s. 18-19.

schopností s ním zručně manipulovat v případě jakékoliv komplikace. I Brac pracující s lineárně rozvrženým vyprávěním se tomuto formátu úspěšně vzdaluje svou snahou oproštění se od explicitnosti jazykové složky a ponecháním prostoru pro divákovu dedukci. Všichni se také snaží své postavy opravdu pojímat jako hybatele svých příběhů a svým příběhům ponechávají částečně otevřené konce. Respektive hlavní témata filmů jsou uzavřena a pro postavy se tím nastolují nové potenciální problémy.

Co se týče analýzy narativu, zcela souhlasím se závěry kritiků *Cahiers* u filmů *Donoma* a *La Fille du 14 Juillet*, jehož stavbu považují za osobitou a nevšední. Poněkud se ovšem rozcházím s vyhodnocením funkce dokumentárních prvků v narativu *La Bataille de Solferino*. Přestože se jedná o výraznou ozvláštňující složku narativu, je na něj kladen příliš velký důraz ve vztahu s jeho funkcí v příběhu a měl by být chápán pouze jako jeho kulisa. U filmu *Tonnerre* pak vyhodnocuji jeho stavbu jako úzce navázanou na uchopení detektivního žánru. Kritika *Cahiers* žánrově film řadí k romanci a thrilleru a postupnému odhalování částí narativu nevěnovala dostatečně pozornost. Přesto je toto zamlčování a odkrývání jeho silnou stránkou. U filmu *2 automnes 3 hivers* s kritikou docházíme k obdobným závěrům, které ve filmu identifikují snahy o vytvoření svérázného stylu. Tato snaha ovšem selhává na nedostatečně vytříbené výstavbě narativu, který diváka zahlcuje přívalem nadměrného množství informací.

To co Delorme popisuje jako lineární druh narativu vystihující mainstreamově využívaný druh žánru, by se dalo v Bordwellově terminologii přirovnat ke klasickému modu narace. Francouzská kritika se ovšem vyhýbá těmto odborným termínům a s nimi spojené terminologii, podle které by narativy filmů spadaly do uměleckého modu. V pojetí francouzské kritiky, zejména té v *Cahiers* je při analýze stavby narativu tento pojem zaměňován za *scénario*.

4.2. Analýza žánru

Delorme generalizuje francouzskou mainstreamovou tvorbu a shrnuje její tvůrčí styl pod pojmem *chronique*, který má vlastně zastřešovat jeden žánr. Ten splňuje atributy žánru jako útvaru ovlivňovaného jak filmovým průmyslem, tak odbornými teoriemi a přístupy, tak jak ho pojímá Altman.¹⁵³ To, jak kritici *Cahiers* *chronique*

¹⁵³ ALTMAN, Rick. *Film/genre*. London: BFI Publishing, 1999, 246 p. ISBN 08-517-0717-3.

pojímají, ji vlastně definuje jako obecně průmyslem vyžadovanou a nejčastěji také používanou žánrovou ikonografií. Tvůrci, kteří s ním pracují, se tak nesnaží žádným způsobem této zavedené praktice žádným způsobem odporovat a vyjadřují tak souhlas s tímto estetickým vyjádřením. K čemu vybízí Delorme a co je oceňováno v textech *Cahiers du cinéma* je jakékoliv významnější vymezení vůči tomuto žánru a snaze porušovat jeho obecně uznávaná pravidla.

Co se týče odklonu od *chronique* jako nekomplikovaného vztahového příběhu, tak tento předpoklad nenaplnuje pouze jeden z vybraných filmů, kterým je *2 automnes 3 hivers*. V případě všech ostatních filmů můžeme hovořit o snaze pojmát žánrovou ikonografií jako otevřené množiny, které je možné svérázně prolínat a upravovat podle potřeb filmu.

U *2 automnes 3 hivers* dochází k naplnění Delormem vytvořené definice *chronique* zejména neschopností uchopit svérázně jakoukoliv myšlenku a jednoznačně ji prezentovat. Přestože se postavy stávají vypravěči svých životních příběhů a film je přeplněn intertextuálními odkazy, Betbeder se nesnaží být inovativní ani v uchopení prvků romantického filmu. Díky dispozicím s několika sledovanými postavami je ještě podtržena osudovost setkání postav, o jejíž eliminaci se úspěšně snažil Carrenard ve svém filmu. Kritika Gisele Breteau-Skira pro *Jeune cinéma* pak popisuje Betbederův film sice jako *film choral*, ale způsob jakým se odvíjí, následně přirovnává ke koláži posloupně jdoucích stránek intimního deníku.¹⁵⁴ Tím potvrzuje tvrzení *Cahiers*, jehož kritika stojí na nedostatečném odklonu od mainstreamového uchopení žánru.

Pokud budeme chápat pojem *chronique* doslovně jako kroniku, tak by struktura tohoto film naprosto odpovídala, jelikož postavy vše vypráví v odosobněném modu, kdy se k popisovaným událostem staví bez projevení emocí, retrospektivně a chronologicky. Betbeder se tak nijak nevzdaluje od mainstreamového pojetí romantického filmu, a přestože se snaží o dosažení ozvláštňení paralelním sledováním postav a vytvořením koláže pomocí mnoha intertextuálních odkazů, dosahuje tím pouze roztříštění narativu, který se sice nestává nesrozumitelným, ale pro diváka velice zatěžujícím a únavným. Zatímco u Carrenarda *film choral* působí sjednoceně, tak u Betbedera jednotlivé části

¹⁵⁴ BRETEAU-SKIRA, Gisele. 2 automnes 3 hivers. *Jeune cinéma*. 2013, 352/353, s. 91.

mozaiky nevytváří tak jednolité dojmy, i když je stavba jeho filmu mnohem lineárnější. Zatímco *Donoma* popisuje Nicolas Azalbert v *Cahiers du cinéma* takto:

„*Film choral je jednolité a sjednocuje své postavy z nitra jednoho a toho samého vyprávění. Množství postav násobí příběhy a výbušně narušuje jednotu filmu. Jestli je jednolité na začátku, je to jedině v tom smyslu, že film sbírá všechny své příběhy a dostává je do kontaktu, přítomnost jedné postavy může být ve spojení s minulostí té druhé.*“¹⁵⁵

Tak *2 automnes 3 hivers* je podle Sophie Collet pouze sentimentální řetězec událostí, snažící se o vyjádření generační krize, který ovšem zůstává pouze na úrovni vztahového dramatu.¹⁵⁶ Postavy filmu opravdu řeší své osobní krize, které jsou různého charakteru, od těch zahrnujících hledání vlastní identity po náhlé zdravotní problémy, ale to co zůstává jako nejvýraznější je krize v jejich romantickém životě. Hlavním tématem filmu se tak nestává zobrazení krize a problémů zasahující celou generaci třicátníků, ale přibližuje se k průměrnému vztahovému dramatu. Na začátku filmu postavy bezcílně bloudí jak metaforicky životem, tak i reálně městem, ve kterém žijí, ale v momentě jejich osudového setkání se vyznění filmu mění a *2 automnes 3 hivers* začíná mnohem explicitněji klást důraz na význam vztahů jako takových a takto se vzdaluje možnosti vyjadřovat požadovaný myšlenkový přesah jako generační film postihující problémy současných třicátníků.

K popisu žánru filmu *Donoma* se pak nejlépe hodí podobně jako u *2 automnes 3 hivers* francouzský pojem *film choral*, jehož dílčí příběhy jsou vztahová dramata. Ozvláštnění žánru tohoto filmu je výše zmíněné vyhnutí se osudovému prolínání lidských životů, které u této výstavby filmaře často láká. Carrenard nechává veškeré rozhodování na postavách a každý z příběhů má své ukončení, ale než o velkolepé vyvrcholení se spíše jedná o ukončení epizod v životě postav, o vyvrcholení jejich menší či větší osobní krize. *Donoma* tak působí jako

¹⁵⁵ „*Un film choral est unitaire et rassemble ses personnages à l'intérieur d'un même récit. Le foisonnement des personnages multiplie ici les récits et explose l'unité du film. S'il a unité à l'arrivée, c'est uniquement dans le sens où le film récupère toutes ses histoires et les mets en contact, le présent de l'une pouvant communiquer avec le passé d'une autre.*“ In AZALBERT, Nicolas. *Donoma de Djinn Carrenard: Nouvelle donne. Cahiers du cinéma*. 2011, č. 672.

¹⁵⁶ COLLET, Sophie. *2 automnes, 3 hivers. Cahiers du cinéma*. 2014, č. 696, s. 38.

naprostý protiklad k Betbederovu pojetí tohoto žánru, jehož verze takto vyznívá jako klišé.

Naopak k nejsvrzáznějšímu uchopení žánrových pravidel dochází podle kritiků ve filmu *Tonnerre*, který bývá popisován jako současně romantický film a thriller nebo jako drama s romantickými prvky. V rozhovoru s Bracem pro *Cahiers du cinéma* je také film popisován jako film noir.¹⁵⁷ Prvek, díky kterému je kladen důraz na snahu film žánrově vymezit, je zvrát v zápletkce, který zcela mění vyznění celého příběhu z romantického a klidného na tíživé a komplikované. Většina kritických textů se sice snaží film žánrově zařadit, ale žádný se nepouští do jakékoliv žánrové analýzy. Až ve zmíněném rozhovoru pro *Cahiers* se k žánrovému uchopení vyjadřují jeho autoři Delorme a Elliott a Brac se snaží o upřesnění svých intencí. Sám tedy o filmu mluví jako o thrilleru a příběhu o lásce. Důraz pak také klade na zvolené prostředí a roční období, ve kterém se film odehrává, jako na jedny ze stylotvorných prvků filmu.

Podle výstavby narativu na postupném odhalování informací se podle mého názoru však v zásadě jedná o osnovu detektivního příběhu, do které je zasazena problematika romantického vztahu. Po expozici tvořící seznámení dvojice, se zápletkou stává zmizení hlavní hrdinky a razantní změna jejího chování. Rozřešením tohoto imaginárního zločinu a odhalením zločince se stává spáchání jeho reálné varianty.

Ve chvíli uzavření imaginárního zločinu se tato konstrukce rozšiřuje o vyšetřování policie a vyvrcholení filmu se odsouvá k rozřešení reálného zločinu. K uzavření ovšem nedochází díky očekávané policejní práci, ale díky popření všech událostí samotnou obětí. Hlavním vyšetřujícím v zásadě není policista, ale hlavní hrdina Maxime a přítel Mélodie, která se stává obětí obou zločinců. Zločinem se stává její zmizení a sms zprávy oznamující jejich rozchod. Maxime se snaží dopátrat příčiny změny jejího chování a dochází k závěru, že je jí Mélodiin ex-přítel Ivan, o jehož násilnických sklonech se mu Mélodie zmiňovala. Jeho řešením případu a potrestáním viníka, je napadení Ivana a odvléknutí Mélodie na místo jejich první schůzky.

Z romantické stránky filmu se jedná o osudný milostný trojúhelník, ze kterého se postavy samy neumí vymanit. Mélodie stojící mezi oběma muži, by měla

¹⁵⁷ DELORME, Stéphane a Nicholas ELLIOTT. Romantisme noir: entretien avec Guillaume Brac. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 697, s. 21.

být hybatelem veškeré akce a svým rozhodnutím situaci rozřešit. Díky manipulativním a agresivním sklonům obou mužů zůstává uvězněna. Z rozřešení obou kriminálních případů vyplývá, že Mélodiinou snahou bylo vymanit se z vlivu obou mužů. I v této rovině Brac porušuje žánrová pravidla neboť žena, o jejíž přízeň mužští účastníci milostného trojúhelníku soupeří, o jejich pozornost vůbec nestojí. Z milostné zápletky se tak v závěru filmu stává boj o moc dvou mužů. Celý film tak nevyznívá jako romance nebo detektivka, ale díky jednostrannému pohledu ze strany Maxima film zprostředkovává osobní krizi jednoho člověka snažícího se ji překonat. Na této úrovni tak film můžeme označit i jako drama. Brac znamenitě využívá všech dostupných prostředků a neomezuje se jedním stanoveným žánrem a jeho pravidly. Ta si pružně přizpůsobuje, aniž by příběh ztrácel integritu.

U zbylých filmů nedochází k tak výraznému posunu a přecházení mezi žánry. Tvůrci většinou vycházejí z pravidel jednoho vybraného žánru, jehož pravidla obohacují o vlastní variace. Peretjatkova *La Fille du 14 Juillet* tak posouvá grotesku na rovinu společenské a politické satiry způsobem výstavby svých gagů, ale jako hlavní zastřešující žánr stále zůstává komedie. Cyril Béghin v kritice pro *Cahiers du cinéma* tak oceňuje snahu o revitalizaci komediálního žánru svérázným způsobem skrze nesmyslnou zápletku grotesky, která je vystavěna, jako organizovaný chaos.¹⁵⁸ Ostatní kritiky oproti tomu vytýkají Peretjatkovi příliš výrazné členění gagů, nebo nepřítomnost příběhu. Ovšem právě schopnost spojovat jednotlivé komediální prvky, kterými nejsou pouze gagy, je silnou stránkou filmu, kterou se výrazně odlišuje od mainstreamové *chronique*.

Zvláštního označení se dostává filmu Trietové, která zase rozšiřuje rodinné nebo společenské drama o prvky dokumentárního filmu a film tak sice bývá označován jako doku-fikce, ale to co podle kritik převažuje je komediální stránka filmu. Zatímco u Peretjatka není nijak složité identifikovat důvody, proč je jeho film jednoznačně označován jako komedie, tak u Trietové je situace o něco složitější. Peretjatko vyloženě přiznává výstavbu filmu jak na gazích, tak slovních hříčkách, metaforách a hyperbolách, tak u Trietové nic podobného nenalzáme. Kritika komickou složku jejího filmu definuje jako tísnivou, což je možné chápat také jako černou komedii:

¹⁵⁸ BÉGHIN, Cyril. Comique d'attaque. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 689, s. 60.

„Jestli může být film Justine Triet spojován s komedií, je to právě proto, že neopouští postavy v jejich nepokoji, netrestá jejich malicherné nebo nespravedlivé vlastnosti. Ta část humoru Vincenta a Laetitie, jako jejich praštěné výbušné hádky, se stává také tím, co je zachraňuje a znovu jim dává možnost mít budoucnost.“¹⁵⁹

Komický efekt tak má být v absurditě jednotlivých hádek, i celého nastalého sporu. Přestože zejména Vincentovo neracionální chování má místy komicky působící vyústění, o kterém by se dalo říct, že celý příběh nadlehčuje, tak ovšem nevyvolává dostatečně velký komický účinek, aby přehlušil dramatickou stránku filmu. Proto se domnívám, že řadit tento do komediálního žánru, je poněkud scestné. Navíc rodinnou krizi vytrhává z notoricky známého prostoru jejího domova a konfrontuje ji s reakcemi reálného davu, který ještě zvyšuje neúnosnost nastalých situací.

Tito tvůrci při tvorbě svých filmů berou v úvahu žánrová pravidla, ale samotný žánr pak pojmají jako otevřený koncept, pro jehož naplnění a srozumitelné zprostředkování musí splňovat pouze minimální předpoklady. Díky tomu mohl Brac vyplnit kostru detektivního příběhu romantickou zápletkou, aniž by měl divák problém s pochopením toho, co se ve filmu odehrává. To, co je pro tyto filmaře nejdůležitější, je použitelnost žánrové ikonografie ve prospěch jejich filmů a překračování žánrových pravidel nevnímají jako problém. Rozhodně se záměrně snaží s žánrovými pravidly pracovat na vytvoření vlastního vizuálního a vyprávěcího stylu. Kromě Betbedera se značně odchyľují od povrchního zaznamenávání vyprávěných příběhů formou *chronique*, která má pouze vyprávět. Filmy ostatních tvůrců jsou ale schopny zprostředkovat autorovy myšlenky a dosahují tak kýženého myšlenkového přesahu. Autoři se skrze ně vyjadřují jak ke společenským tématům, tak vlastním postojům. Tohoto nedosahují vytyčením jedné problematiky jako hlavního tématu filmu, ale zasazením příběhů do reality, ve které jsou dokonale viditelné, přestože jsou její běžnou součástí. Pojmenovávají tak jako

¹⁵⁹ „Si le film de Justine Triet peut être rattaché à la comédie, c’est justement parce qu’il n’abandonne pas les personnages à leur angoisse, ne sanctionne pas leurs traits mesquins ou injustes. La part d’humour de Vincent et Laetitia, comme le cocasse de leurs disputes explosives, devient aussi ce qui les sauve et leur redonne la possibilité d’un avenir.“ in DU MESNILDOT, Stéphane. Assaut. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 692, s. 38.

současné problémy například problémovou komunikaci, nefunkčnost jak romantických tak rodinných vztahů nebo politický systém a obecně stav společnosti.

4.3. Analýza mizanscény

Zatímco u předchozích dvou analyzovaných stránek filmu se tvůrci nebáli kreativního uchopení a přetvoření ve svůj prospěch, v případě kamery a střihu postupují poněkud méně progresivně. Používají sice prvky nabourávající vizuální plynulost a často také záměrně přiznávají obrazové nedokonalosti, ale tyto prvky využívají pouze jako doplněk těch běžně užívaných.

Největší tvůrčí volnost by se dala očekávat u tvůrců jako Triet nebo Carrenard, kteří nejsou absolventi filmových škol, a jejich vizuální styl se zakládá na vlastních zkušenostech s filmovým médiem. Zatímco Triet prací s kamerou předává Tomu Hararimu, Carrenard na svém filmu pracuje jako jeho jediný technik.

V rozhovoru pro *Cahiers du cinéma* se Carrenard vyjadřuje o svých rozhodnutích ohledně mizanscény a domnívá se, že dosáhl svého záměru. Zmiňuje se hlavně o svém minimalistickém přístupu v práci s kamerou, kde se vyhýbá všem finančně náročným prvkům jako steadicam nebo dlouhým statickým záběrům. V celém filmu využívá možností pohybu kamery a ta se přirozeně pohybuje mezi postavami. Ve většině dialogových scén se vyhýbá kompozici záběru a protizáběru a namísto toho využívá vnitřního střihu přeostřením nebo opakovaným švenkem mezi hovořícími postavami. V Chrisině vyprávěcí linii pak několikrát používá k přechodu mezi záběry zatmívačku a v její linii také uvádí rámování obrazu přes optiku její zrcadlovky. Tento prostředek je také jedním z prvků, které podtrhují nedokonalosti záběru, jako jeho rozostření nebo jeho improvizované kompozici. Přes všechny tyto prvky, které by v mainstreamové produkci neobstály, film působí kompaktně a jako plně přizpůsobený záměrům svého tvůrce. Carrenard se všemi nedokonalostmi pracuje záměrně a ty pak efektivně vykreslují stavy jeho postav.

Silnou stránkou Carrenardovy mizanscény není jeho snaha o formální dokonalost nebo nutnost objevovat nové postupy, jako jeho zručné propojování zvolených prvků a snaha o využívání jejich plného potenciálu. Nicolas Azalbert tento jeho přístup hodnotí jako narušení diváckého komfortu, který nabízí nový přístup, drsnější a destabilizující, což že i taková může být současná

kinematografie.¹⁶⁰ Tuto snahu oceňuje i kritika časopisu *Positif* a také ochotně přehlíží hluchá místa nebo nevhodné rozostření obrazu.¹⁶¹

Triet své zkušenosti s prostředky mizanscény čerpala při natáčení svých krátkometrážních dokumentů *Sur place* (2007), *Solférino* (2009) a *Des ombres dans la maison* (2010), ve kterých sama zajišťovala jak kameru, tak i střih. Ve svém prvním dlouhometrážním filmu však svěřuje práci s kamerou Tomu Hararimu a střih Damieniu Maestruggimu, kteří s ní spolupracovali na jejím prvním fikčním filmu *Vilaine fille mauvais garçon* (2012). Ti se také oba podíleli na filmu Guillauma Braca *Tonnere*. Zatímco u Braca je v textech Harariho práce zmiňována, u *La Bataille de Solférino* se kritika tomuto komentáři vyhýbá. Celkově se v textech nenachází komentáře mizanscény, přestože se neustále vrací k zasazení fikce do reality. Jakým způsobem k tomuto spojení formálně dochází, už není nikde analyzováno.

Estetické navázání na předchozí tvorbu Trietové se projevuje zejména v záběrech zachycujících dav a jeho chování, které svou kompozicí připomínají *Sur place*. Kamera se pohybuje jak přímo v davu a paralelně sleduje pohyb několika postav na několika různých místech. Během natáčení těchto scén použila sedm týmů, díky čemuž je možné postavy sledovat jak ze země, tak z ptačí perspektivy a plynule mezi těmito perspektivami přecházet. Ve scénách mimo dění v davu se kamera nadále volně pohybuje v prostoru spolu s postavami a dokumentuje jejich zdánlivě impulzivní jednání. Kamera se k nim obrací s nepatrným zpožděním a postavy svévolně zasahují do kompozice záběru.

Ve filmu *Tonnerre* zůstávají prvky mizanscény vcelku tradiční. Brac se na této úrovni nesnaží o zařazení žádných ozvláštňujících prvků a kamera se střihem se přizpůsobuje plynulosti vyprávění. Stejně jako v případě snímku Trietové se kamery ujímá Tom Harari a střihu Damien Maestruggi, kteří s Bracem spolupracovali také na jeho předcházejícím středometrážním filmu *Un monde sans femmes* (2011). Po vizuální stránce se film vymyká hlavně prací se světlem a melancholickým obrazům zimní krajiny v okolí města. Několikrát je celá scéna osvětlena pouze jedním zdrojem, jako ohněm v krbu nebo jedinou lampou, což scénám dodává na mysterióznosti a podporuje tak vykreslení detektivního příběhu nebo thrilleru.

¹⁶⁰ AZALBERT, Nicolas. Donoma de Djinn Carrenard: Nouvelle donne. *Cahiers du cinéma*. 2011, č. 672.

¹⁶¹ CIMENT, Michel. Donoma. *Positif*. 2012, č. 611, s.54.

Stejně tak jsou používány záběry zasněžené krajiny a prázdných částí města, které zdůrazňují rozpoložení postav a vizuálně umocňují jejich nálady.

Peretjako v *La fille du 14 Juillet* využívá prvky odpovídající žánrovému zařazení ke grotesce. Toho nedosahuje pouze použitím stylově odpovídajících prvků, ale nejvýraznějším prostředkem ovlivňujícím vizuální stránku filmu je jednoznačně změna natáčecí rychlosti na 22,5 okének za sekundu z běžných pětadvaceti. Úměrně tomu se zrychluje jak pohyb postav tak i zvuk. Tato odchylka dosahuje podtržení komického efektu a zdůraznění odkazu k žánrovým specifickým ným grotesek.

K formálním stříhovým prostředkům přidává použití kruhové zatmíváčky a roztmíváčky nebo prolínačky pro uvedení scén představujících zejména vzpomínky nebo představy. Tyto prvky využívá v kombinaci s vnitřním stříhem. Peretjako přeostrňuje na jeden detail záběru, který používá k přechodu do dalšího záběru. Ve scéně popisu seznámení Hectora a Truquette kamera zaostřuje na Hectorův obličej, a když se pohled kamery opět vzdaluje, ocitají se aktéři v popisované situaci.

I Peretjako se nesnaží práci s kamerou a stříhem nějak dramaticky inovovat. Jeho práce pouze dokazuje, že i tyto zdánlivě zastaralé prvky jde použít ve prospěch daného filmu. Prostředky, které v éře němého filmu nabývaly jiného významu, znovu objevuje a využívá jich k podpoření žánrové vyhraněnosti. Připomíná tak pravidla dnes zřídka využívaného žánru a tímto svérázným způsobem se odklání od současných trendů francouzské komedie.

Kritika se ovšem z výše uvedených prvků soustředí zejména na změnu promítací rychlosti, kterou po právu hodnotí jako nezvyklou. Ostatní prvky nezmiňuje ani ve vztahu k žánru, jehož inovaci vyzdvihuje.

V *2 automnes 3 hivers* dochází k prosazování ozvláštňení na vybraných prvcích asi nejméně a film vcelku nenabízí dostatečný odklon od produkce hlavního proudu. Přestože se Betbeder sice snaží odklonit od čistě lineárního vyprávění zapojením hlavních postav jako intradiegetických vypravěčů a jejich vyprávění ilustruje krátkými prostřihy znázorňující citovaná díla, co se týče kamery a stříhu je jeho výběr z této množiny prvků velice konvenční a nedosahuje žádného výrazného ozvláštňení. Naopak se spíše přibližuje plynulosti mainstreamového lineárního vyprávění.

Přestože Delormovo vytyčení *chronique* a odklon jeune cinéma od tohoto útvaru předpokládá zavedení změn a inovačního přístupu i u mizanscény, tak kritické texty nejen *Cahiers du cinéma*, ale i dalších periodik, ozvláštňujícím prvkům tohoto ražení nevěnují pozornost. Ve většině případů jsou tyto prvky pouze shrnuty či vyjmenovány, ale nejsou zasazovány do analýzy filmu jako celku. Mezi narativem a žánrem je mizanscéně věnováno nejméně prostoru a bývá zcela upozaděna zejména ve prospěch analýzy narativu. Režiséři ovšem také nepoužívají široké spektrum inovativních postupů a prvků a většinou se uchylují k již zavedeným technikám podporujícím jejich styl vyprávění.

4.4. Postavy Vincenta Macaigne ve filmech jeune cinéma

Vincent Macaigne se objevuje ve čtyřech z pěti mnou analyzovaných filmů a ve většině případů v jedné z hlavních rolí. Tak jako Triet a Carrenard nikdy nestudovali filmovou režii, tak ani Macaigne nestudoval herectví. O filmové herectví se začal vážně zajímat díky Guillaumeu Bracovi, který ho obsadil do hlavní role svého krátkého filmu *Le Naufragé* (2009). V současné době je vnímán jako jednou ze zásadních hereckých osobností současného francouzského jeune cinéma. V čísle *Cahiers du cinéma* věnovaném nadějím současné francouzské kinematografie je mu dokonce dán prostor pro vyjádření se k situaci současného jeune cinéma formou manifestu, kterou využívá a vyplňuje ho třístránkovou textovou zprávou. Ta celkově vyznívá jako podpora Delormových textů a jeho pojetí lyrismu a klade důraz na autorovu potřebu vyjádřit skrze film svůj názor.¹⁶² Nejen tímto manifestem, ale i tím, že je jeho projev a vklad komentován ve všech kritikách a rozhovorech, dokazuje jeho zosobnění jeune cinéma svou pozici jakožto mluvčího celé generace. Zmíněný manifest tak shrnuje nejenom Macaignův postoj k současné kinematografii, ale i všech tvůrců jeune cinéma se kterými spolupracoval.

Ve filmu *La Fille du 14 Juillet* hraje postavu Hectorova nejlepšího přítele Patora, který ho povzbuzuje k nalezení Truquette. V *La Bataille de Solferino* zastává roli otce Laetitiiných dětí, snažících se o kontakt s nimi. V *Tonnerre* ztvárňuje hlavní postavu Maxima pátrajícího po své přítelkyni a v *2 automnes*

¹⁶² MACAIGNE, Vincent. Le SMS de Cologne. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 688, s. 28-30.

3 hivers se objevuje jako Armin, tedy je jednou z hlavních postav vyprávějících svůj milostný příběh.

To co je na Macaignem ztvárňovaných postavách zajímavé, je jejich podobné psychologické ladění. Kritiky, které se snaží hodnotit jeho projev, ho popisují jeho postavy jako melancholické. To co je vykreslováno jako melancholická povaha, je ovšem Macaignova schopnost dodat svým postavám zároveň dávku krutosti a křehkosti, kterou lze vnímat jako produkt společenského vývoje. Triet Macaignův projev ve svém filmu popisuje jako směs výhrůžky a úzkosti, což vystihuje povahu všech jeho postav.¹⁶³

Macaignovy postavy jsou všechny třicátníci potýkající se s osobními krizemi, jež nejsou schopni racionálně řešit a začínají útočit na své okolí, jako poraněná zvířata. Chování těchto postav dokáže v klidových situacích velice rozvázné a vyjadřující jistý druh melancholčnosti. Pokud se ovšem dostávají do krizových situací, které neumějí samostatně řešit, uchylují se ke zmíněné krutosti a jednají bez ohledu na jejich blízké. Tento popis vystihuje zejména postavy Maxima v Bracově filmu *Tonnerre* a Vincenta v *La Bataille de Solferino* Justine Triet. Ve zbylých dvou rolích Patora a Armina již Macaignovy postavy nemají prostor pro vyjádření svého podráždění v obdobném stylu a jejich pocity zůstávají potlačeny, přesto Macaigne všem postavám dodává vnitřní neklid a rozpačitost a všechny tak působí velice melodramaticky.

Macaignův herecký projev odpovídá nemohoucnosti těchto postav, kterou každá ventiluje jiným způsobem. To jakým způsobem bude Macaigne hrát všechny tyto postavy je nastíněno už v jeho projevu v *Le Naufragé*. Do každé jeho další postavy se tak dostává zmíněná melancholčnost a s ní i ostýchavost.

Zatímco populární tisk přebírá postoj k jeune cinéma od *Cahiers du cinéma* a chápe Vincenta Macaigne jakožto hlavní tvář filmů mladých filmařů, zbylá odborná periodika jeho výkon hodnotí zřídka, i když se o jeho práci na filmu zmiňují. Zatímco odborné texty se vyhýbají jeho srovnávání s jinými herci francouzské kinematografie, v některých textech je však srovnáván s patrickem Dewaerem a Gérardem Depardieu. V rozhovoru pro *Les Inrockuptibles* se Macaigne vyjadřuje k tomuto srovnání a říká, že se necítí ani nesnaží být snimi

¹⁶³ COLLET, Sophia a Jean-Philippe TESSÉ. Trouver des excuses à tout le monde et personne à la fois: Entretien avec Justine Triet. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 692, s. 40.

srovnatelný. V čem cítí sounáležitost je potřeba nejen ve svých filmech být, ale bojovat v nich za režisérovu vizi.¹⁶⁴

Přestože se Macaigne sám neztotožňuje se svými hereckými předchůdci, tak lze opravdu nelézt několik společných rysů. Kromě jistým způsobem neklidného charakteru svých postav, se Macaigne Dewaerovi a Depardieumu také podobá zejména svým neuhlazeným vzhledem a schopností přesvědčivě ztvárňovat svůdníky, přestože jeho vizáž není prototypem krásného muže: ustupující linie vlasů, poněkud křivý nos a relativně malý vzrůst. Svým neupravitelným účesem opravdu připomíná Patricka Dewaera a svým ambivalentním pojetím svých postav, které jsou něžné a kruté zároveň, připomíná Depardieua herecký styl definovaný Guy Austinem jako zosobnění maskulinní síly a femininní bezbrannosti.¹⁶⁵

Přestože je v kritikách Macaigne často hodnocen za svůj nespoutaný herecký projev a režiséri oceňují jeho schopnost přenést na scénu jejich tvůrčí vize, celkový obraz Vincenta Macaigne vyznívá spíše jako neformální zástupce skupiny filmařů, kteří mu svěřují role třicátníků v jakékoliv osobní krizi a tato krize je pak traktována jako jeden z hlavních rysů jeune cinéma.

4.5. Případová studie filmu *Donoma*

V této případové studii se hodlám věnovat filmu Djinna Carrenrada *Donoma* zejména z důvodu jeho zanedbatelnému rozpočtu, který bývá uváděn jako 150 euro a jeho schopnosti svérázně pracovat se všemi znaky, které mají jeune cinéma odlišovat od mainstreamové produkce. Díky tomuto spojení je nejen v *Cahiers du cinéma* tento film označován za zcela výjimečný v kontextu současné francouzské filmové produkce a jsou mu odpouštěny formální nedostatky.¹⁶⁶

Všechny texty o tomto filmu zdůrazňují minimalistické náklady na jeho výrobu a často spojují jeho finanční nezávislost s Carrenardovým osobitým stylem. Jedním z hlavních důvodů proč je tento film důležitý podle *Cahiers* není ani tak nezávislost na finanční podpoře jak veřejného tak soukromého sektoru, jako na

¹⁶⁴ LALANNE, Jean-Marc a Pierre SIANKOWSKI. Vincent Macaigne: “J’ai un côté conquistador”. *Les Inrocks* [online]. 2. 2. 2014. [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://www.lesinrocks.com/2014/02/02/cinema/vincent-macaigne-jai-un-cote-conquistador-11466101/>

¹⁶⁵ AUSTIN, Guy. *Stars in modern French film*. New York: Oxford University Press, 2003, s. 80. ISBN 0340760192.

¹⁶⁶ LEPASTIER, Joachim. Djinn Carrénard, jeune homme-orchestre. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 33.

produkčním zázemí. Carrenardovi se podařilo natočit svůj první celovečerní film, pouze s podporou svých přátel, kteří se vzdali jakéhokoli honoráře. Carrenard byl také jediným technikem při natáčení filmu, čemuž také přizpůsoboval lokace natáčení a použité formální prostředky. Na vizuální stránce filmu se to projevilo pozitivně, protože pracoval pouze s takovými prostředky, které důvěrně znal, a tudíž si mohl dovolit využívat jejich plný potenciál ve svůj prospěch. Ve filmu se tak nedají nalézt žádné jízdy kamery nebo náročné speciální efekty, a přesto dokáže diváka strhnout a překvapit. Zatímco ostatní režiséři si stěžují na různá omezení ze strany jak finanční, tak ze strany požadavků producenta, Carrenard popisuje svou práci jako nezávislou na časovém plánu. S touto nezávislostí jsou ovšem spojeny také nevýhody a Carrenard musel překonat problémy s distribucí. I na to upozorňuje kritika *Cahiers*, která tak odkazuje k obecné problematice současného nastavení francouzského filmového průmyslu. *Donoma* je tak popisována v kontextu francouzské kinematografie jako naprosto neočekávaný objev:

„Jistá vlna zájmu se zvedá kolem filmu, kde pouze jedno jméno zastupuje jak režiséra, tak kameramana, zvukaře i střihače. Ne, nejedná se o poslední film Vincenta Galla, ale o naprosto nezávisle vyprodukovaný první film, jedno z největších překvapení, které nám francouzská kinematografie po dlouhé době poskytla (...)Donomu.“¹⁶⁷

Je zajímavé, že přestože kritika u tohoto filmu zmiňuje novátorské pojetí narativu, formálních prvků i žánru, nezaměřuje se ani na jeden z nich a namísto toho zdůrazňuje složky výroby a distribuce filmu spojené s financováním a systémem francouzského filmového průmyslu. U narativu se tak soustředí na mnohost vyprávěcích linií a jejich propojení přes postavy, které sice popisuje, ale dále neanalyzuje. Při analýze žánru pouze nastiňuje odklon od obecné snahy *film choral* násilně ukončovat a jeho linie prolínat ve jménu osudu. Co se týká mizanscény, tak té je věnováno nejméně pozornosti a jediné co zmiňuje je autorova snaha o vytvoření vizuální koláže. Ve zbylé části této kapitoly se tedy budu snažit

¹⁶⁷ „Un buzz enfle autour d'un film où un seul nom revient aux postes de réalisateur, chef opérateur, cadreur, ingénieur du son et monteur. Non, il ne s'agit pas du dernier Vincent Gallo, mais un premier film totalement autoproduit, l'un des plus surprenant que le cinéma français ait offert depuis longtemps (...)Donoma.“ In LEPASTIER, Joachim. Djinn Carrénard, jeune homme-orchestre. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 33.

nastínit tyto vyzdvihované prvky a hledat v jaké svébytné formě je Carrenard používá.

Carrenard také popírá předsudek navazující nejspíše na Novou vlnu, o nutnosti každého tvůrce být opravdovým cinefilem a absolvovat filmový obor, aby se tvůrce mohl stát filmovým režisérem. Carrenard nenaplnuje ani jeden tento předpoklad, a i když je ve filmovém průmyslu naprostým nováčkem, dokázal na sebe a svůj film strhnout dostatečně velkou pozornost. Ani herci jeho filmu nejsou ve většině případů herci, ale pouze Carrenardovi přátelé.

To co je však nejdůležitější, je chtít něco sdělit a umět své vyprávění převést do filmové podoby. Filmu *Donoma* napomáhá velmi dobře propracovaný narativ. Přestože je jeho struktura velmi komplikovaná, divák je seznamován s akurátním množstvím informací tak, aby je byl schopen správně interpretovat.

Linie Salmy, Analie a Chris se sice vyvíjejí paralelně, ale každá ve svém individuálním tempu a individuálním způsobem. Zatím co Analia přeskakuje mezi flashbaky ilustrující její vyprávění a přítomnosti, její vyprávění také reflektuje její charakteristickou povahu. Salma se snaží obhajovat svá rozhodnutí a své chyby, ale vždy se vrací zpět do stejné fáze popírání svých problémů a tak se pohybuje v kruhu. Nejsystematičtější a také nejlineárnější je vyprávění Chris. Ta svůj život popisuje od svého dětství do přítomnosti, aby divákovi dostatečně nastínila motivace svého jednání. Ozvlášťující tak není samotné užití intradiegetických vypravěčů, ale to komu své příběhy svěřují. Analia se svěřuje svým přítelkyním během jednoho soirée, Salma je zpovídána svou terapeutkou a jediná Chris se neobrací k žádné postavě a její vyprávění je směřováno k neurčitému posluchači. A zatímco Analia a Salma se svěřují dalším osobám, aby se utvrdily ve správnosti svého chování, Chris shrnuje svůj životní příběh, aby byla schopna vytvořit si odstup a hodnotit nastalé situace s dostatečným nadhledem.

Hlavním spojením všech linií je postava Dacia, jehož přítomnost se zdá být pouze epizodní. Nejvýznamnější roli hraje v příbězích Analie a Salmy, které s ním navazují milostný poměr. V případě Chris se pouze stává jejím pečlivě pozorovaným objektem, který ji fascinuje a má možnost ho dokumentovat. Jak Analia, tak Salma podléhají Daciovým intrikám, přestože obě dvě dobře znají jeho manipulativní stránku. Analia se zpočátku domnívá, že nad Daciem panuje svou autoritou a svou vynalézavostí. Dacio je jedním z jejich problematických žáků a má

ve třídě na sebe strhávat pozornost. Když se ho Analia snaží kárat, vymlouvá se na lásku k ní. Analia toto vyznání shazuje a zdánlivě Dacia ponižuje. Ten si vše nechává líbit, aby ve vztahu žák a učitel mohl dosáhnout převahy. Analia chybnost svého uvažování prohlédne až v závěru, kdy si uvědomuje, že Dacio dostal přesně to, co chtěl a jejich pozice se proměňují.

K obdobné proměně rozložení sil dochází i ve vztahu Salmy a Dacia. Ten se začíná ze Salmina popudu, když vidí Dacia okrádat spolucestující v metru. Rozhodne se ho kontaktovat tak, aby ho neodhalila, a nechává se jím okrást o peněženku obsahující pouze vzkaz, aby ji mohl kontaktovat. Když má Salma svůj vztah popsat, vyjadřuje se o něm velice kladně, což vyznívá lživě, jelikož od samého začátku filmu se ve scénách zobrazující jejich vztah Dacio projevuje dominantně a Salma mu neúspěšně odporuje. Vzhledem k tomu, že její rozhovor s její lékařkou doprovází jak její vzpomínky, tak prostříhy do reality, tak se Carrenard rozporem mezi jejím výkladem a realitou vyhýbá doslovnosti a zároveň znehodnocuje věrohodnost Salmina vyprávění. Dacio se tak v Salmině příběhu stává prostředkem zprostředkovávajícím veškeré pochybnosti o patřičnosti Salmina jednání.

Linie všech tří vyprávění se propojují nejen místně, ale také časově. Salma se seznámí s Daciem ve voze metra, zatímco je pozoruje Chris. Ta když z vozu vystoupí, tak se seznamuje s prvním mužem, kterého potká a z toho se také stává její mileneček. Salmin a Analiin příběh se propojuje, když Dacio po hádce se Salmou odchází na hodinu španělštiny vedenou Analií. Jejich postavy se sice mají možnost potkat nebo se dokonce ovlivňovat a zasahovat do vývoje, ale to se neděje a postavy se pouze míjejí a dál žijí své životy. Díky tomu, že nedochází k žádným velkým osudovým protnutím, ale jednání postav zůstává zdánlivě náhodné, což u diváka vytváří dojem, že postavy všedně žijí vedle sebe ve stejném časoprostoru, jako kdokoliv jiný.

Co se týče prvků mizanscény, tak Carrenard plně využívá potenciálu nízkonákladového natáčení a využívá ve svůj prospěch jak práci s kamerou, tak střih. Většina filmu se odehrává v prostorech soukromých domů či bytů nebo ve veřejném prostoru a tomu také odpovídá omezený pohyb kamery. Ta se pohybuje po prostoru každého záběru tak, aby stihla sledovat všechny důležité děje, a často se vyhýbá prostřihům mezi promluvy jednotlivých postav. Jeho vizuální styl se tak

dá charakterizovat jako neuhlazený a zdánlivě neuspořádaný, čímž působí jako protipól k pečlivě vystavěnému narativu.

Jak charakter pohybu, tak úhel pohledu se vždy přizpůsobuje povaze daných situací nebo prostorů, ve kterých se odehrávají. Jednou z nejčastěji zobrazovaných situací tohoto filmu jsou dialogy, u nichž se Carrenard vyhýbá prostřihům mezi záběrem a protizáběrem a namísto toho k zobrazení změny mluvčího využívá pohybu kamery a vnitřního střihu. Kamera se tak opakujícím se švenkem přesouvá od jedné postavy ke druhé a to i opakovaně v jednom záběru. U několika dialogů dochází tímto pohybem kamery k přechodu mezi dvěma velikostmi záběru a to tehdy, když se kamera nachází blíže jedné z postav. Například v prvním soukromém rozhovoru Analie s Daciem, je Dacio usazen do školní lavice, zatímco Analia stojí opřena o něco vzdálenější učitelskou katedru. Zatímco Daciův obličej kamera snímá ve velkém detailu, protože je situována za lavici jako Dacio, tak postava Analie je zobrazena v polodetailu a přechod mezi těmito velikostmi není uveden ničím jiným než pohybem kamery velice rychle zabírající prázdný prostor mezi nimi. V tomto dialogu se takto kamera přesune několikrát a její pohyb tak připomíná pohled nezúčastněného pozorovatele, usazeného nedaleko Dacia, snažícího se zachytit celý rozhovor a veškeré reakce postav.

Během tohoto přechodného pohybu, se kamera snaží jako pozorovatel najít nejlepší úhel pohledu. Nejvýraznější je tento pohyb během konfrontace této dvojice postav v Analiině třídě plné žáků. V této scéně kamera krouží zejména kolem Dacia a dvakrát překračuje osu pohledu, aby zachytila jak jeho promluvu, tak i reakce jeho spolužáků.

Tyto pohyby kamery dovolují, aby se v záběru objevovaly i objekty, které nemají s danou situací nic společného, ale díky opakovaným rychlým švenkům mezi dvěma mluvčími a improvizovaným pohybům jak kamery, tak herců, se pohled zastavuje s překážkou v záběru. Pohled kamery proto působí jako přirozený pohled pozorovatele, nebo dokonce diváka samotného, tak jako by se on sám otáčel k mluvčímu a hledal jak si zajistit nejlepší výhled.

Kromě pohybů kamery jsou ozvláštňující také rakurzy, které nejsou pevně ustavené již na začátku filmu, ale nepravidelně se mění. Na první pohled se zdá, že se rakurz mění podle pozice mluvčího a pokud postavy sedí, tak jsou snímány z nadhledu a naopak stojí-li tak jsou zabírány z podhledu, ale toto pravidlo se dá

uplatnit pouze v několika scénách. Carrenard se nedrží ani dodržení významů spojovaných s úhly pohledu a využívá je spíše z praktických důvodů.

Rakurz se nemění ani v souvislosti vzájemného vztahu mluvčích, ani v závislosti na situaci. Například ve scénách se Salmou se nabízí ji snímat z nadhledu a tak zdůrazňovat její závislost na dalších postavách a její nevyrovnanost. Avšak ve scénách kde je přítomna, se mění úhel pohledu stejně jako u dalších postav.

Úhel pohledu tak v tomto filmu opravdu nenese žádné významy, co se týče pohybu postav v prostoru nebo jejich vzájemných vztahů. Podle mého názoru se rakurz pouze přizpůsobuje prostředí, ve kterém se odehrává děj jednotlivých scén tak, aby byl pro kameru nejjednodušší a nejpřístupnější a Carrenard s ní často zaujímá pohled nezúčastněného pozorovatele. Například v případě scén Analiiných konfrontací s Daciem v plné třídě, ji kamera snímá z podhledu, který sice může evokovat Analiinu převahu a Daciovu podřízenost, ale také takto zasazuje kameru na úroveň pohledu žáků, kteří celou hádku nečinně pozorují.

Zatímco při zobrazování promluv postav se Carrenard snaží vyhýbat prostřihům na jednotlivé postavy a používá dlouhé záběry, tak v případě zobrazení vzpomínek ilustrujících promluvu se snaží o co nejrychlejší střídání obrazů, čímž opravdu navozuje dojem jejich úlomkovitosti. Kromě ostrých přechodů mezi záběry se ve filmu objevují prolínačky, zatmívačky a roztmívačky. Zatímco prolínačky používá ke spojení dvou souvisejících záběrů, tak zatmívačky a roztmívačky se nacházejí na hranici dvou rozdílných vyprávěcích linií.

Kromě těchto formálních prvků je také několikrát použito také rámování přes zrcadlovku, čímž dochází k deformaci velikosti obrazu. Toto rámování Carrenard nepoužívá výlučně k zachycování Chrisina příběhu, kde se přes fotoaparát dívá právě tato hrdinka, ale objevuje se na jiných místech filmu. Zatímco u Chris se často jedná o zprostředkování jejího pohledu na danou situaci, v ostatních případech použití se jedná pouze o estetické ozvláštňení filmu. Ani významové ukotvení tohoto prvku není pevné a je s ním zacházeno jako s estetickým ozvláštňením. Zatímco ve scénách s Chris se jedná o zprostředkování jejího pohledu, tak v případě ostatních se objevuje zejména, ale ne výhradně, ve scénách představující jejich vzpomínky.

Carrenard používá prvky mizanscény k vizuálnímu podtržení mozaikovitosti narativu. Přestože se takto dostává do kontaktu mnoho elementů, ani jeden z nich nepůsobí rušivě. Svou schopností vytrhnout tyto složky z jejich obecně uznávaných významů nedodržováním formálních pravidel, má film příležitost využít jejich plného estetického potenciálu a nejvýraznějším motivem se stává posloupnost představovaných informací.

Oproštěním se od využití jejich významu se Carrenard také vyhýbá přílišné doslovnosti filmu, k čemuž napomáhá také nedokonalá uzavřenost linií. Každá z nich uzavírá pouze pomyslnou epizodu a svým ukončením otvírají naprosto nové problémy. Tento prvek považuji za jeden z nejvýznamnějších, co se týče žánru. Ve francouzských kritikách je tento film řazen mezi *film choral*, jehož jediným stálým pravidlem je využití několika paralelně se odvíjejících linií. Jednotlivé příběhy se pak dají zařadit mezi dramata, která kladou důraz na zobrazení mezilidských vztahů. To čím se tento film odlišuje od mainstreamové produkce, je jeho odklon od osudového ovlivňování jednotlivých vyprávěcích linií mezi sebou a vyvozování následků. Jak už jsem řekla, postavy žijí ve stejném městě, ve stejnou dobu a znají stejné lidi a cesty hlavních hrdinek se sice prolínají, ale aniž by došlo k markantním změnám v jejich životech. Vztahy, jejichž příběhy si Carrenard vybral pro svůj film, se také vymykají svou neobvyklostí. Svou schopností nějak všechny postavy myšlenkově uchopit a všechny vybavit srozumitelnou psychologií Carrenard také dosahuje velké míry uvěřitelnosti jak postav, tak jejich příběhů.

5. Závěr

Předpokladem stanoveným na začátku této práce byl zájem zejména odborného francouzského tisku o současné autory jeune cinéma a reflektování jejich tvůrčího stylu odlišujícího je od mainstreamové produkce. Mým cílem pak nebylo vymezit jeune cinéma jako celistvý umělecký proud, ale na základě textů zveřejněných zejména v časopise *Cahiers du cinéma* charakterizovat prvky, kterými se vybraní tvůrci odlišují od mainstreamové produkce, v kontextu jejich prezentace v dalších periodikách, ohlasu na sociálních sítích a divácké návštěvnosti.

Ohlas těchto filmů v médiích je podpořen zejména jejich uvedením na mezinárodních filmových festivalech, jako je festival v Cannes nebo Locarnu. Tímto tyto filmy nabývají výraznou měrou na společenské kredibilitě a tím je také přitahována pozornost zejména populárního tisku. Ten často také klade větší důraz na toto uznání než na jakkoli projevenou originalitu a výjimečnost. Ohlasy na sociálních sítích jsou ve vztahu k návštěvnosti zanedbatelné, ale sama návštěvnost však zanedbatelná není. Tyto filmy jeune cinéma nedosahují návštěvnosti velkorozpočtových filmů, ani nejúspěšnějších snímků, přesto divácký zájem ukazuje, že si získaly určitou část francouzského publika.¹⁶⁸

Zájem *Cahiers du cinéma* se dá definovat Delormovým editorskou linií, která se v zásadě obrací k tradici časopisu do doby, kdy se snažil hledat a určovat, jakým směrem by se měla kinematografie ubírat. Z toho pak vyvěrá otevřený přístup k začínajícím tvůrcům a snaha redakce *Cahiers* z velkého množství tvůrců jeune cinéma vybírat a označovat naděje francouzské kinematografie, jak je tomu u pěti ze čtyř mnou vybraných tvůrců a jejich filmů. Na základě provedených analýz mohu prohlásit, že u všech pěti filmů těchto autorů opravdu dochází v různé míře ke snaze o stylové vymezení se od hlavního proudu a většina ho také dosahuje na všech třech zkoumaných úrovních. Stejně jako *Cahiers* docházím k závěru, že jediný film, který se sice o toto odlišení se snaží, ale není schopen ho plnohodnotně dosáhnout je Betbederovo *2 automnes 3 hivers*. Tento film a autor je kritizován nejen *Cahiers* za svůj příklon ke konformním postupům a prvkům, přesto je u něj ovšem znatelná snaha vymanit se z mainstreamového stylu. Všechny filmy také podporují Delormův popis současného stavu francouzské

¹⁶⁸ TUILLIER, Laura. Gagner la bataille. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 694, s. 65.

kinematografie jako kritický a snahy mladých tvůrců o změnu jako podvědomou obranu této krizi.

Většina odborných textů, se kterými jsem pracovala, spojuje krizi francouzské kinematografie se systémem jejího financování a považuje změny tohoto systému za nezbytné. Delorme patří svým způsobem k obhájčům tohoto názoru, i když systému nevytýká obtížnost dosažení prostředků jako jeho lpění na scénáři jako textu splňujícím všechny předepsané formální požadavky. Dostupnost finančních prostředků se tak stává méně důležitá, než důraz institucí rozdělující tyto prostředky na formální požadavky na snímky a jejich tvůrce, které ústí ke sklonu filmařů vytvářet neustále stejné formáty jako *chronique*. Nejen Delorme, ale i někteří tvůrce jako Peretjako nebo Carrenard kladou při vyjadřování o své tvorbě důraz na co největší tvůrčí svobodu, neomezovanou systémovými pravidly. Právě tito dva režiséři se potýkali s výraznými problémy buď při financování, nebo distribuci svých filmů. Z jejich úhlu pohledu se jako největší problém jeví snaha dalších institucí zasahovat do konečné podoby filmu. Například Peretjatko se potýkal s neschopností členů komisí státních i soukromých organizací přijmout a plnohodnotně ocenit jeho filmový scénář, jehož podoba se výrazně vzdalovala tomu, na co byly komise ze své praxe zvyklé. A to i přes Peretjatkovu předchozí práci na několika krátkometrážních filmech, které byly odbornou kritikou hodnoceny velice kladně.¹⁶⁹ Peretjatkovi tak trvalo čtyři roky, než byl schopen najít dostatečnou podporu pro natáčení svého prvního dlouhometrážního filmu.

Tato neschopnost systému poskytnout dostatečnou podporu již uznávaným tvůrcům je zřejmá, uvědomíme-li si, že většina těchto tvůrců se k realizaci svého prvního filmu dostala až po dlouholeté tvorbě na krátkometrážních filmech a to i přes absolvování zavedených filmových škol. Jedním z nepopiratelných rysů současného jeune cinéma se tak stává nejenom předchozí kritikou oceňovaná krátkometrážní tvorba, ale i věk filmařů, protože všem kromě Carrenarda bylo při výrobě jejich prvních filmů mezi pětatřiceti a devětatřiceti lety. Přestože všichni tvůrce bez výjimky jsou autoři minimálně jednoho krátkometrážního filmu, ke kterým se kritika vrací a srovnává s nimi jejich první filmy.

U Braca, Peretjatka a Triet kritika při této komparaci dochází k závěru, že přestože je v jejich prvních filmech cítit návaznost na jejich předchozí tvorbu,

¹⁶⁹ LEPASTIER, Joachim. Antonin Peretjatko. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 688, s. 16-17.

nejsou právě tyto první filmy pouze prodlouženou variací těch předchozích, ale díla schopná samostatně obstát. Bracův film je srovnáván s jeho předchozími dvěma filmy, jedním z nich je již zmiňovaný *Un monde sans femmes* a druhým *Le Naufragé*. S Bracovým prvním filmem jsou srovnány hlavně díky přítomnosti Vincenta Macaigne a důrazu na návaznost příběhu na region, ve kterém se odehrává. Peretjakův první film je srovnáván hlavně s nejstaršími z jeho krátkých filmů *Changement de trottoir* (2004) nebo *French kiss* (2004) a *Paris Monopole* (2010). Ty jsou předkládány jako srovnání pro jejich podobnou výstavbu gagů a také obsazení stejných herců jako Thomase Schmitta nebo Marie-Lorny Vaconsin. U Triet je její první film komparován zejména s její dokumentaristickou tvorbou jako *Sur place* (2007) a jejím prvním hraným filmem *Vilaine fille, mauvais garçon* (2012). *Sur place* je zmiňováno hlavně díky dokumentárnímu zachycení rozbouřeného davu v ulicích Paříže, kde se Triet snažila zachytit chování davu jako celku, ale i jeho různých částí a jednotlivců. *Vilaine fille, mauvais garçon* díky zachycení vztahu dvou lidí ve zvláštní životní situaci a melancholickému vyznění celého filmu.¹⁷⁰

Přestože jsou právě tito tři tvůrci uznáváni za svou krátkometrážní tvorbu, kromě textů v *Cahiers du cinéma* je jim u odborné kritiky věnováno mnohem méně pozornosti. U Carrenarda a Betbedera není předchozí tvorba pokládána jako zajímavá ve vztahu k jejich prvním celovečerním filmům, a tak nejsou tak v textech používány ke srovnání vývoje jejich stylu, ale pouze k představení kontextu jejich tvorby.

Delorme popisuje jako zdroj tvůrčí inspirace nejen jeune cinéma, ale všech osobitých tvůrců v lyričnosti pramenící z osobní potřeby sdělovat.¹⁷¹ I když se snaha o vyjádření nemusí ve filmech projevit jako popisovaná lyričnost, tak ovšem nutí tvůrce udržet si značnou míru svobody při tvorbě svých filmů. Peretjako ve svém článku o problémech současné komedii vyjadřuje k problémům spojených s výrobou svého filmu a jak byl nakonec přijat, popisuje vlastně, jakým způsobem jsou tvůrci jeune cinéma ve Francii vnímáni a jak je pro ně důležité udržet si kontrolu nad svým filmem. Tito vybraní filmaři jsou obdivováni za svou schopnost prosadit svou uměleckou svobodu, třebaže teoreticky získali uměleckou kredibilitu

¹⁷⁰ AZALBERT, Nicolas. Guillaume Brac. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 688, s. 14-15.

LEPASTIER, Joachim. Antonin Peretjatko. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 688, s. 16-17.

MAILLARD, Florence. Justine Triet. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 688, s. 10-11.

¹⁷¹ DELORME, Stéphane. Du lyrisme! *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 688, s. 22.

svou předchozí prací, tak jim není průmyslem zaměřeným pouze na zisk vytvořen prostor pro osobitý projev. To se stává dalším znakem tvorby této skupiny filmařů jeune cinéma. Nejvýraznějším příkladem je Peretjatko a Carrenard, kteří se potýkali s potížemi při financování, ale nakonec se nepodřídili systému a vytvořili naprosto nezaměnitelné filmy. Peretjatko nakonec nečerpal ze státních podpor, ani televizních zdrojů, ale získal regionální podporu Ile-de-France a Midi-Pyrénées. Snaha o co největší tvůrčí svobodu vyplývá i z rozhovorů s Bracem a Triet, kteří se sice nepotýkali s problémovým financováním, ale snažili se vytvořit filmy zcela odlišné od jejich předchozí tvorby.

Tyto snahy se pak opravdu promítají do pojetí jejich jak stavby narativu, tak vizuální stránky i žánru. Delormem deklarovaná *chronique* se zjevně odlišuje od přístupů všech těchto tvůrců. Na všech třech úrovních se nejedná v žádném případě o vynalézání zcela nových formátů nebo prvků, ale o snahu chápat již zavedené termíny jako otevřené a mnohostranně uchopitelné.

Na rovině narativu se to pak projevuje snahou o odchýlení se od jeho lineárnosti a narušování jeho plynulosti. K tomu můžou sloužit rozmanité prostředky od využití několika paralelně se odvíjejících linií, přes různě odůvodněný zcizovací efekt nebo prokládání fiktivního příběhu dokumentární linií.

Zatímco na úrovni narativu se tvůrci uchylují k inovativnímu použití již běžně používaných prvků, na úrovni žánru se projevuje jejich osobitý styl, neboť se všichni včetně Betbedera snaží o ryze nové uchopení žánrových pravidel. To nemusí nutně ústít k vytvoření zcela nového žánru, jako spíš ke spojování zdánlivě nesourodých ikonografií a vytváření nových žánrových variací. U Betbedera sice nedochází k úplnému vytvoření vlastního stylu, ani u jedné zkoumané oblasti, ale přesto jsou zde nepopíratelné snahy o osobité pojetí těchto prvků. Přestože jsou tato žánrová ozvláštnění úzce ve vztahu s narativem, je to právě u žánru, kde si tito tvůrci dopřávají nejvíce svobody, až se zdá, jakoby porušování nepsaných žánrových pravidel brali jako nejmenší prohřešek vůči zavedeným konvencím. Pokud kritika považuje mizanscénu vycházející z Nové vlny a lineární narativ za zcela vyčerpané, je zcela logické snažit se o jejich inovování skrze přestavbu žánru, na který jsou úzce napojeni. Jejich práce s žánrem nevychází z neznalosti jeho zákonitostí jeho ikonografie, ale naopak z uvědomění si limitů jednotlivých prvků a záměrné snahy je překračovat. Peretjatko tak vystavuje

gagy své grotesky na konstruktivní kritice současného společenského systému a svým hyperbolickým znázorňováním problémů se od grotesky dostává až k vizuálním prostředkům připomínajícím spíš americké cartoon než slapstick comedy. Tuto atmosféru naznačuje už v samotném úvodu filmu, kde jsou záběry politiků na přehlídce u příležitosti oslav 14. července doprovázeny nediegetickou hudbou zesměšňující zobrazovanou vojenskou přehlídku. Všechny prvky náležící grotesce jsou využity ve jménu politické satiry a nekorektnosti. U Braca, Carrenarda a Trietové se jedná o chápání základních žánrových pravidel jako otevřené množiny, které je možné různě kombinovat a propojovat. Brac tak propojením pravidel detektivky a romance, dosahuje působivého thrilleru. Carrenard se vyhýbá tradičnímu osudovému vyznění svého film choral částečně neuzavřenými konci dílčích příběhů. Triet popisuje svůj styl jako směs čisté komedie a reálných událostí s hypersexuální ženskou rolí. Všechny tyto filmy vyznačují zpracováním až nepravděpodobné příběhy, vycházející z osobních nebo reálných událostí. I Betbeder zpracovává vlastní zkušenosti. Nejlépe tento trend vystihuje v rozhovoru pro *Cahiers du cinéma* Djinn Carrenard, který o příbězích ve svém filmu popisuje jako inspirované příhodami známých, ale záměrně dovedené na hranici uvěřitelnosti, aby pro něj byly přitažlivé.¹⁷²

Co se týče mizanscény, kterou Delorme označuje jako naprosto vyčerpanou a neustále se obracející se k postupům Nové vlny, tak stejně jako u narativu se jeune cinéma snaží o kombinování různorodých mainstreamových prvků, tak aby podpořili dané vyznění svého filmu, než aby se snažili formou experimentu vytvořit svérázné nové přístupy a prvky.

Přestože kritika *Cahiers* se snaží ve svých textech obsáhnout celé vytyčené spektrum problematických znaků a dokládat jím inovativnost těchto autorů, daří se jí to pouze částečně. Všechny znaky jsou vždy zmíněny, ale zejména kritické texty se nakonec soustředí na jeden prvek, který se jeví jako nejvýraznější a je autorem vyhodnocen jako nejvíce ozvláštňující.

Zajímavá je také tendence tisku, které jsem si všimla při sběru podkladů pro tuto práci. Velice často se novináři snaží o srovnávání mladých autorů s autory Nové vlny. Toto srovnání se buď dotýká úrovně vizuálního stylu a stavby narativu s těmi filmaři, které vybraní autoři označují jako své inspirační zdroje nebo k nimž

¹⁷² LEPASTIER, Joachim. Djinn Carrénard, jeune homme-orchestre. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 33.

je přirovnává kritika, anebo se kritika snaží jeune cinéma vymezit jako jednolitý vizuální a myšlenkový proud.

Jak už jsem zmiňovala, mou prací se nesnažím o podobné vymezení, jelikož se nejedná o ucelený proud. To dokazuje jak odborná kritika, která všechny tyto filmaře traktuje pouze jako začínající tvůrce a nesnaží se v jejich dílech uměle hledat významy, které by je mohly spojit. Nesnaží se o to dokonce ani *Cahiers*, jehož editor poznamenává, že jeho cílem je z nezměrného množství autorů prvních celovečerních filmů vybrat ty, kteří se vymykají nejen z mainstreamu, ale z celé generace.¹⁷³ Přesto se ani texty v tomto periodiku nevyhýbají snaze přirovnávat tyto autory k jejich předchůdcům.

Přestože někteří tvůrci se k inspiraci autory Nové vlny sami hlásí jako například Guillaume Brac, tak tyto snahy tvorbu současných režisérů spojit s významnými předchůdci kritizuje ve svém článku pro *Cahiers* Antonin Peretjatko, kde komentuje stav současné francouzské komedie. Vyjadřuje se hlavně k textům analyzující *La Fille du 14 juillet*, protože ty se podle jeho názoru až moc zaměřují na to, z jaké estetiky vychází a ke komu odkazuje, ale nedostatečně věnují filmu pozornost jako samostatnému textu.¹⁷⁴ Tento problém Peretjatko vztahuje pouze k francouzské komedii, ale obecně to ukazuje postavení jeune cinéma ve francouzské kinematografii, kde mu není věnována bez mála žádná pozornost. To dokazuje jak zájem kritiky, který byl u těchto vybraných filmů založen na jejich uvedení v Cannes a podpoře ze strany *Cahiers*, tak možnost těchto autorů věnovat se dlouhometrážnímu filmu až skoro ve čtyřiceti letech.

Přestože je zjevné, proč se kritika uchyluje k tomuto srovnávání, podle mého názoru není vůbec možné dojít k objektivní komparaci těchto dvou skupin jako dvou celků určujících nový směr francouzské kinematografie. Ani přirovnávání k Nové vlně jako skupině filmařů ovlivňující změny v kinematografii není zcela logické, neboť skupina těchto autorů byla vytvořena ex post redakcí *Cahiers*. Hlavní rozdíl vidím v přístupu současného jeune cinéma a filmařů Nové vlny k podobě kinematografie. Zatímco Nová vlna se více méně shodně vyjadřovala k tomu, jak by se měl film dále vyvíjet a sjednotila podobně smýšlející tvůrce. Současné jeune cinéma ovšem žádné takovéto tendence neprojevuje, i když se snaží stylově se vymezit vůči mainstreamu nikdo z těchto

¹⁷³ DELORME, Stéphane. Paş morts! *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 688, s. 5.

¹⁷⁴ PERETJATKO, Antonin. Éloge de l'humour. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 692, s. 6-7.

režisérů se nesnaží o vytvoření jednotného estetického směru, ale snaží se dosáhnout osobitého vyjádření. Zatímco ve své době Godard nebo Truffaut se ve svých textech pro *Cahiers du cinéma* snažili zachytit podstatu toho, v čem spatřovali zastaralost kinematografie a jak podle by podle jejich názoru měla vypadat, tak v současnosti se této kritiky pět ujímá kritika *Cahiers*, která tentokrát ovšem nemá žádný vliv na podobu filmů, které označuje jako výjimečně dobré. To částečně dokládá i částečná změna Delormovy vize budoucnosti francouzské kinematografie. Zatímco v roce 2010 sice vybízí k odklonu od mainstreamové *chronique* zejména kvůli nenápaditému využívání všech formálních prvků a neschopnosti stát jako svébytné autorovo vyjádření, tak v roce 2013 se jeho pozornost obrací právě ke schopnosti tvůrců pojímat své filmy jako příležitost k přenesení svých postojů a názorů.

Dlouhometrážní tvorba těchto tvůrců je samozřejmě ve svých počátcích a díky tomu jak je nastaveno vnímání tisku těchto filmařů jako uzavřené skupiny sjednocené přítomností Vincena Macaigne, je možné, že dojde k pokusu jeune cinema teoreticky a esteticky vymezit.

V této době ovšem zůstává možná pouze komparace stylu. Tu někteří tvůrci podporují označováním svých inspiračních zdrojů jako Brac, který jako inspiraci uvádí tvorbu Jacquesa Roziera¹⁷⁵ nebo Carrenard, který se svůj film zase snažil připodobnit ke kinematografii ze 70. let.¹⁷⁶ Třebaže se tito tvůrci hlásí k některým tvůrcům Nové vlny a inspirací jí, tak stejně jako ostatní vybraní autoři se svými předchůdci sdílejí zejména potenciál tvořit snímky výrazně se odlišující od mainstreamové produkce.

¹⁷⁵ DELORME, Stéphane a Nicolas ELLIOTT. Romantisme noir. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 697, s. 21.

¹⁷⁶ LEPASTIER, Joachim. Djinn Carrénard, jeune homme-orchestre. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 33.

Prameny

Analyzované filmy (řazení dle data vzniku)

Donoma (Djinn Carrenard, 2011)

La Fille du 14 Juillet (Antonin Peretjatko, 2013)

La Bataille de Solferino (Justine Triet, 2013)

2 automnes 3 hivers (Sébastien Betbeder, 2013)

Tonnerre (Guillaume Brac, 2014)

Ostatní zmiňované filmy (abecední řazení)

Des Ombres dans la maison (Justine Triet, 2010)

French Kiss (Antonin Peretjatko, 2004)

Changement de trottoir (Antonin Peretjatko, 2004)

Le naufragé (Guillaume Brac, 2009)

Les Secrets d'invisible (Antonin Peretjatko, 2011)

Paris monopole (Antonin Peretjatko, 2010)

Solferino (Justine Triet, 2009)

Sur place (Justine Triet, 2007)

Un monde sans femmes (Guillaume Brac, 2011)

Vilaine fille mauvais garçon (Justine Triet, 2012)

White Girl in her Panty (Djinn Carrénard, 2008)

Odborná periodika

ALION, Yves. L'actualité dvd: Tonnerre. *L'Avant-Scène Cinéma*. 2014, č. 615, s. 137.

AZALBERT, Nicolas a Joachim LEPASTIER. Les gens de cinéma ne prennent pas assez le métro: entretien avec Djinn Carrenard. *Cahiers du cinéma*. 2011, č. 672, s. 50-52.

AZALBERT, Nicolas. Donoma de Djinn Carrenard: Nouvelle donne. *Cahiers du cinéma*. 2011, č. 672, s. 48-49.

AZALBERT, Nicolas. Guillaume Brac. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 688, s. 14-15.

BAUMANN, Fabien. 2 automnes, 3 hivers. *Positif*. 2014, č. 636, s. 38.

BÉGHIN, Cyril. Comique d'attaque. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 689, s. 60.

BRETEAU-SKIRA, Gisele. 2 automnes 3 hivers. *Jeune cinéma*. 2013, 352/353, s. 91. Dostupné z: <http://www.jeunecinema.fr/spip.php?article84>

BRETEAU-SKIRA, Gisèle. Betbeder, Sébastien: Entretien avec Gisèle Breteau-Skira (2013). *Jeune Cinéma*. 2013, č. 356, s. 6. Dostupné z: <http://www.jeunecinema.fr/spip.php?article84>

BRETEAU-SKIRA, Gisèle. La Fille du 14 juillet. *Jeune cinéma*. 2013, č. 352-353, s. 128.

Cahiers du cinéma. Paris: Le Monde Publicité SA, 2010, n. 661. ISSN 0008-011X.

Cahiers du cinéma. Paris: Le Monde Publicité SA, 2013, n. 688. ISSN 0008-011X.

- CIMENT, Michel. De A à Z. *Positif*. 2013, č. 631, s. 38.
- CIMENT, Michel. Donoma. *Positif*. 2012, č. 611, s. 54.
- COLLET, Sophia a Jean-Philippe TESSÉ. Trouver des excuses à tout le monde et personne à la fois: Entretien avec Justine Triet. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 692, s. 40-41.
- COLLET, Sophia. 2 Automnes, 3 hivers. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 696, s. 38.
- DELORME, Stéphane. Avec ou sans maillot. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 695, s. 5.
- DELORME, Stéphane. Du lyrisme!. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 688, s. 22-27.
- DELORME, Stéphane. French Touch. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 6-7.
- DELORME, Stéphane. Les Dix Tares. *Cahiers du cinéma*. 2012, č. 684, s. 5.
- DELORME, Stéphane. Notre contemporain. *Cahiers du cinéma*. 2011, č. 673, s. 5.
- DELORME, Stéphane. Pas morts! *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 688, s. 5.
- DELORME, Stéphane. Quelle idée du cinéma? *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 698, s. 5.
- DELORME, Stéphane. Trait d'époque. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 662, s. 5.
- DELORME, Stéphane. Un pari sur l'avenir. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 5.
- DU MESNILDOT, Stéphane. Assaut: La Bataille de Solférino par Justine Triet. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 692, s. 38-39.
- ELLIOT, Nicholas a Stéphane DELORME. Romantisme noir: entretien avec Guillaume Brac. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 697, s. 21-23.
- ELLIOT, Nicholas. Tonnerre de Brac!. *Cahiers du cinéma*. 2014, č. 697, s. 18-19.
- ELLIOTT, Nicholas. Stéphane Delorme. *BOMB Magazine: Artists in Conversations* [online]. 5. 5. 2014 [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://bombmagazine.org/article/1000121/st-phane-delorme>
- GABRIEL, Nicole. L'Actualité. *Jeune cinéma*. 2013, č. 354, s. 95.
- GODARD, Jean-Luc. Montage, mon beau souci. *Cahiers du cinéma*. Paris: Etoile, 1956, č. 65, s. 30-31. ISSN 0008-011X.
- GOMBEAUD, Adrien. De A à Z. *Positif*. 2014, č. 636, s. 43.
- GUTMAN, Pierre-Simon. La Fille du 14 juillet. *L'Avant-scène cinéma*. 2013, č. 604, s. 115.
- JAMES, Donald. La Bataille de Solférino de Justine Triet. *Bref*. 2013, č. 108, s. 10.
- JAMES, Donald. La fille du 14 juillet d'Antonin Peretjatko. *Bref*. 2013, č. 107, s. 14.
- KAHN, Stéphane. Des figures, des visages: Tonnerre de Guillaume Brac. *Bref*. 2014, č. 110, s. 18.
- La lettre du CNC*. Paris: Centre national du cinéma et de l'image animée, 2013, č. 104, 12 s. ISSN 1762-4789.
- LEPASTIER, Joachim. Antonin Peretjatko. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 688, s. 16-17.
- LEPASTIER, Joachim. Djinn Carrénard, jeune homme-orchestre. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 32-33.
- LEPASTIER, Joachim. Djinn Carrenard. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 688, s. 12-13.
- LEPASTIER, Joachim. Donoma. *Positif*. 2012, č. 611, s. 54.
- LEPASTIER, Joachime. Antonin Peretjatko, jamais à court d'idées. *Cahiers du cinéma*. 2010, č. 661, s. 34-35.
- MACAIGNE, Vincent. Le SMS de Cologne. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 688, s. 28-30.

- MAILLARD, Florence. Justine Triet. *Cahiers du cinéma*. 2013. č. 688, s. 10-11.
- PERETJATKO, Antonin. Éloge de l'humour. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 692, s. 6-7.
- ROUYER, Philippe. De A à Z. *Positif*. 2013, č. 628, s. 44.
- TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers du cinéma*. Paris: Etoile, 1954, č. 31, s. 15-29. ISSN 0008-011X.
- TUILLIER, Laura. Gagner la bataille. *Cahiers du cinéma*. 2013, č. 694, s. 65.

Populární periodika

- 2 automnes 3 hivers: critiques. *Premiere* [online]. 2014 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: [http://www.premiere.fr/film/2-Automnes-3-Hivers-3754092/\(affichage\)/press](http://www.premiere.fr/film/2-Automnes-3-Hivers-3754092/(affichage)/press)
- ALEX, Aurélie. 2 automnes 3 hivers: un film qui prouve le renouveau de la comédie française. *Le Nouvel Observateur: Le Plus* [online]. 10. 1. 2014 [cit. 2014-08-09]. Dostupné z: <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1121396-2-automnes-3-hivers-un-film-qui-prouve-le-renouveau-de-la-comedie-francaise.html>
- BARTONNET, Brigit. Après "Un Monde sans femmes", le coup de "Tonnerre" de Guillaume Brac: Inreview. *Allociné* [online]. 26. 1. 2014 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article%3D18630220.html
- BARTONNET, Brigit. La fille du 14 juillet: le jour de foire est arrivé. *Libération: next cinéma* [online]. 4. 6. 2013 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: http://next.liberation.fr/cinema/2013/06/04/le-jour-de-foire-est-arrive_908308
- BEZBAKH, Michel. Tonnerre: Brac fait parler la foudre. *Ca dépend des jours: Le E-zine versatile* [online]. 6. 2. 2014 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://cadedependdesjours.com/Cinema-critique/tonnerre-brac-fait-parler-la-foudre/>
- BLONDEAU, Romain. 2 automnes, 3 hivers. *Les Inrocks* [online]. 24. 12. 2013 [cit. 2015-01-28]. Dostupné z: <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/2-automnes-3-hivers/>
- BLOTTIÈRE, Mathilde. La Fille du 14 juillet. *Télérama* [online]. 5. 6. 2013 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://www.telerama.fr/cinema/films/la-fille-du-14-juillet,440072.php>
- BOUSSAGEON, Alexandre. "La Bataille de Solferino" n'est pas celle à laquelle on pense. *Le Nouvel Observateur* [online]. 16. 9. 2013 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20130916.CIN2281/la-bataille-de-solferino-n-est-pas-celle-a-laquelle-on-pense.html>
- C., Al. 2 automnes 3 hivers. *Le Journal du Dimanche* [online]. 24. 12. 2013 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://www.lejdd.fr/Culture/Cinema/Critique-du-JDD-2-automnes-3-hivers-645387>
- C., Al. Amour et guérilla. *Le Journal du Dimanche* [online]. 20. 11. 2011 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://www.lejdd.fr/Culture/Cinema/Actualite/Donoma-la-critique-du-film-426381>
- C., Al. Tonnerre *. *Le Journal du Dimanche* [online]. 25. 1. 2014 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://www.lejdd.fr/Culture/Cinema/Tonnerre-la-critique-du-JDD-650042>
- CIRODDE, Emmanuel. Avec Donoma, je voulais faire un truc complètement cinglé. *L'Express* [online]. 24. 11. 2011 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: http://www.lexpress.fr/culture/cinema/donoma-rencontre-avec-djinn-carrenard-le-realisateur_1053826.html?xtmc=donoma&xtr=8
- COPPERMANN, Annie. « La fille du 14 juillet »: Bouts d'ficelles, et gentil n'importe quoi. *Les Echos* [online]. 5. 6. 2013 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://blogs.lesechos.fr/annie-coppermann/la-fille-du-14-juillet-bouts-d-ficelles-et-gentil-n-importe-quoi-a13032.html>
- COPPERMANN, Annie. « Tonnerre »: Le rocker et l'amour. *Les Echos* [online]. 29. 1. 2014 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://blogs.lesechos.fr/annie-coppermann/tonnerre-le-rocker-et-l-amour-a14144.html>

CROISET, Laure. 2 automnes 3 hivers: variations futiles et mélancoliques. *Tout le ciné* [online]. 26. 12. 2013 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://www.toutlecine.com/cinema/l-actu-cinema/0002/00027995-2-automnes-3-hivers-variations-futiles-et-melancoliques.html>

DUMEZ, Virgil. 2 AUTOMNES, 3 HIVERS - LA CRITIQUE DU FILM: Conte d'hiver. *A voir à lire* [online]. 24. 12. 2013 [cit. 2014-08-09]. Dostupné z: <http://www.avoir-alire.com/2-automnes-3-hivers-la-critique-du-film>

DUMEZ, Virgile. DONOMA - LA CRITIQUE. *A voir à lire* [online]. 12. 11. 2011 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://www.avoir-alire.com/donoma-la-critique>

FERENCZI, Aurélien. 2 automnes, 3 hivers. *Télérama* [online]. 25. 12. 2013 [cit. 2015-01-28]. Dostupné z: <http://television.telerama.fr/tele/films/2-automnes-3-hivers,66378989,critique.php>

FERNEY, Jeanne. « Donoma », un grand « petit » film. *La Croix* [online]. 22. 11. 2011 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: http://www.la-croix.com/Culture/Cinema/Donoma-un-grand-petit-film-_NG_-2011-11-22-738935

GANDILLOT, Thierry. Nos filles, nos batailles. *Les Echos* [online]. 18. 9. 2013 [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: http://www.lesechos.fr/18/09/2013/LesEchos/21524-042-ECH_nos-filles--nos-batailles.htm?texte=la%20bataille%20de%20solferino

GOLDBERG, Jacky. Donoma: un ovni filmique bluffant. *Les Inrocks* [online]. 2011 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/donoma-un-ovni-filmique-bluffant/>

GRASSIN, Sophie. "La Bataille de Solférino" : un "Kramer contre Kramer" soluble dans la politique. *Le Nouvel Observateur* [online]. 18. 9. 2013 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20130918.CIN2345/la-bataille-de-solferino-un-kramer-contre-kramer-soluble-dans-la-politique.html>

GRASSIN, Sophie. La Bataille de Solférino: Justin Triet, nouvelle guerrière du jeune cinéma français. *Le Nouvel Observateur* [online]. 18. 9. 2013 [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20130918.CIN2358/la-bataille-de-solferino-justin-triet-nouvelle-guerriere-du-jeune-cinema-francais.html>

HÉLIÉ, Roland. Donoma de Djinn Carrénard. *Fiches du cinéma* [online]. 22. 11. 2011 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://www.fichesducinema.com/spip/spip.php?article2894>

ICHER, Bruno. «La fille du 14 juillet»: le jour de foire est arrivé. *Libération* [online]. 4. 6. 2013 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: http://next.liberation.fr/cinema/2013/06/04/le-jour-de-foire-est-arrive_908308

ICHER, Bruno. La fille du 14 juillet: un scénario très précis qui fonctionne par séquences. *Libération* [online]. 7. 6. 2013 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: http://next.liberation.fr/cinema/2013/06/07/dialoguez-avec-le-realisateur-de-la-fille-du-14-juillet_909112

KAGANSKI, Serge. "La Bataille de Solférino", une ronde folle entre fiction et réalité. *Les Inrocks* [online]. 17. 9. 2013 [cit. 2014-08-06]. Dostupné z: <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/bataille-solferino/>

KAGANSKI, Serge. Tonnerre: un portrait au lyrisme déjanté. *Les Inrocks* [online]. 28. 1. 2014 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/tonnerre/>

La fille du 14 juillet: critiques. *Première* [online]. 2013 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: [http://www.premiere.fr/film/La-Fille-du-14-Juillet-3736170/\(affichage\)/press](http://www.premiere.fr/film/La-Fille-du-14-Juillet-3736170/(affichage)/press)

LALANNE, Jean-Marc a Pierre SIANKOWSKI. Vincent Macaigne: "J'ai un côté conquistador". *Les Inrocks* [online]. 2. 2. 2014. [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://www.lesinrocks.com/2014/02/02/cinema/vincent-macaigne-jai-un-cote-conquistador-11466101/>

LEBOYER, Olivia. Tonnerre: de Guillaume Brac, beau film d'amour blessé. *Toute la culture* [online]. 23. 12. 2013 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: http://toutelaculture.com/cinema/a-l-affiche/critique-tonnerre-de-guillaume-brac-beau-film-damour-blesse/?utm_content=buffer6afe8&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer

- LEFORT, Gérard a Didier PÉRON. «Donoma» la marque jeune. *Libération:next cinéma* [online]. 23. 11. 2011 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: http://next.liberation.fr/cinema/2011/11/23/donoma-la-marque-jeune_776538
- LIBIOT, Eric. Elle s'en va, La bataille de Solferino: "Roues (trop) libres?". *L'Express* [online]. 18. 9. 2013 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: http://www.lexpress.fr/culture/cinema/elle-s-en-va-et-la-bataille-de-solferino-la-critique-de-l-express_1282373.html?xtmc=la_bataille_de_solferino&xtcr=1
- LIBIOT, Eric. La fille du 14 juillet, une virée poétique et débraillée. *L'Express* [online]. 5. 6. 2013 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: http://www.lexpress.fr/culture/cinema/la-fille-du-14-juliet-une-viree-poetique-et-debrailee_1254917.html?xtmc=la_fille_du_14_juliet&xtcr=4
- LIBIOT, Eric. Tonnerre, la critique de L'Express. *L'Express* [online]. 28. 1. 2014 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: http://www.lexpress.fr/culture/cinema/tonnerre-la-critique-de-l-express_1318010.html?xtmc=tonnerre&xtcr=4
- LOISON, Guillaume. "Tonnerre" : polar romantique tordu et envoûtant. *Le Nouvel Observateur* [online]. 28. 1. 2014 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20140128.CIN1001/tonnerre-polar-romantique-tordu-et-envoutant.html>
- LOISON, Guillaume. "Tonnerre" : Vincent Macaigne, rencontre à haute tension. *Le Nouvel Observateur* [online]. 29. 1. 2014 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20140129.CIN1018/tonnerre-vincent-macaigne-rencontre-a-haute-tension.html>
- LOISON, Guillaume. « Donoma », l'art de la guérilla. *Le Nouvel observateur* [online]. 23. 11. 2011 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20111123.CIN0487/donoma-l-art-de-la-guerilla.html>
- LOISON, Guillaume. Donoma de Djinn Carrenard. *Le Nouvel observateur* [online]. 23. 11. 2011 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20111123.CIN0493/donoma-de-djinn-carrenard.html>
- LORRAIN, François-Guillaume. Feu d'artifice comique. *Le Point* [online]. 6. 6. 2013 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: http://www.lepoint.fr/cinema/feu-d-artifice-comique-06-06-2013-1688557_35.php
- MANDELBAUM, Jacques. 2 automnes, 3 hivers: Arman et Amélie, tout un roman. *Le Monde* [online]. 24. 12. 2013 [cit. 2015-01-28]. Dostupné z: http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/12/24/2-automnes-3-hivers-arman-et-amelie-tout-un-roman_4339314_3246.html?xtmc=2_automnes_3_hivers&xtcr=9
- MANDELBAUM, Jacques. La Bataille de Solferino: un couple hystérique dans l'élection présidentielle. *Le Monde* [online]. 17. 9. 2013 [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/09/17/la-bataille-de-solferino-un-couple-hysterique-dans-l-election-presidentielle_3478850_3246.html?xtmc=la_bataille_de_solferino&xtcr=41
- MARCADÉ, Nicolas. Entretien avec Stéphane Delorme: Qu'est-ce qu'on attend ?. *Fiches du cinéma* [online]. 14. 5. 2014 [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://www.fichesducinema.com/spip/spip.php?article4504>
- MERINGEAU, Pascal. "Tonnerre": beau, précis, intelligent. *Le Nouvel Observateur* [online]. 30. 1. 2014 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20140130.CIN0977/tonnerre-beau-precis-intelligent.html>
- MORAIN, Jean-Baptiste. La fille du 14 juillet: du joyeux n'importe quoi raconté n'importe comment. In: *Les Inrocks* [online]. 4. 6. 2013 [cit. 2014-08-09]. Dostupné z: <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/la-fille-du-14-juliet/>
- MORICE, Jacques. La Bataille de Solferino. *Télérama* [online]. 18. 9. 2013 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://www.telerama.fr/cinema/films/la-bataille-de-solferino,440589,critique.php>
- MORICE, Jacques. Tonnerre. *Télérama* [online]. 29. 1. 2014 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://www.telerama.fr/cinema/films/tonnerre,482237,critique.php>
- MURAT, Pierre. Donoma. *Télérama* [online]. 23. 11. 2011 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://www.telerama.fr/cinema/films/donoma,422022.php>

- NOUCHI, Frank. La fille du 14 juillet: Hector et Truquette défient le marasme français. In: *Le Monde* [online]. 3. 6. 2013 [cit. 2014-08-09]. Dostupné z: http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/06/03/hector-et-truquette-defient-le-marasme-francais_3423299_3246.html
- OSTRIA, Vincent. Par ici les sorties. *L'Humanité* [online]. 29. 1. 2014 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://www.humanite.fr/culture/par-ici-les-sorties-557954>
- OSTRIA, Vincent. Sortir ce week-end. Cinéma. *L'Humanité* [online]. 31. 1. 2014 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://www.humanite.fr/culture/sortir-ce-week-end-cinema-558110>
- PÉRON, Didier. «La bataille de Solferino»: emportées par la foule. *Libération* [online]. 17. 9. 2013 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: http://next.liberation.fr/cinema/2013/09/17/emportees-par-la-foule_932617
- PÉRON, Didier. «Nous sommes partis à la conquête de la France». *Libération* [online]. 23. 11. 2011 [cit. 2015-03-29]. Dostupné z: http://next.liberation.fr/cinema/2011/11/23/nous-sommes-partis-a-la-conquete-de-la-france_776539
- PÉRON, Didier. «Tonnerre»: mélodie d'amour. *Libération* [online]. 28. 1. 2014 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: http://next.liberation.fr/cinema/2014/01/28/melodie-d-amour_976119
- REGNIER, Isabelle. Antonin Peretjatko, de tours de magie en tours de manivelle. *Le Monde* [online]. 4. 6. 2013 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/06/04/antonin-peretjatko-de-tours-de-magie-en-tours-de-manivelle_3423545_3246.html
- REGNIER, Isabelle. Têtes de mort sous la frise du jacquard, Justine Triet n'est pas celle que vous croyez. *Le Monde* [online]. 17. 9. 2013 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/09/17/justine-triet-n-est-pas-celle-que-vous-croyez_3478851_3246.html?xtmc=la_bataille_de_solferino&xtcr=40
- RENOU-NATIVEL, Corinne. La mélodie du rockeur. *La Croix* [online]. 29. 1. 2014 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://www.la-croix.com/Culture/Cinema/Tonnerre-la-melodie-du-rockeur-2014-01-28-1097834>
- ROMANAZZI, Alexandre. Donoma. *Abus du cinéma* [online]. 2011 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://www.abusdecine.com/critique/donoma>
- ROMANAZZI, Alexandre. La fille du 14 juillet: Un désopilant foutraque révolutionnaire. In: *Abus de ciné* [online]. 2013 [cit. 2014-08-09]. Dostupné z: <http://www.abusdecine.com/critique/la-fille-du-14-juillet>
- ROY, Jean. En vacances et en vadrouille, comédie sympa. *L'Humanité* [online]. 5. 6. 2013 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://www.humanite.fr/culture/en-vacances-et-en-vadrouille-comedie-sympa-543031>
- ROY, Jean. La Bataille de Solferino. Quand la petite histoire s'impose dans la grande. *L'Humanité* [online]. 18. 9. 2013 [cit. 2015-03-25]. Dostupné z: <http://www.humanite.fr/la-bataille-de-solferino-quand-la-petite-histoire-simpose-dans-la-grande>
- THYS, Nicolas. Tonnerre: Critique du film. *Ecranlarge.com* [online]. 21. 1. 2014 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: http://www.ecranlarge.com/movie_review-read-35598-201511.php?utm_content=buffer280d3&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer
- Un monde sans femmes. *Année Zéro* [online]. ©2015 [cit. 2015-01-29]. Dostupné z: http://www.annee0.com/_/un-monde-sans-femmes-2/
- WALON, Sophie. Donoma: une nouvelle vision du couple à l'heure du néo-libéralisme. *Le Monde* [online]. 22. 11. 2011 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/11/22/donoma-une-nouvelle-vision-du-couple-a-l-heure-du-neo-liberalisme_1607187_3476.html?xtmc=donoma&xtcr=15

Literatura

- ALTMAN, Rick. *Film/genre*. London: BFI Publishing, 1999, 246 s. ISBN 08-517-0717-3.
- ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*. Champaign: University of Illinois Press, 1984, vol. 23, č. 3, s. 6-18. ISSN 0009-7101.
- AUSTIN, Guy. *Contemporary French cinema: an introduction*. New York: St. Martin's Press, 1996, 190 s. ISBN 07-190-4611-4.
- AUSTIN, Guy. *Stars in modern French film*. New York: Distributed in the U.S.A. by Oxford University Press, 2003, 149 s. ISBN 03-407-6019-2.
- LACROIX, Chantal. *Statistiques de la culture: chiffres clés édition 2013*. Paris: Documentation française, 2013, 256 s. ISBN 9782110093547.
- MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6.
- PALMER, Tim. *Brutal intimacy: analyzing contemporary French cinema*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2011, 286 s. Wesleyan film. ISBN 08-195-7000-1.
- READER, Phil Powrie and Keith. *French cinema: a student's guide*. 1. vyd. London: Arnold, 2002. ISBN 03-407-6004-4.
- PRÉDAL, René. *Le cinéma français des années 1990: Une génération de transition*. 2. vyd. Paris: Armand Colin, 2008. ISBN 22-003-5453-3.
-
ais depuis 2000: Un renouvellement incessant
. ISBN 22-003-5316-2.
- SERCEAU, Daniel. *Symptômes du jeune cinéma français*. Paris: Cerf, 2008. Septième art. ISBN 22-040-8645-2.
- STRAUSS, Anselm a Juliet CORBINOVÁ. *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie*. 1. vyd. Boskovice: Albert, 1999, 196 s. ISBN 80-858-3460-X.
- THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007, 827 s., [24] s. obr. příl. ISBN 978-807-1068-983.
- THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s. ISBN 978-807-3312-176.

Elektronické zdroje

- 2 automnes 3 hivers. *JP's Box-Office* [online]. 2015 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=14003>
- 2 automnes, 3 hivers. CALENGE, Gilles a Jean-Pierre CALENGE. Calindex [online]. [2014] [cit. 2015-01-30]. Dostupné z: <http://calindex.eu/film.php?op=listfilm&nf=68910>
- 2013 Special Mention (FICC/IFFS Jury). In: Festival del film Locarno: Archive [online]. 2013 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <http://archive.pardo.ch/details.do?methodcall=premiDetails&oc=715760>
- AlloCiné: Cinéma, Séries TV, Stars, Vidéos, DVD et VOD* [online]. [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: <http://www.allocine.fr/>
- Box office mojo* [online]. [1999-] [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://www.boxofficemojo.com/>
- Donoma. *UniFrance Films* [online]. 2007 [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: <http://www.unifrance.org/film/31579/donoma>
- Exploitation: La fille du 14 juillet. In: *Ecce films* [online]. 2014 [cit. 2014-08-09]. Dostupné z: <http://www.eccefilms.fr/index.php/exploitation-la-fille-du-14-juillet>
- Exploitation: La Bataille de Solférino. *Ecce Films* [online]. [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: <http://www.eccefilms.fr/index.php/exploitation-la-bataille-de-solferino>

- Film: Donoma. *Lumière: Data base on admissions of films released in Europe* [online]. 2014 [cit. 2014-08-06]. Dostupné z: http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=37837
- Film: La bataille de Solferino. *Lumière: Data base on admissions of films released in Europe* [online]. 2014 [cit. 2014-08-06]. Dostupné z: http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=43408
- Film: La fille du 14 juillet. *Lumière: Data base on admissions of films released in Europe* [online]. 2014 [cit. 2014-08-06]. Dostupné z: http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=39145
- France and Algeria, Monaco, Morocco and Tunisia Yearly Box Office. In: *Box office mojo* [online]. 2014 [cit. 2014-08-09]. Dostupné z: <http://www.boxofficemojo.com/intl/france/yearly/?yr=2014&sort=reldate&order=ASC&p=.htm>
- JP's Box-office* [online]. [1998-] [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://www.jpbox-office.com/index.php>
- Prix Louis Delluc du premier film - Prix Louis Delluc. *AlloCiné: Cinéma, Séries TV, Stars, Vidéos, DVD et VOD* [online]. [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: <http://www.allocine.fr/festivals/festival-2658/palmares/prix-18353671>
- Ressources numérisées: La Bataille de Solferino. *Ciné-Ressources: Catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma* [online]. 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: http://www.cineressources.net/revues_presse/resultat_f/index.php?pk=120805¶m=F&textfield=justine+triet&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=PNP&pk_recherche=273542
- Ressources numérisées: La Fille du 14 juillet. *Ciné-Ressources: Catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma* [online]. 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: http://www.cineressources.net/revues_presse/resultat_f/index.php?pk=120010¶m=F&textfield=peretjatko&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=PNP&pk_recherche=231478
- Ressources numérisées: Donoma. *Ciné-Ressources: Catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma* [online]. 2012 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: http://www.cineressources.net/revues_presse/resultat_f/index.php?pk=114685¶m=F&textfield=donoma&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=FOR&pk_recherche=114685
- Ressources numérisées: Tonnerre. *Ciné-Ressources: Catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma* [online]. [2014] [cit. 2015-01-30]. Dostupné z: http://www.cineressources.net/revues_presse/resultat_f/index.php?pk=122281¶m=F&textfield=tonnerre&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=FOR&pk_recherche=122281
- Ressources numérisées: Deux automnes, trois hivers. *Ciné-Ressources: Catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma* [online]. 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: http://www.cineressources.net/revues_presse/resultat_f/index.php?pk=121990¶m=F&textfield=betbeder&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=PNP&pk_recherche=263207
- Sources: France. *Lumière: Data base on admissions of films released in Europe* [online]. [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://lumiere.obs.coe.int/web/sources/FR.html>
- Tonnerre. [Tonnerre vient de dépasser les 50 000 entrées !...] In: *Facebook* [online]. 2014 [cit. 2014-08-10]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/TonnerreLeFilm/photos/a.1392975250926389.1073741828.1375658269324754/1477526285804618/?type=1&permPage=1>
- Tonnerre. *JP's Box-Office* [online]. [1998-] [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=14111>

NÁZEV

Specifika tvorby nastupující generace francouzských režisérů

AUTOR

Bc. Kateřina Burová

KATEDRA

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRAKT

Cílem této práce je definování specifických znaků odlišujících tvorbu současného francouzského *jeune cinéma* od mainstreamové produkce v kontextu jejich mediálního obrazu zastoupenou zejména kritikou časopisu *Cahiers du cinéma*. Určování inovativních prvků bylo provedeno na úrovni žánrového uchopení, narativu a mizanscény s důrazem na kameru a střih. Ze závěrů této práce pak vyplývá, že opravdu lze nalézt osobité využití prvků na všech třech úrovních. Přestože se však režiséři snaží o svébytné vytváření svých filmů, zůstávají stále příliš svázáni fungováním národního filmového průmyslu.

KLÍČOVÁ SLOVA

Jeune cinéma, *Cahiers du cinéma*, francouzský film

TITLE

Specific features in the works of the new generation of French directors

AUTHOR

Bc. Kateřina Burová

DEPARTMENT

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to define the specific characteristics distinguishing the creation of contemporary French jeune cinéma from mainstream production in the context of their media image represented especially by critic of Cahiers du cinéma. Determination of innovative features was carried out at the level of genre, narrative and mise en scène, with emphasis on the camera and editing. The findings of this work show that indeed the distinctive elements can be found used at all three levels. Yet, while the directors try to create their distinct films, they are still too dependent on the functioning of the national film industry.

KEYWORDS

Jeune cinéma, Cahiers du cinéma, french film