

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA FILMOVÉ VĚDY

Hrdinka pro každého
Filmová reprezentace Jany z Arku

Diplomová práce
Praha 2006

Vedoucí diplomové práce

Prof. PhDr. Jiří Cieslar

Autorka práce

Tereza Moravcová

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla jsem v ní všechny použité prameny a literaturu.

V Praze dne 6. ledna 2006

Tereza Moravcová



Obsah:

ÚVOD	4
1. Prameny	5
KAPITOLA I.: VYMEZENÍ TÉMATU DIPLOMOVÉ PRÁCE	9
1.1. Metodologický přístup	9
1.1.1. Historický film	11
1.1.2. Historický film a ideologie	15
KAPITOLA II.: HISTORICKÝ KONTEXT	17
2.1. Postavení ženy v dějinách	17
2.2. Život a smrt Jany z Arku	22
2.3. Jana z Arku včera a dnes	32
2.3.1. Nemoc	37
2.3.2. Androgynní bytost	37
2.3.3. Světice versus Čarodějka	39
2.3.4. Uměla Jana psát?	41
KAPITOLA III.: HRDINKA PRO KAŽDÉHO	43
3.1. Historický přehled filmů o Janě z Arku	43
3.2. Aspekt genderový	57
3.3. Aspekt národní	63
3.4. Aspekt mocenský	69
KAPITOLA IV.: UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ	76
4.1. Geneze filmu	76
4.1.1. Scénář	76
4.1.2. Perfekcionista Dreyer a výprava	78
4.1.3. Práce s herci	80
4.2. Přístup k textu	84
4.3. Inspirační zdroje	87
4.4. Ženy v zajetí písma	89
4.4.1. Pohnuté životní osudy	89
4.4.2. Písmo jako nástroj moci	91
4.4.3. Pravdivost	93
4.5. Časoprostor	94
4.5.1. Povrch	94
4.5.2. Prostor	97
4.5.3. Rytmus	99
4.6. Témata	101
4.7. Premiéra a reakce kritiky	102
4.8. Pohromy kopií a jejich verze	103
ZÁVĚR	105
LITERATURA	106
PŘÍLOHY	113

ÚVOD

Pamatuji si, kdy jsem o Janě z Arku slyšela poprvé, bylo to na gymnáziu. Na černé tabuli nic neříkající heslo: sv. Jana z Arku – francouzská národní hrdinka. Profesorka mdlým hlasem stručně odříkala Janin příběh, ze kterého zbyly jen dva krátké útržky v mém sešitu: „Mladá vesničanka se postavila do čela lidového odporu proti Angličanům, osvobodila Orléans. Roku 1430 zajata, rok nato upálena jako čarodějnice.“

Tento mlhavý obraz „francouzské národní hrdinky“ se mi zkonkretizoval jednoho ponurého zimního večera v Bartolomějské ulici, v kině Ponrepo. Tehdy jsem poprvé viděla *Utrpení Panny orléánské* (1928) C. Th. Dreyera. Nehmotná představa historické postavy pro mě již napříště bude mít jedinou tvář: tu tvář plnou utrpení, bolesti, ale i vzdoru Renée Falconneti.

A jednou v noci, v autobuse do Paříže, jsem byla „nucena“ shlédnout *Johanku z Arku* (1998) Luca Bessona. Tento barvami hýřící spektakl ve velkém stylu mě sice nezaujal,¹ zároveň však vyvolal otázky. V té době už jsem znala *Utrpení Panny orléánské*, věděla jsem, že Robert Bresson natočil *Proces Jany z Arku* (1962). Existují ještě nějaké filmy o Janě z Arku? Začala jsem pátrat.

Historických i filmových pramenů o Janě je v Čechách velmi málo, spásným pro mě bylo objevení Centra Jany z Arku v Orléans, s jehož ředitelem, Olivierem Bouzým, jsem si na téma Jana z Arku začala dopisovat. Absence pramenů mě přiměla třikrát navštívit Francii. Nejprínosnější zcela jistě bylo studium historických i filmologických materiálů v pařížských knihovnách (BIFI, univerzitní knihovna Paris III – Sorbonne Nouvelle a BPI – knihovna Centre Pompidou) a v Centru Jany z Arku v Orléans.

Moje diplomová práce je úvodem do studia filmové reprezentace Jany z Arku, proto jsem považovala za nutné uvést Janin příběh v určitém historickém kontextu, jednak abych se

¹ Až později jsem objevila kouzlo tohoto filmu, které tkví v jeho leckdy až nemístné manipulaci s historickými fakty.

pokusila nabourat zavedené vnímání samotné historie jako faktické a lineární danosti, a rovněž abych poukázala na nejednoznačnost a jakousi neuchopitelnost Janiny postavy.

V České republice je většina filmů o Janě z Arku nedostupná, proto jsem nakonec považovala za nezbytné seznámit čtenáře alespoň stručně se všemi hranými filmy a až poté se věnovat analýzám vybraných filmů.

V první kapitole si definuji metodu, s níž budu analyzovat filmy o Janě z Arku. V druhé kapitole zařazuji Janin příběh do historického kontextu, zabývám se postavením ženy v dějinách (abych nabourala představu o nepřetržitém podřízení ženy), předkládám stručnou biografii Jany a věnuji se nejrůznějším pohledům na Janinu postavu.

Ve třetí kapitole podávám stručný historický přehled všech hraných filmů o Janě. Těm filmům, které nejsou předmětem následujících podkapitol, se věnuji v historickém přehledu obšírněji. Ve třech podkapitolách, které jsem rozdělila podle převládajícího ideologického konceptu (genderový, nacionální, mocenský), se zabývám konkrétními analýzami filmů. Tyto tři koncepty (samy o sobě redukcující podstatu Janina mýtu pouze na určité aspekty jejího zápasu) nejsou neměnnými danostmi, naopak, prolínají se, vzájemně do sebe a ze sebe vyrůstají. Zejména genderový a nacionální aspekt spolu velmi těsně souvisejí, a oba dva pak zastřešují ten třetí – mocenský. Nicméně, v každém filmu jeden převládá, což se dá stanovit podle toho, čeho chce film docílit.

Čtvrtou kapitolu jsem po domluvě se svým vedoucím diplomové práce, profesorem Cieslarem, věnovala filmu *Utrpení Panny orleánské*.

1. Prameny

30. května 1431 byla upálena Jana z Arku. Smrt na hranici je pravděpodobně jediným údajem z Janina života, kterým si můžeme být stoprocentně jisti.² O prostých lidech se ve

² Po Janině exekuci se vynořily zvěsti, že se jí podařilo prchnout a na hranici upálili někoho jiného. Pouhých pět let po její smrti se v Orléans objevila jedna z mnoha falešných Jan, které se po Francii potulovaly. Claude z Armoises, aktivní účastnice války v Itálii, byla Janě tak podobná, že oklamala i obyvatele Orléans, kteří nikdy neviděli Janu bez brnění. Vděční obyvatelé města jí zdarma poskytli „byt a stravu“. Claude se nakonec sama

středověku nevedla systematická evidence, primární prameny o Janině životě a smrti se tak redukuje na pouhé dva zdroje z 15. století: záznamy z procesu pořízené v období od 9. ledna do 30. května 1431 a dokumenty z rehabilitačního procesu (1450 – 1456). Za primární pramen se ve skutečnosti dají považovat pouze dokumenty z roku 1431, neboť svědectví rehabilitačního procesu jsou formulována a posteriori se zjevnou snahou Janu očistit. Navíc mnozí svědci už nežili, jiní byli staří a jen těžko se rozpomínali na události dvacet let staré. Tak jako se první proces pokoušel Janu zdiskreditovat, druhý upadl do opačného extrému – absolutní glorifikace. Podle anglické historičky a kritičky Mariny Warner existuje patnáct rukopisných verzí Janina procesu.³ Poprvé byly záznamy procesu i rehabilitace vydány až v 19. století. Zasloužil se o to francouzský historik Jules Quicherat, který je sestavil a opatřil poznámkami. Svě pětisvazkové dílo vydal v letech 1841 až 1849, historická obec z něj dodnes čerpá jako z dosud nepřekonaného zdroje informací.⁴

Ve své práci jsem vycházela z mnoha odlišných pramenů,⁵ jako stěžejní uvádím tři zdroje. Populárně-odborné publikace historičky Régine Pernoud, která se celý život zabývala Janou z Arku. V roce 1973 založila Centre Jeanne d'Arc v Orléans, jež vedla až do své smrti v roce 1998. Pernoud podává Janin obraz jasně, bez zbytečných otázek. PhDr. Martin Nejedlý mi laskavě zapůjčil erudovanou biografii *Jeanne d'Arc* francouzské historičky Colette Beaune, která se již nezabývá pouhým systematizováním faktografických údajů, ale prezentuje co možná nejširší spektrum názorů na problematické otázky kolem Jany. (Uměla Jana psát? Jak to bylo s jejím mužským ošacením? Byla „světicí“ nebo „čarodějnici“? A další.) Odklání se od zkoumání reálné historické osoby k obrazům Jany, které vytvářeli její současníci. Z Anglie jsem si objednala zásadní studii *Joan of Arc* Mariny Warner, která se pokouší demystifikovat obraz Jany, dekodovat souvislosti, v nichž mýtus Jany rostl a bujel.

k podvodu přiznala. Srov. Nejedlý, Martin: „Jana z Arku“. *Historický obzor* 1997, č. 3-4 (březen-duben), s. 56 či Warner, Marina: *Joan of Arc. The Image of Female Heroism*. London: Vintage, 1991, s. 187-188.

³ Warner, s. 5.

⁴ K otázce historických pramenů a neúplností Quicheratova vydání Beaune, Colette: *Jeanne d'Arc*. Paris: Éditions Perrin, 2004, s. 13-25.

⁵ Viz literatura.

Na rozdíl od francouzské historičky se ale nesoustředí pouze na období, ve kterém Jana žila, ale zejména na její „posmrtné putování“ historií, politikou i uměním.

Moje práce ale není historická, zabývá se filmovou reprezentací Jany z Arku. Otázka primárních pramenů je tedy nasnadě. V Čechách je přístupno pouze pět hraných filmů: *Utrpení Panny orléánské* (C. Th. Dreyer, 1928), *La merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* (M. de Gastyne, 1928), *Das Mädchen Johanna* (G. Ucicky, 1935), *Začátek* (G. Panfilov, 1970) a *Johanka z Arku* (L. Besson, 1999), dále pak kanadský televizní film *Jeanne d'Arc* (Ch. Duguay, 1999), záznam českého muzikálu divadla Ta Fantastika *Johanka z Arku* (režie divadelního představení J. Bednárik, režie TV záznamu M. Šmidmajer, 2000) či epizoda „Příběhy z nevrácené knihy“ (2002) animovaného seriálu *Simpsonovi*.

Bohatou sbírku filmů o Janě z Arku vlastní již zmiňované Centrum Jany z Arku v Orléans, které jsem dvakrát navštívila a díky ochotě a vstřícnosti jeho zaměstnanců jsem měla možnost zkoumat nepřeberné množství materiálů o Janě z Arku. Na tomto místě bych také ráda poděkovala francouzskému sociologovi Kristianu Feigelsonovi, který vyučuje na katedře Filmových a audiovizuálních studií univerzity Paris III, za zapůjčení čtyř filmů. Z celkového počtu třidvaceti dochovaných filmů⁶ jsem jich viděla osmnáct, ve své práci se budu podrobně zabývat šesti filmy.

Sekundárních filmologických pramenů věnujících se filmové reprezentaci Jany z Arku existuje relativně velmi málo. V první fázi jsem proto mapovala různé přístupy k percepci a reflexi historického filmu (Pierre Sorlin, Mark Ferro, Michèle Lagny), velmi podnětnými byly i teze ideologické kritiky ze 60. let minulého století (zejména Jean-Louis Comolli a Jean Narboni), nicméně jejich politické pozadí a přílišná dogmaticnost mi připadaly omezující. Ideologická kritika se v mnohém shoduje s Barthesovou percepcí a dekonstrukcí mýtu, která mi byla velmi cennou inspirací, přestože se nezaměřuje výhradně na film. Za nejpřínosnější

⁶ Existuje kolem padesáti hraných filmů, které se nějakým způsobem inspirovaly Janiným osudem. Já tu však mluvím pouze o filmech, kde je Jana hlavním objektem zájmu režiséra. Některé filmy se do dnešní doby ani nedochovaly, jiné jsou nedostupné, viz Příloha č. 1.

považuji již zmiňovanou biografii od Mariny Warner, která odkrývá příčiny a fungování mýtu „Jana z Arku“. Mýtu, jenž vznikl již za Janina života a jehož tvorba pokračuje dodnes; mýtu, který není ustálený a jednotlý, ale mění se podle aktuální politické i sociální situace, podle „nálady doby“. V jediném období spolu mohou soupeřit dva i více protichůdných obrazů Panny. Podstatou tohoto polymorfního mýtu je snad nikdy „neviděná tvář“ francouzské hrdinky,⁷ která je schopná do sebe pojmout jakékoli formální (a z toho plynoucí narativní) zobrazení.

O Janě z Arku existují stovky, ne-li tisíce, historických, literárních, dramatických, filmových, výtvarných a hudebních děl. Ve Francii jsem našla pouze tři systematictější práce, které se věnují filmové reprezentaci Jany. Čtvrtletník *Études cinématographiques* (dvojčíslo 18-19 *Jeanne d'Arc à l'écran*), disertační práci Američanky Robiny Blaetz *Strategies of Containment: Joan Arc in film* a diplomovou práci Nathalie Kondej *Les mises en scène de l'histoire de Jeanne d'Arc au cinéma*.

⁷ Jediný portrét, který pochází z doby, kdy ještě žila, je rychle načrtnutá skica písaře pařížského parlamentu Clémenta de Fauquembergheho na okraji jeho zprávy o porážce Angličanů v Orléans. Nicméně tento kronikář Janu nikdy neviděl. Warner, s. 14 či Lindeperg, Sylvie: „Jeanne aux miroirs.“ In *Figures de l'événement*. Paris: Centre Pompidou, 2000, s. 123.

KAPITOLA I.: VYMEZENÍ TÉMATU DIPLOMOVÉ PRÁCE

Kolik možných narativních i formálních verzí má jeden historický příběh? Mají tyto (často rozdílné) verze nějakou výpovědní hodnotu o objektu, jež zpředměťují, nebo více vypovídají o osobě vypravěče, který příběh interpretuje? Je vypravěčova interpretace jeho svobodnou volbou, anebo je podmíněna ideologií doby a společností, ve které žije?

Cílem mojí diplomové je klást si tyto otázky nad historickými filmy o Janě z Arku. Odpovědi nejsou jednoznačné. Podle mého názoru ani není zajímavé určit jasně danou odpověď, ale pokusit se zahrnout všechny tyto možnosti do metodologického přístupu.

1.1. Metodologický přístup

Na začátku jsem před sebou měla určitou sumu filmů, které spojovalo jediné: hlavní postava, historická figura. Nabízelo se několik cest, jak toto téma uchopit. Komparace historie a její zpodobnění na filmové plátně; komparace jednotlivých filmů; či spojení obou metod. Nezájímavost tohoto přístupu mě dovedla k hledání hlubších souvislostí. Co tyto filmy, kromě hlavní postavy, spojuje? Podle mého názoru to je konstatování, že historický film odráží postoje, názory, stereotypy doby, ve které byl natočen a ukazuje, jak tehdejší společnost vnímala dané historické období. Historický film je spíše symptomem doby, ve které vznikl, než té, kterou zobrazuje.

Tato diplomová práce si nenárokují „odhalování pravdy“ či „totální dekonstrukci mýtu Jany z Arku“, neboť si myslím, že jedinec (tedy ani autorka této práce) není schopen zcela vystoupit ze složité sítě ideologických vztahů, ze znakového systému, do kterého je zakódován; jak trefně poznamenává Barthes, nepochybně existuje „nějaká mytologie mytologa“.⁸ Autor, který chce rozkrýt, demystifikovat, dekodovat jakoukoli skutečnost v rámci znakového systému, který si předem definoval, musí v konečné fázi uznat, že se z tohoto systému znaků nemůže nijak vydělit, zůstává jeho součástí. Tak se Laura Mulvey ve

⁸ Barthes, Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004, s. 9.

své slavné studii ptá: „jak bojovat s nevědomím strukturovaným jako jazyk (vytvořeným rozhodujícím způsobem v okamžiku vstupu jazyka), zatímco jsme v patriarchálním jazyku stále lapeny.“⁹ Mulvey se domnívá, že je nutno „zkoumat patriarchální společnost nástroji, které nám poskytuje.“¹⁰ Je tedy naprosto nutné uznat nemožnost vyvázat se z těchto vztahů. Další fází je pokus o dekonstrukci těchto vztahů. Odvažují se říci, parafrázujíc Barthes, že důsledná dekonstrukce může vést až k „smrti filmu“. Totální rozpitvání (formální i narativní) totiž zničí veškerou „slast“, na které je film založen. „Pokud totiž pronikneme k předmětu, osvobodíme jej, ale zároveň jej zničíme; a pokud mu ponecháme jeho váhu, budeme jej sice respektovat, ale zároveň jej obnovíme v jeho mystifikované podobě.“¹¹ K podobnému závěru dochází i Mulvey.¹²

Já jsem se nevydala cestou „vášnivé nezaajatosti“, neboť se odmítám vzdát intuitivního vnímání filmu, ovšem s vědomím, že žádný filmový záběr, scéna, sekvence, film, nestojí samy o sobě, ale jsou začleněny do spletité ideové (znakové, ideologické, mýtické) sítě světa, stejně jako já. S tímto vědomím jsem se pokusila vystoupit z čistě subjektivní, poetizující percepce. Je to neustálý pohyb uvnitř i vně filmového díla. Ponoření se do intuitivního okouzlení filmem, *akceptování* jeho ne nevinné „hry“, která nás ovládá, ovlivňuje, mystifikuje, utvrzuje ve stereotypním myšlení, musí být *doplněno* zcizováním se filmovému obrazu, vynořením se z vnitřku filmu, podstoupením.¹³

Nevidím tyto přístupy jako totálně neslučitelné, i když jejich ambivalentnost je zřejmá. Mým hlavním cílem je zařadit každý film do širších souvislostí doby jeho vzniku. To vše činím s vědomím, že žádný text, a filmový obzvláště, není neutrální, ale je vpleten do složité sítě ideologických vztahů. Nepopírám však funkci autora, jak to činila ideologická kritika,

⁹ Mulvey, Laura: „Vizuální slast a narativní film.“ In Oates-Indruchová, Libora (ed.): *Dívčí válka s ideologií*. Klasické texty angloamerického feministického myšlení. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998, s. 118.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ Barthes, s. 157.

¹² Mulvey žádá „uvolnění pohledu diváka do dialektické pozice vášnivě nezaajatosti. Není pochyb, že se tímto zničí uspokojení, slast a výsostné postavení „neviditelného hosta“ a poukáže se na to, jak film vždy závisel na aktivních a pasivních voyeurských mechanismech. Ženy, jejichž obraz byl mnohokrát odcizen a použit pro tento účel, nemohou nepozorovat úpadek tradiční filmové formy jinak než se sentimentální lítostí.“ Mulvey, s. 131.

¹³ Pro mě však tento „nadhled“ nebude znamenat totální dekonstrukci, která je v konečné fazi spíše destrukcí.

nepovažují ho za pouhý nástroj v moci ideologie. Velmi zjednodušeně řečeno, zahrnula jsem do své práce obě: vliv doby i osobní přínos autora. To vše s vědomím i vlastních omezených možností, neboť ani já nejsem schopna „neutrálního“ pohledu.

1.1.1. Historický film

Naše dějiny jsou obrazem minulosti, který vytvořil určitý historik, spisovatel, vypravěč, jenž žil v určitém období, v určitém kulturním společenství, které se potvrzovalo skrze určitou názorovou ideologii.¹⁴

Historická líčení jsou dílem selekce a výběru z nepřeberného množství informací či naopak jejich doplňkem, tam kde data chybějí; vždy jsou interpretací určitého faktu, nestojí samy o sobě. Historik-vědec podniká analytický sestup do minulosti – hledá, zkoumá, objevuje, odkývá; vypravěč (v beletrii, v masmédiích) využívá jeho výzkumu k syntetické tvorbě – tvoří, rozšiřuje, vymýšlí, připojuje nové příběhy. Oba dva však konstruují realitu ideologicky podmíněnou svou vlastní existencí v určitém společenství.¹⁵

Historický film je pak obrazem obrazu historie. Tento metaobraz historie násobí svou účinnost podstatou filmového média, neboť „ve filmu je historie nějak skutečnější než v knize anebo velkých malířských plátnech.“¹⁶ Vizualita, „reálnost“ obrazu ochromují divákovu imaginaci; ten na vlastní oči vidí aktéry dávno mrtvé jako živé a podvědomě přejímá režisérovu interpretaci: tak se to stalo. Toto je historie, jak se odehrála. Toto je zjevená pravda. „Historie se na plátně vrací jako ona sama s přesvědčivostí, kterou dokáže stvořit takové médium, které zcela ruší hranici mezi technikou a duchem.“¹⁷

¹⁴ Pojem ideologie používám v jeho nejobecnějším smyslu – soustava názorů a idejí, stereotypů, požadavků společnosti.

¹⁵ Extrémní názor, který slučuje historii a fikci, zastával Hayden White. Podle jeho názoru historická líčení vytvářejí kontinuální příběhy, fakta proto musejí být zformována do podoby příběhu. „Historická vyprávění jako verbální fikce neobsahují žádná kritéria pravdivosti. Vytváření souvislého historického textu je podle Whita podmíněno více estetickým a etickým zájmem než zájmem vědeckým.“ U historického díla rozlišil „syžet (plot) od jeho fabule, tzn. příběhu, který není zcela výsledkem imaginativní aktivity, protože vyžaduje jistá objektivní ověření a porovnávací kritickou analýzu. [...] Ovšem smysl syžetu, výsledná podoba historického díla již v jeho perspektivě zcela podléhá imaginaci historika, který zatížen určitým kulturním dědictvím připisuje své práci různé fiktivní syžetové typy podle toho, jak pohlíží na kauzalitu historických událostí.“ Hudec, Zdeněk: „Estetický historismus.“ *Iluminace* 2004, č. 1, s. 31, pozn. 21.

¹⁶ Petříček, Miroslav: „Filmové dějiny.“ In Kopal, Petr (ed.): *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004, s. 14.

¹⁷ Tamtéž, s. 15.

Už nacistický ministr lidové osvěty a propagandy Joseph Goebbels považoval film za neúčinnější nástroj propagandy. Historický film má – ve své „základnosti“, se kterou se prezentuje v modu „takto to bylo“, – potenci znásobovat možnosti propagandy, utvrzovat společenství v jeho názorech, stereotypech a předsudcích. Evokovaná minulost v historickém filmu ožívá, ale je pouhým stínem, neboť filmová reprezentace více vypovídá a reflektuje svou vlastní současnost; dobu, ve které vznikla. „Funkce a cíle díla, kulturní reference, z nichž čerpá, a zejména jeho podřízenost vzhledem k dostupným historiografickým tezím z obrovské míry závisejí na požadavcích či možnostech dané chvíle, kdy je vytvářeno.“¹⁸

Na počátku práce jsem si musela stanovit, z jakého úhlu pohledu budu na historické filmy o Janě nahlížet. Moje práce je především filmologická, proto jsem je nezkoumala jako historiografický pramenný materiál.¹⁹ Filmovou reprezentaci jsem částečně srovnávala s historickými fakty, ovšem ne proto, abych odhalila, zda byl film natočen historicky věrně, ale abych ukázala, jak film manipuluje s historickými prameny. Filmová reprezentace mi poslouží k odkrývání ideologických postojů doby, ve které film vznikl a názorů té doby na danou historickou etapu.

Primárně jsem tedy nevycházela z historické události, kterou film zobrazuje, ale z doby, v níž vznikl,²⁰ nicméně podrobná znalost historické etapy, o které film pojednává, je nutná. Velmi často se ukazuje, že historický film (až na očividně propagandistické výjimky, například Ucického *Das Mädchen Johanna* z roku 1935) vědomě nelže a nepřekrucuje

¹⁸ Lagny, Michèle: „Historie bez minulosti: Film a konstrukce historického času.“ *Illuminace* 2004, č. 1, s. 64.

¹⁹ K problematice historiografie a možnostem využití filmu jako historického pramene, viz recenze knihy Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Rak, Jiří: „Historik v kině.“ *Illuminace* 1994, č. 4, s. 129-133, rovněž Rak, Jiří: „Film v proměnách moderního českého historismu.“ (s. 17-29) a Pinkas, Jaroslav: „Historismus a historické (po)vědomí gymnazistů.“ (s. 30-45), obě studie in *Film a dějiny*, také celé číslo věnované historiografii a filmu *Illuminace* 2004, č. 1. Vyčerpávajícím způsobem se historickým filmem, historiografií a „novým“ zkoumáním filmových dějin zabývá francouzská (filmová) historička Michèle Lagny: *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1992. Český vyšla 4. kapitola této knihy (Les chantiers de l'histoire du cinéma: une pratique socio-culturelle) in Szczepanik, Petr (ed.): *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 45-86.

²⁰ „Jsou-li všichni historikové – jak zdůraznil Michel de Certeau, připomíná, že historiografická operace vždy zůstává podmíněna svým místem v rámci sociálně-ekonomické, politické a kulturní produkce – omezení nátlakem přítomnosti, vulgarizační funkce připisovaná historickému filmu tuto závislost ještě posiluje. Ať už se jedná o vytvoření velké zábavné podívané či výchovného díla hledajícího v minulosti *exempla* a *moralia*, usilujícího o udržení „kollektivní paměti“ nebo dokonce o kritickou analýzu, váha aktuální přítomnosti je vždy velice tíživá.“ Lagny: „Historie bez minulosti: Film a konstrukce historického času.“, s. 65.

historická fakta, ale velmi často vypouští události či skutečnosti, které se mu do jeho „verze“ historie nehodí. Právě tato místa absence, toto zamlčování mě imanentně zajímají, neboť jsou daleko zásadnější (z hlediska percepce diváka) než kupříkladu „přilepování“ vymyšlených historek a epizod.

Kromě vědomého zamlčování událostí, jsou však v každém historickém příběhu i jakási „bílá místa“. „Děj těchto [historických] filmů ukazuje kromě událostí, jejichž „reálnost“ potvrzuje řada ikonických či písemných dokumentů, i (anebo hlavně) to, o čem zprávy nemáme, tedy jakýsi nezdokumentovaný čas vyplněný fiktivními anebo přinejmenším neověřitelnými filmovými událostmi. Právě výběr těchto fiktivních událostí a způsob, jakým se začleňují do těch reálných, dělá z historických filmů to, co filmový historik François Bretèque nazývá dokumenty o mentalitě společnosti, pro kterou byl film určený.“²¹

Každý historický film tedy operuje na třech, popřípadě čtyřech, narativních rovinách:

1. na „reálném“ příběhu, respektive na historických dokumentech, které se zachovaly (již jsem zde naznačila limity historických pramenů);
2. v rámci interpretace provádí *selekcí* těchto pramenů; uvádí pouze ty, které podporují jeho názory na danou historickou postavu či událost;
3. vyplňuje onen Bretèqueův „nezdokumentovaný čas“ fiktivními událostmi;
4. tento „nezdokumentovaný čas“ je však třeba důsledně odlišit od doplňování zcela *smyšlených příběhů*, které nejsou doplňkem bílých míst, ale jsou přídavkem, vymyšlenou historkou, situací, která nevyrůstá z hypotetické možnosti (toho využívá jen velmi málo filmů, neboť v rámci ideologického působení či dokonce propagandy je vždy účinnější selekce).

Moje práce se soustředí především na textovou analýzu filmů (v jejímž rámci se však nevzdávám ani analýzy formální – zejména u Dreyerova a Bressonova filmu), která v sobě zahrnuje i plynutí času: je důležité si všimnout poměrné délky jednotlivých sekvencí.

²¹ Ferenčuhová, Mária: „Medzi históriou a mýtom. Aktuality, dokumentárne filmy a „hraná fikcia“.“ In *Film a dejiny*, s. 53.

Některé se soustředí zejména na Janinu „bitevní kariéru“, jiné pouze na proces, jeden film vyzdvihuje dlouze její úspěchy, druhý se naopak soustřeďuje pouze na neúspěchy – to vše vytváří vychýlení z rovnováhy.

V rámci těchto nejrůznějších „chybění“ je zajímavá velmi specifická skupina historických filmů, které se na různých úrovních a z rozličných důvodů vzdávají historických kostýmů a kulis. Robert Bresson vědomě operuje s Janou jako s postavou dneška, C. Th. Dreyer ji vnímá archetypálně, Gleb Panfilov okatě srovnává minulost a současnost.

Jana se v průběhu staletí stala jen vyprázdněným znakem, do kterého si každá historická etapa projektovala své potřeby (např. povzbuzení národního uvědomění v dobách ohrožení), i obrazem, vytvářeným historiky, umělci či politickými stranami, aby utvrzoval společnost v jejích názorech a stereotypch. Obraz Jany z Arku se v průběhu věků měnil podle toho, která skupina si jej právě přivlastnila, aby jej použila k sebepotvrzení; nejedná se tedy o jeden jediný obraz Jany, stejně jako se nejedná o jediný názorový proud či ideologii.²² Janina postava je zajímavá právě pro svou absolutní „přizpůsobivost“ protichůdným myšlenkovým proudům. Již jsem zmínila možnou příčinu bipolarity této osobnosti, kvůli které byla Jana vždy traktována v černobílém vidění: svěťice/čarodějnice, pasivita/aktivita, panenskost/sexualita. Právě proto je tak snadno zneužitelná nejrůznějšími ideologiemi, neboť do označení „Jana z Arku“ se vejdu naprosto protichůdné názory.

Jana byla zbavena svého příběhu a byla proměněna v gesto.²³ Ovšem toto gesto se neustále mění podle „vlastníka“ jejího příběhu. „Mýtus nic neskrývá: jeho funkcí je deformovat, a ne nechávat zmizet.“²⁴ Barthes mluví o „odebírání paměti“, což je myslím velmi výstižné pro Janin příběh: deformace jejího mýtu není popřením Jany, je jejím umlčením v rámci určitého konceptu, který si vytváří tu politická strana, tu církev, tu filmový režisér.

²² Viz podkapitola 2. 3. Jana z Arku včera a dnes.

²³ Srov. Barthes, s. 121.

²⁴ Tamtéž, s. 120.

1.1.2. Historický film a ideologie

Jak se ideologie projevuje v historickém filmu? S větší či menší intenzitou než ve filmu ze současnosti? Děje se tak pouze prostřednictvím paralel, nebo je nutné hledat hlubší esenciální souvislosti?

Aparáty manipulace, přítomny v každém filmu,²⁵ jsou v historickém filmu násobeny, neboť jsou méně nápadné, tím však podnikají účinnější nátlak na diváka. Ideologická podmíněnost může být vědomá (cílená manipulace pro přenos určité ideologie) a nevědomá (skrze autora se do díla dostává převládající ideologie jeho společenství). Vždy však skutečnost nějak deformuje.

Ideologická kritika se pokouší odhalovat „vztah těchto [„klasických“]²⁶ filmů ke kódům (společenským, kulturním), které se v nich prolínají, a k dalším filmům, které jsou samy vpleteny do intertextového prostoru; tedy vztah těchto filmů k ideologii, jejímiž jsou nositeli a jejíž daný „stav“ představují (*représentent*), a k událostem (přítomným, minulým, historickým, mýtickým, fiktivním), které se rozhodly zobrazit (*représenter*).“²⁷ Nezajímá je proto další komentář, interpretace, ani demystifikace,²⁸ vznášejí požadavek „aktivní četby“. „Prostřednictvím přeznačení těchto filmů do procesu aktivní četby se zde pokusíme nechat je říkat, co říkají *v tom*, co neříkají, rozpoznat jejich konstitutivní prázdná místa, která nejsou nedostatkem díla [...] ani úskokem autora [...], ale vždy strukturujícím prázdným místem, předeterminovaností, která jako jediná vůbec umožnila tyto rozpravy a vedla k jejich realizaci, tím, co je nevyslovené a včleněno ve vysloveném jako nutný prvek jeho ustavení, jedním slovem, abychom použili Althusserova výrazu: ‚vnitřními temnotami vyloučení‘.“²⁹

²⁵ V tomto souhlasím s ideologickou kritikou: „film odráží způsob, kterým vnímáme/chápeme (a zároveň deformujeme) skutečnost, spíše než skutečnost samou. Realistický text [...] je vždy již produktem ideologie.“ Hanáková, Petra: *Od Rosenové k Mulveyové: vznik feministické filmové teorie a její přijetí jako významné součásti katedrové teorie filmu*. Diplomová práce. FF UK, Praha 2000, s. 14.

²⁶ „Klasický“ film chápou redaktoři Cahiers du cinéma jako film založený na lineárním vyprávění a na analogickém zobrazení, za model tohoto filmu byl považován hollywoodský film. Více kolektivní článek redakce Cahiers du cinéma: „Mladý Lincoln Johna Forda.“ *Illuminace* 2001, č. 1, s. 73-74.

²⁷ Tamtéž, s. 73. Problematičnost radikální ideologické analýzy dle Cahiers du cinéma spatřuji v jejím politickém pozadí a důsledném vyrůstání výhradně ze západního kapitalistického systému, nicméně, v určitých aspektech se s nimi shoduji.

²⁸ „Umělecký výtvar není možné vztahovat k jeho společensko-historickému vnějšku podle lineární, výrazové, bezprostřední kauzality (pokud ovšem nechceme upadnout do reduktivního historického determinismu), ale navazuje s tímto vnějškem složitý, zprostředkovaný, *necentrovaný* vztah, jež je vždy třeba podrobně upřesnit.“ Tamtéž, s. 74.

²⁹ Tamtéž, s. 75.

„Strukturující prázdné místo“ autoři částečně ztotožňují se „*sexuální jinou scénou* a onou ‚jinou jinou scénou‘, kterou je scéna politická“, dogmaticky se drží předeterminovanosti marxistické a freudovské,³⁰ což je pro „mé čtení“ značně omezující postulát.

Jak jsem již předeslala, moje četba si tato prázdná místa rozdělila v rámci narativní struktury na dva odlišné typy chybení: vědomé vypouštění ze struktury historického příběhu a „objektivní“ nevědomost pramenící z absence historických faktů. Z toho vyrůstají i dva typy doplňování: hypotetické, které se však v rámci vlastní struktury musí doplnit, aby se celá struktura příběhu nerozpadla;³¹ pak však existují vymyšlené,³² nikoli hypotetické příhody, které naopak strukturu narušují, slouží, stejně jako vědomé vypouštění, k manipulativnímu (ideologickému) operování s příběhem.

³⁰ Tamtéž, s. 75-76.

³¹ V Janině příběhu to je například otázka, proč ji král uvěřil. Žádný historický pramen to neuvádí, máme pouze rozličné hypotézy, proč to tak bylo – režisér si vybere jednu z nich či předloží svou.

³² V Bessonově filmu *Johanka z Arku* má Jana starší sestru, kterou znásilní nepřátelští vojáci. Jana měla pouze mladší sestru, která pravděpodobně zemřela před rokem 1429. Jiné informace o ní nemáme, není v královském dopise, který celou Janinu rodinu povyšoval do šlechtického stavu, musela proto již být mrtvá (či adoptovaná). Warner, s. 132-33, p. 53. Besson tímto tvrzením zjednodušuje figuru Jany, bere její misi božské poslání a redukuje ji na pouhou osobní pomstu.

KAPITOLA II.: HISTORICKÝ KONTEXT

2.1. Postavení ženy v dějinách

Temný feudalismus, obvyklé slovní spojení, které se ustálilo v našich myslích. Renesanční humanismus oproti tomu sálá jas, vzdělanost, lásku.³³ Za onoho ponurého feudalismu však měla žena „paradoxně“ daleko lepší postavení, více práv a svobod než žena renesanční, či dokonce aktivistka ženského hnutí 19. století.³⁴

Tradiční periodizace dějin, která si nárokuje všeobecně platnou univerzalitu, je lineární. Podporuje zakořeněné představy o postupném vývoji, rozvoji a neustálém vzestupu lidského rodu. „Velké“ dějiny, jak jsou někdy nazývány tradiční „mužské“ historie, v sobě jen velmi málo zahrnují z „malých ženských“ dějin. „Události, které posunuly historický vývoj mužů a osvobodily je z přírodních, společenských či ideologických pout, mají zcela odlišný, někdy dokonce opačný dopad na ženy.“³⁵ Zjednodušenost a schematičnost klasické periodizace dějin se pokusím dokázat i stručným popisem proměnlivého a cyklického postavení ženy v dějinách.

V 1. století, v římské světě, neměla žena prakticky žádná práva ani postavení.³⁶ Teprve až Kristovy výroky o rovnosti, které jednoduchým a všem srozumitelným jazykem vyslovovaly rovnost mezi mužem a ženou,³⁷ změnily převratným způsobem postavení ženy. Snad i proto se církev v první fázi svého vývoje a budování zajímala zejména o ženy; ve 2. a 3. století nalezneme mnohem více světic než světců. Mnoho žen složilo slib panenství, aby se tímto svobodným aktem postavily (někdy i za cenu ztráty vlastního života) proti zákonům a

³³ Právě v tomto období vrcholí čarodějnické procesy, v nichž byly ze tří čtvrtin odsouzenými ženy.

³⁴ Boj za všeobecné hlasovací právo byl hlavním programem i cílem ženských hnutí na přelomu 19. a 20. stol. Toto právo měla většina žen ve Francii 14. století, až později o ně přišly. Pernoud, Règine: *Žena v době katedrál*. Praha: Vyšehrad, 2002, s. 170.

³⁵ Joan Kelly-Gadol: „Měly ženy nějakou renesanci?“ In *Dívčí válka s ideologií*, s. 169.

³⁶ Žena, které byla přisuzována idea přirozené inferiority, byla pouhou věcí, kterou vlastnil nejdříve otec, posléze manžel. Podle římského práva nebyla ničím, neexistovala, stejně jako otrok. Pernoud, s. 18-19.

³⁷ „Kdo propustí svou manželku a vezme si jinou, dopouští se vůči ní cizoložství; a jestliže manželka propustí svého muže a vezme si jiného, dopouští se cizoložství.“ Mk 10,11-12; též Mt 19,9.

zaběhnutým mravům římského světa.³⁸ Toto osvobození mělo i další rozměr, kladlo důraz na osobu jako takovou; do té doby byl člověk (a jeho „hodnota“) vnímán pouze v rámci manželského páru.

Žena hrála rozhodující roli při šíření křesťanské víry,³⁹ která jí poskytovala jistou možnost svobody. Od počátku křesťanství je tedy vzpoura ženy, její osvobozování, těsně propojeno právě s vírou, náboženstvím a církví. Slib panenství byl (a po celá staletí jakoby zůstával) jediným možným únikem ke svobodné existenci.

I v průběhu dalších staletí hrála žena významnou úlohu (přestože autorita církevních otců nabývá postupně na síle) při šíření křesťanství a vzdělanosti. Od 7. do 12. století šlechtičny či královské dcery zakládaly ženské i smíšené řády a kláštery, které pak vedly jako abatyše. Jeptiškám a novickám už nebyla vyhrazena pouze modlitba, ale i studium.⁴⁰ Abatyše ve svých rukou soustředily značnou moc, později vyhrazenou pouze opatům a vysvěcenému kléru.⁴¹ Kláštery a řády zároveň sloužily jako první školy, kam docházeli jak chlapci, tak děvčata.⁴²

Ženy brzy rozšířily pole své působnosti i mimo klášterní zdi. Na konci 13. století byly v Paříži dvacet dvě správkyně laických škol. Movitější ženy rovněž zakládaly různé nadace na podporu vzdělávání či se samy stávaly zakladatelkami škol.

³⁸ „Vyslovit svobodně slib panenství už znamenalo vyhlásit svobodu lidské osoby a její autonomii v rozhodování.“ Pernoud, s. 23. Byla to také jediná možnost, jak mohla svobodná dívka odmítnout sňatek, který jí otec navrhl.

³⁹ „První konverze (v tomto prostředí) ve čtvrtém století se týkají žen... Muži celkově zůstávají pohany... V další generaci souhlasí se sňatky s křesťankami, a díky nim se nové náboženství brzy ujímá, takže se v raném 5. století stává dominantním.“ Daniélou, J. a Marrou, H.: *Nouvelle Histoire de l'Eglise*, sv. I., s. 399. Citováno in Pernoud, s. 24.

⁴⁰ Postavení jeptišek a mnichů nebylo (až na výjimky) rovnoprávné, nicméně se tím rozšířily ženiny možnosti uplatnění a vzdělání. Anderson, Bonnie S.; Zinsser, Judith P.: *A History of their Own. Women in Europe from Prehistory to the Present*. Volume I. New York: Harper & Row, Publishers, 1989, s. 183.

⁴¹ „Abatyše francouzského kláštera v Jouarre obdržela papežskou výjimku o nošení insignií, které byly obvykle vyhrazeny pouze biskupům.“ Tamtéž, s. 184.

⁴² „Tak v roce 1403 biskup Simon de Bucy zdůrazňoval svým farářům a kaplanům, že mají pečlivě dbát o to, aby rodiče posílali své děti, a to obojího pohlaví, do městských škol; navíc je povzbuzoval ke zřizování škol, pokud ve farnosti ještě žádná nebyla.“ Pernoud, s. 59.

Ovšem i lidé, kteří školy nenavštěvovali, měli základní vzdělání předávané ústní tradicí: v kostele při kázání, písněmi, večerním vyprávěním či předčítáním.⁴³ Takového kulturního zázemí se dostávalo rovným dílem chlapcům i dívkám.

Až v pozdějším období, s nástupem renesance, se pohled na rovnocennost ve vzdělání mění.⁴⁴ Začíná se totiž stále více uplatňovat vliv univerzit, jejichž vzdělávací systém bude dívkám a ženám odepřen. S nástupem univerzitního vzdělávání jsou stále více odkazovány k typicky ženským profesím, a nakonec pouze „k plotně“. Do té doby ženy vykonávaly mnoho i výlučně „mužských“ povolání – práce s kovy, výroba piva, řemeslo kurýrské atd. Ve 13. století ženy působily i jako lékařky,⁴⁵ ovšem již o století později s nástupem univerzitního vzdělávání, které bylo ženám programově odepřeno, jich ubývalo. Tento absolutní nárok univerzit na výlučnost ve vzdělávacím systému vyvolal četné soudní pře s těmi lékařkami, které neměly univerzitní diplom.⁴⁶

Joan Kelly-Gadol si ve své studii „Měly ženy nějakou renesanci?“ všímá i dalšího aspektu. „Změna představ o vztahu mezi pohlavími do značné míry korespondovala se změnou výkonné moci v době přechodu od středověkého feudalismu ke státu: šlechtici ztratili reálnou moc nad svými panstvími a ve své službě byli podřízeni knížeti; a šlechtičny

⁴³ To byl případ i Jany, která před soudem v Rouenu prohlásila, že vše co ví a umí, ji naučila matka. Týkalo se to zejména víry („Cauchon: „Kdo vás zasvětil do otázek víry? Jana: Má matka, která mě naučila Otčenáš, Ave Maria, Krédo. Nikdo jiný než má matka.“ Pernoud, Régine: *J'ai nom Jeanne la Pucelle*. Paris: Gallimard, 1994, s. 98.). K otázce Janiny gramotnosti viz pododdíl 2.3.4. Uměla Jana psát?

⁴⁴ V Itálii již na počátku 14. století, ve Francii později, od konce 15. století.

⁴⁵ „Lékař byl v té době označován jako *mire*; a není snad pozoruhodné, že se tento termín ve 13. století vyskytoval i v ženském rodě *miress*, kdežto ve století dvacátém nikoli?“ Pernoud: *Žena v době katedrál*, s. 164. Nutno podotknout, že i soudobá francouzština dosud nemá regulérní označení pro mnohá povolání. Jistě není náhodou, že se to týká i označení pro profesorku, které existuje pouze v mužském rodě – „le professeur“; jiný příklad: slovo „le professionnel“ znamená profesionál, odborník, ženský ekvivalent „la professionnel“ znamená sice také profesionálka, nicméně v běžné mluvě se používá pro označení prostitutky.

⁴⁶ Na začátku 14. století bylo trestně stíháno mnoho lékařek: „Ženám bylo zakazováno provozovat medicínskou praxi bez diplomu, jež však nemohly získat.“ Tamtéž, s. 217. Jejich postupné vytlačování však nemohlo zabránit fungování léčitelek, které své znalosti a zkušenosti předávaly z generace na generace. Mnohé z nich byly během čarodějnických procesů obviněny z kacířství a čarodějnictví. Peter Dinzelbacher se domnívá, „že mužové vědy brali více či méně neškodné léčitelky jako nepřijemnou konkurenci a hleděli se jich zbavit nařčením z čarodějnictví.“ Dinzelbacher, Peter: *Svěťice, nebo čarodějky?* Praha: Vyšehrad, 2003, s. 58. Podobný názor zastává i Jana Opočenská, která dodává, že „v procesech stáli lékaři jako specialisté na straně církevní a světské vrchnosti proti obviněným.“ J. Opočenská: *Zpovzdálí se dívaly také ženy*. Praha: Kalich, 1995, s. 125.

přišly jak o moc nad svými državami, tak o svou partnerskou roli ve vztahu k muži – staly se podřízenými mužů a mužských představ o lásce.“⁴⁷

Ve feudální době se postavení ženy výrazně zlepšilo díky technickým vymoženostem (mlýn, vynález koňského chomoutu).⁴⁸ V literatuře, v básnictví (které bylo mnohem těsněji propojeno s osobním a zejména milostným životem) se v průběhu 12. století začíná prosazovat dvorská či kurtoazní láska.⁴⁹ Žena je pro básníka pánem, vrchností, probouzí jeho respekt a vzbuzuje úctu. Dvornost, typický rys kurtoazní poezie, pronikala veškerým jednáním a chováním, a to dokonce i na církevní půdě.⁵⁰

Ve feudalismu měly ženy způsobilost k právním úkonům, spravovaly majetek (ať už svůj osobní či i společný majetek v manželství), obchodovaly, uzavíraly smlouvy, pořizovaly závěti.⁵¹ To vše bylo ženám od 16. a zejména pak od 17. století odepřeno. Právo renesanční doby, odvolávající se na právo římské, považovalo veškeré právní akty ženy za neplatné, pokud je neschválil manžel. Vdaná žena opět pozbyla svých práv, její manžel nad ní měl absolutní moc právní i morální. „Symbolický vztah pohlaví tak odráží nové společenské vztahy státu, podobně jako dvorská láska ukazovala feudální vztahy vzájemné osobní závislosti. Ale renesanční láska odráží rovněž konkrétní stav závislosti, do něhož šlechtičny upadaly se vznikem státu.“⁵² Jejich vztah přesně opisoval politické vztahy ve státě: byl to vztah pána a sluhy. Ve 12. století bylo naopak pro vyjádření postavení manželky velmi ustálené: „nec domina, nec ancilla, sed socia“.

⁴⁷ Oates-Indruchová, Libora: *Dívčí válka s ideologií*, s. 168.

⁴⁸ Do té doby byly ženy často zapřahávány do pluhu.

⁴⁹ „V této oblasti žena vládne, rozkazuje, vznáší požadavky; vydává rozkazy a vynáší soudy, které si od mužů v jejím okolí žádají jistou formu podrobení, milující poslušnosti bez kazu, ale navíc také zjemňování způsobů i výrazů, jež je podněcuje k neustálému překonávání sebe samých.“ Pernoud: *Žena v době katedrál*, s. 96.

⁵⁰ „Dvornost tehdy nebyla výsadou jen malých kroužků, skupinky okolo šlechtice, kolem dámy, kolem hradu. Zlidověla, pronikla do mas, a to i mezi kleriky a mnichy, o nichž se tak často píše jako o nepřátelích žen. Prozařuje myšlení těch nejpřísnějších mužů církve, těch nejrigoróznějších reformátorů; celá feudální společnost se koupala v této poezii úcty a lásky.“ Tamtéž, s. 119.

⁵¹ Pernoud čerpal z výzkumu Pierra Petota: „Finanční zájmy ženy – a to i ženy vdané – byly ve 13. století dobře chráněny. Žena zůstávala majitelkou svého vlastního jmění. Manžel je spravoval, měl z něj užitek, [...] ale nedisponoval jím; majetek ženy byl naprosto nezcizitelný.“ Tamtéž, s. 152.

⁵² Kelly-Gadol, s. 195-6.

Velký rozdíl byl mezi postavením ženy na venkově a ve městě. Opět, oproti zaběhnutým stereotypům, bylo lepší postavení ženy na venkově (který je obecně vnímám jako zaostalejší, zastaralý) než ve městě. Nedotknutelnost a svrchovanost lenní paní byla samozřejmostí, ovšem kolik žen bylo přítomno ve správních funkcích ve městě? Opravdu jen velmi málo jich zastávalo roli starostky, konšelky, o rektorce ani nemluvě.

Pařížská univerzita vznikla z podnětu světských kněží, kteří se chtěli vymanit z područí pařížského biskupa. Od počátků byla nepřátelská k aktivitě klášterních škol (ty byly velice liberální co do výchovy chlapců i děvčat), prezentovala se jako jediná možná studnice vědomostí a nárokovala si náboženskou ortodoxii. Univerzitní strukturu tvořil světský klér, jenž byl k řeholním řádům, které podléhaly přímo papeži, antagonistický. Trvalo několik století, než bylo řeholníkům povoleno na univerzitě učit. Řeholnicím bylo velmi často odpíráno univerzitní vzdělání, které stále více získávalo na důležitosti, a brzy se mělo stát jediným platným. Postupně se zakořeňovala představa, že univerzitní vzdělání není pro ženy vhodné. Bylo to dané návratem k římskému právu a znovuobjevením Aristotela, který v náhledu na ženu sdílel předsudky běžné pro starověkou společnost.

Jana, narozená na počátku 15. století, žila v mezní době, kdy ještě doznávaly vymoženosti a rovnoprávnost ženy z feudalismu, zároveň stále větší slovo získávala univerzita.⁵³ Protiklad univerzitních mistrů z města a venkovské lidově vzdělané dívky byl nesmírný.⁵⁴ Snad nejvíce tento rozdíl v náhledu na ženu a její postavení vynikl v tak „banální“ věci jako bylo Janino ošacení a vyzbrojení. Všichni v pevnosti Vaucouleurs považovali za přirozené, že si Jana pro jízdu na koni oblékla mužský šat, ovšem univerzitní

⁵³ „Velké univerzity [se] stávají koncem středověku politickou silou. Začínají hrát významnou, někdy docela stěžejní úlohu v konfliktech mezi státy, jsou jevištěm bouřlivých krizí, když na jejich půdě dochází ke střetům jednotlivých „národů“, ke sporům, které budou inspirovány narůstajícím nacionálním cítěním, a nakonec se zcela začleňují do nových národních struktur jednotlivých států.“ Le Goff, Jacques: *Intelektuálové středověku*. Praha: Karolinum, 1999, s. 123.

⁵⁴ Pařížská poangličtění univerzita dávala Janě velmi najevo svou nevráživost. „Ukázalo se navíc, do jaké míry byli tito intelektuálové neschopni vzdát se své vědecké nadřazenosti, když byli konfrontováni s Janinou sebevědomou prostotou a ničím nezkalenou nevzdělaností.“ Tamtéž, s. 128.

mistři to považovali za skutečný prohřešek.⁵⁵ Janiny chytré odpovědi je musely rozčilovat a dráždit. Je, kteří měli podle vlastního názoru jediný a správný klíč k veškerému vědění, a jimž jedna venkovská dívka zničila ideu dvojkralovství pod vládou Angličanů.

2.2. Život a smrt Jany z Arku

Domrémy, 6. leden, pravděpodobně rok 1412.⁵⁶ Isabelle, žena Jacquese Darta⁵⁷ porodila své čtvrté dítě, děvčátko. Pojmenovali ji Jeannette (Johanka). Byla jako každá jiná dívka té doby. Chodila na pastvu, šila, předla, pomáhala doma v kuchyni. Podle svědectví obyvatel rodné vesnice byla veselá a plná života, chodila ráda do kostela a navštěvovala svatá místa. Často však vyhledávala samotu, která jí sloužila k rozjímání.

Ve věku třinácti let se jí dostalo zjevení sv. Michaela⁵⁸ (později se jí zjevovala i sv. Markéta a sv. Kateřina), který jí vyjevil budoucnost Francie. Bude to ona, která zemi vyvede z marasmu stoleté války a osvobodí ji od Angličanů. Jana se zaslíbila Bohu, aby se následně nazývala Pannou.⁵⁹ Hlas jí také poradil, že se má nejprve vypravit za kapitánem pevnosti Vaucouleurs, Robertem de Baudricourtem, který jí napíše průvodní dopis pro krále. V květnu roku 1428 se pod záminkou výpomoci ženě svého bratrance Duranta Laxarta usadila nedaleko pevnosti. Dvakrát byla odmítnuta (13. května 1428 a 13. února 1429). Vytrvala však, aby ji nakonec Baudricourt přijal a vyslyšel. Snad i díky dávnému proroctví, jež mu sdělila Catherine Le Royer, u které Jana při svém pobytu ve Vaucouleurs bydlela: „Neslyšel

⁵⁵ O politickém pozadí procesu, viz následující kapitola: mužský oděv byl pravděpodobně pouhou záminkou k odsouzení, neboť bylo prakticky nemožné jinou cestou Janě prokázat čarodějnictví.

⁵⁶ „Přesný rok jejího narození není úplně jistý, protože farností, které si vedly evidenci o křtech, období záznamů dnešních matrik, bylo tehdy málo. [...] Nicméně u Jany máme určitou záruku přesnosti, protože jeden z jejích kmotrů a jedna z jejích kmoter byli naživu ještě v roce 1456, tedy v době, kdy už Jana byla rehabilitována a zjišťovaly se o ní podrobné údaje. Narodila se 6. ledna, na Tři krále.“ Pernoud, Règine: *Žena v době katedrál*, s. 224.

⁵⁷ Přízvisko d'Art vzniklo až mnohem později, její otec se nejdříve nazýval Dart či Tard.

⁵⁸ „Když mi bylo asi třináct let, dostalo se mi Božího hlasu, který mi byl pomocí i vedením. Poprvé jsem měla velký strach. Ten hlas přišel v letním čase, v zahradě mého otce, kolem poledne [...] Uslyšela jsem ho z pravé strany, od kostela. A zřídka kdy jsem ho slyšela bez jasu. Jas přichází ze stejné strany, odkud je slyšet hlas.“ Pernoud, Règine: *Život Jany z Arku*, s. 16.

⁵⁹ Pod označením la Pucelle (Panna) ji bude znát většina tehdejších obyvatel Francie, Janou z Arku začne být nazývána prakticky až po smrti.

jste proroctví, ve kterém se praví, že Francie bude zatracena skrze ženu⁶⁰ a obnovena díky panně z oblasti Lotrinska?⁶¹

Jana si ostříhala vlasy, obyvatelé pevnosti jí darovali mužský šat, Baudricourt meč a koně.⁶² Kapitán určil pět mužů (Jean de Metz, Bertrand de Poulengy, jeho panoš Julian, Colet de Vienne a Richard l'Archer), kteří měli Janu za dauphinem – jak budoucího Karla VII. nazývala – doprovodit. Karel sídlil na hradu Chinon, vzdáleném šest set kilometrů. Cesta vedla přes nepřátelská území ovládaná Angličany. Byla to Janina první zkouška. Obstála. Již během této cesty udivovala své druhy odvahou a také jistým „magickým kouzlem“,⁶³ kterým se zdála ovládat své okolí: „Ti, kdo ji vedli ke králi, [...] ji nejprve považovali za domýšlivou a jejich úmyslem bylo podrobit ji zkoušce. Ale když se vydali na cestu, aby ji k němu dovedli, byli hotovi udělat všechno, co si Jana přála, a měli stejné přání představit ji králi jako ona sama. A nemohli se vzepřít Janině vůli. Říkali, že ji zpočátku chtěli tělesně. Ale v okamžiku, kdy jí to chtěli říci, se začali tak stydět, že se o tom neodvažovali mluvit, ani jí o tom říci jediné slovo.“⁶⁴

Nebezpečná cesta trvala jedenáct dní, na Chinon dorazila Jana koncem února 1429. Dauphin ji, po poradě se svými rádci, přijal až v březnu téhož roku. Jana byla uvedena do velkého sálu, kde se shromáždili snad všichni královi rádci, rytíři i preláti. Král se pokusil Janu zmást, když místo sebe posadil na královský trůn jednoho ze svých důvěrníků. Sám se skryl v davu, špatně oblečen, pohled upřený k zemi.⁶⁵ Jana však šla přímo k němu, poklekla a pronesla: „Nejvznešenější Dauphine, jmenuji se Panna Jana, král nebes Vám [*vous*] posílá toto poselství: budete pomazán a korunován králem ve městě Remeši,“ a dodala, „Bůh Ti [*te*]

⁶⁰ Tou se v aktuální politické situaci myslela Isabela Bavorská, manželka Karla VI.

⁶¹ Pernoud, Rêgine: *J'ai nom Jeanne la Pucelle*, s. 17.

⁶² Beaune, s. 84.

⁶³ „Historikovým úkolem by mělo být racionální a přijatelné vysvětlení. Trochu nerad proto připouštím záhadný vliv této dívky a podmanivé kouzlo, vyznařující z její osobnosti.“ Nejedlý, s. 51.

⁶⁴ Pernoud: *Život Jany z Arku*, s. 24.

⁶⁵ Beaune, s. 98.

vzkazuje, že jsi jediným dědicem francouzského království a syn krále. Poslal mě, abych Tě dovedla do Remeše, kde budeš korunován a posvěcen.“⁶⁶

Šestadvacitiletý dauphin, který se od smrti svého pomateného otce Karla VI. zmítal jen v samých těžkostech,⁶⁷ byl ohromen. Odvedl Janu poněkud stranou, ke krbu, kde mu Panna beze svědků sdělila určitá tajemství. Král ani Jana předmět tohoto hovoru nikdy nesdělili.⁶⁸ „O tomto tématu máme pouze jedinou, dosti vágní zprávu, která pochází z důvěrného sdělení komořího Karla VII., pana z Boissy, zvaného Vilém Gouffier. K stáru mu král svěřil, že v době, kdy se nalézal v naprostém zmatku, prosil jednoho dne ve své oratoři vroucně Boha, aby mu dal poznat, zda je pravým dědicem francouzského domu, ‘aby jej podle své vůle ochraňoval a bránil...‘“⁶⁹ Neboť pochybnosti o tom, že je pouhým bastardem Karla VI., se tiše šířily po království. Většina historiků se domnívá, že si Jana získala královu důvěru právě ujištěním o jeho legitimitě.⁷⁰

Každopádně, budoucí král se vrátil potěšen, ba nadšen. Na doporučení rádců však Jana musela být ještě podrobena „zkoumání“ duchovních i mistrů z pařížské univerzity,⁷¹ přece jen byly pochybnosti, zda není poblouzněná či dokonce nepracuje pro nepřítel. Proces trval celé tři týdny, Janu tajně sledovali v soukromí a musela rovněž podstoupit zkoušku panenství.⁷²

Jana odpověděla uspokojivě na všechny otázky a nebylo na ní shledáno „vůbec nic špatného, nýbrž jen dobro, pokora, panenství, zbožnost, čestnost, prostota.“⁷³ Zformulovala zde také poprvé čtyři body, jakási proroctví, jejichž naplnění či nenaplnění bude později

⁶⁶ Pernoud: *J'ai nom Jeanne la Pucelle*, s. 25. Existují i jiné verze Janiných prvních slov králi, které se ale liší jen minimálně. Srov. Beaune, s. 84.

⁶⁷ Království bylo z velké části v područí Angličanů, kvůli smlouvě z Troyes (21. května 1420) se po smrti Karla VI. (21. října 1422) stal legitimním panovníkem Francie anglický král Jindřich VI. z Lancasteru. Vévoda z Bedfordu se stal regentem Francie, neboť malému Jindřichovi bylo pouhých deset měsíců.

⁶⁸ Její mlčení o tomto přísně tajném rozhovoru se tak stalo jedním z bodů její obžaloby v Rouenu.

⁶⁹ Pernoud: *Život Jany z Arku*, s. 31.

⁷⁰ Warner, s. 57; Beaune, s. 98-100; Nejedlý, s. 50.

⁷¹ Obdobné složení měl i soudní tribunál pozdějšího procesu v Rouenu. Tito pařížští mistři, kteří se v této rušné době stáhli do „svobodné zóny“ v Poitiers, aby podporovali Dauphina, ale byli pravým opakem těch pozdějších soudců v čele s Pierrem Cauchonem, kteří nepokrytě spolupracovali s Angličany.

⁷² Prohlašovala se za pannu, ale již v této době se ozývaly ojedinělé hlasy o možném čarodějnictví. Je známo, že čarodějnice obcovaly s ďáblem, proto pannami být nemohly. Panenství bylo rovněž určitou zárukou pravdomluvnosti a dále tu bylo známé proroctví o záchránkyni „Panně z Lotrinska“.

⁷³ Pernoud: *Život Jany z Arku*, s. 34.

vnímáno jako potvrzení či popření jejího božského vtělení, vnuknutí. Seguin Seguin, dominikán, který se účastnil tohoto prvního procesu vzpomíná: „Především řekla, že Angličané budou poraženi, že obléhání, které započalo před městem Orléans, bude ukončeno a že město Orléans bude osvobozeno od Angličanů [...] Pak řekla, že král bude korunován v Remeši [...] Za třetí, že město Paříž se vrátí pod poslušnost krále a že vévoda orléanský se navrátí z Anglie. To všechno jsem viděl splněno.“⁷⁴ Nutno podotknout, že poslední dva body se vyplnily až po její násilné smrti.

Král jí poskytl výzbroj, ve městě Tours jí udělali brnění na míru. Jana si při té příležitosti nechala udělat i prapor⁷⁵ a korouhev. „Když byla Jana v Tours, požádala, aby jí v Sainte-Catherine-de-Fierbois našli meč, a označila místo, kde jej najdou: v zemi za oltářem. A meč byl skutečně nalezen, místní duchovní jej nechali otřít a rez z něj hned bez obtíží pustila. Ten meč byl označen pěti kříži. A právě tento meč měla Jana při osvobození Orléansu.“⁷⁶ Král jí dále dal k dispozici intendanta, Jana z Aulonu (Jean d'Aulon), dvě pážata a dva heroldy. Pernoud z toho vyvozuje, že „Jana je skutečně pokládána za vojevůdkyni.“⁷⁷ A dále: „Tahle malá venkovanka z Lotrinska je od nynějška velitelem války.“⁷⁸ Avšak Martin Nejedlý na to má jiný názor. „Jednalo se o vojáka vysoce postaveného a privilegovaného, ale o nic víc. V nejasných představách Karlova okolí neměla pravděpodobně Jana hrát v armádě žádnou rozhodující roli, nanejvýš měla být jakýmsi živým maskotem. To ona sama sebe začíná považovat a prohlašovat za vojevůdce, například v odpovědném listu Angličanům. Ve skutečnosti však vojenskému tažení nevělela. Pouze prameny z prostředí nepřátelského Karlovi VII. ji označují za kapitána nebo dokonce za skutečného velitele celé královské armády. Cílem těchto dezinformací bylo co nejvíce zesměšnit bláhové Francouze, kteří

⁷⁴ Tamtéž, s. 33-34. Pernoud neuvádí zdroj své citace.

⁷⁵ Prapor představoval „obraz našeho Pána, jak sedí při posledním soudu v nebeských oblacích, a byl tam namalován anděl, držící v rukou květ lilie, který obrazu žehnal.“ Tamtéž, s. 37. Bylo na něm „Jesus Maria“, toto neškodné a zbožné heslo, kterým se Jana i „podepisovala“ (viz pododíl 2.3.4. Uměla Jana psát?) rouenské soudce velmi zajímalo, neboť papež Martin V. povolil užívat pouze monogram JHS a „Jesus Maria“ výhradně pod vyobrazením ukřižovaného Krista. Jana prohlásila, že si prapor brala do bitvy, aby se vyhnula zabíjení a že nikdy nikoho nezabila. Warner, s. 165-166.

⁷⁶ Pernoud: *Život Jany z Arku*, s. 37.

⁷⁷ Tamtéž, s. 37.

⁷⁸ Pernoud: *J'ai nom Jeanne la Pucelle*, s. 29.

přijali tak absurdní ženské velení,“ nicméně i Nejedlý jí nakonec přiznává určitý podíl na moci a velení, protože sice „nadále nebyla zvána k nejdůležitějším válečným poradám, morálně jí však už příslušelo vedení.“⁷⁹ Do té doby měla prostá žena ve vojsku obvykle jiné „poslání“.⁸⁰

Jana jela do Orléans spolu s potravinovým konvojem. Před vstupem do města se setkala s Bastardem Orleánským,⁸¹ vyčítala mu zbytečné zdržování. V Orléans byla Jana nadšeně vítána obyvateli města. Velitelé vojska se však obávali přímého střetu s Angličany, raději vyčkávali. Jana, netrpělivá boje, poslala Angličanům dopis, ve kterém je vyzývala ke kapitulaci. 4. května odpoledne Jana slyšela, že se bojuje, rychle se nechala obléci a vyrazila do boje. Téhož dne k večeru byla dobytá pevnost Saint-Loup, anglické opevnění na jednom ostrůvku řeky Loiry. Nazítří poslala Jana další dopis Angličanům⁸² a chtěla bojovat, ale představení města byli proti. Za Janou však stálo celé vojsko,⁸³ a tak „proti vůli pána z Gaucourtu vyšli vojáci z města a šli do útoku, aby přepadli pevnost augustiánů, kterou vzali útokem.“⁸⁴ A dobyli ji. Kapitáni a velitelé ji od dalšího útoku zrazovali, Jana však trvala na svém. 7. května zavelela do útoku proti hlavní pevnosti Tourelles. Den předtím předpověděla, že bude zraněna šípem nad řadrem, což se také stalo. Podle tehdejších zvyklostí jí k ráně přiložili olivový olej a slaninu a Jana se vrátila do boje. Těžkou bitvu

⁷⁹ Nejedlý, str. 52. Warner rezolutně odmítá jakékoli oficiální vedoucí postavení ve vojsku. „Král jí nesvěřil velení, je ale nevyvratitelné, že vyburcovala loajalitu a bojovného ducha francouzského vojska.“ Warner, s. 64.

⁸⁰ Její otec měl prý několikrát sen, kde ji viděl, jak jde s vojáky. Znamenalo to pro něj jedině: Jana se stane prostitutkou, která potáhne s armádou. Prohlásil, že ji raději utopí, než aby se jeho vize vyplnila. Pernoud: *Život Jany z Arku*, s. 18.

⁸¹ Jean, levoboček Louise Orleánského, bratra Karla VI.

⁸² „Vy Angličané, kteří nemáte žádné právo na toto francouzské království, Král nebes vám poroučí a přikazuje skrze mne, Pannu Janu, abyste opustili své pevnosti a vrátili se do vaší země, jinak na vás udělám takový útok, že na něj bude věčná památka. Hle to vám píšu potřetí a už nebudu víc psát. Podpis: Ježíš, Maria, Jana Panna.“ Pernoud: *Život Jany z Arku*, s. 46.

⁸³ Prostí vojáci ji respektovali, získala si jejich důvěru a úctu. Dokonce byli ochotni se kvůli ní vzdát běžných válečnických radovánek a „výhod“, jako byly drancování a smilstvo, jakož i nadávek a rouhání. Jana změnila celý tehdejší status armády. Vyhnala od vojska děvky, které vždy armádu doprovázely, kolem své korouhve nechávala Jana shromáždit kněze. „Když byli všichni pohromadě, zpívali antifony a hymny k Panně Marii a Jana byla s nimi. Nechtěla, aby se mezi kněze míchali vojáci, pokud se nevyzpovídali, a vybízela všechny vojáky, aby šli ke zpovědi a mohli pak přijít na toto setkání“.⁸⁴ Tamtéž, s. 38.

⁸⁴ Tamtéž, s. 47.

nakonec francouzské vojsko vyhrálo.⁸⁵ O dva dny později již Jana spěchala za svým Dauphinem na zámek v Loches. Těšila se na korunovaci v Remeši. Král na radu svých rádců vyčkával, neboť do Remeše vedla cesta přes Burgundsko, které kolaborovalo s Angličany. Nakonec královskému průvodu většina měst otevřela své brány (či mu alespoň nestála v cestě).

16. července 1429 vjel král vítězně do Remeše.⁸⁶ Slavnostní korunovace se konala následující den. Arcibiskup remešský, který v opatství St. Rémi pečlivě schovával „Sainte Ampule“ (svatou lahvičku), pomazal Karla posvátným olejem. Pomazání křížem oficiálně stvrdilo Karlovu vládu.⁸⁷

Mezitím královská diplomacie nelenila a pilně pracovala: s vyslanci vévody burgundského podepsala příměří – v délce trvání čtrnácti dnů! A hned na to v srpnu nechal král rozpustit onu velkolepou armádu, která mu v čele s Janou dopomohla k vítězství. Pro Janu to bylo velké zklamání – vždyť její úkol není ještě splněn. Král však „hodlal napříště sledovat svou vlastní politiku. Korunovace mu dala sebejistotu a jeho politiku ovládlo jedno přání, které se změnilo v posedlost: smířit se s vévodou burgundským, Filipem Dobrým. Věřil, že tohoto usmíření dosáhne jedině formou příměří a ústupků. Vévoda si toho byl dokonale vědom [...], dostal se do pozice rozhodčího mezi Francouzi a Angličany a od obou stran si nechával udílet všechny možné výhody.“⁸⁸ Až když Filip dostal od vévody z Bedfordu titul „vrchní správce anglického krále pro království francouzské“, pochopil Karel, že Filipovi o smír nejde, naopak, že se mu nepokrytě vysmívá.

⁸⁵ Vítězství u Orléans je vždy spojováno s Janiným velením, nicméně mnozí vědci spekulují, že její vliv na úspěch nebyl ve strategické organizaci tažení, ale spíš v Janině roli „maskota“. „Byla plná elánu; byla statečná; byla vzorem. [...] Především byla nosičem standarty, nikoli vojákem.“ Warner, s. 68. Jules Michelet se domníval, že její úspěch byl shodou příznivých okolností (viz podkapitola 2.3. Jana z Arku včera a dnes), s tím souhlasí i Warner, která udává dva hlavní důvody porážky Angličanů: opustili je burgundské oddíly a po smrti proslulého válečníka, hraběte ze Salisbury, bylo anglické mužstvo morálně nejednotné, bez víry a nadšení, které Jana naopak dodala Francouzům. Warner, s. 67.

⁸⁶ „Někteří oddaní stoupenci anglického krále pochopili, co se bude dít, a ve spěchu město opustili; mezi nimi jistý biskup z Beauvais jménem Petr [Pierre] Cauchon.“ Pernoud: *Život Jany z Arku*, s. 60.

⁸⁷ Warner, s. 71.

⁸⁸ Pernoud: *Život Jany z Arku*, s. 62.

Jana ponoukala k tažení na Paříž, kam ji Karel VII. neochotně následoval. Diplomatická jednání zdržovala cestu, a Paříž, jejímž guvernér se stal právě burgundský vévoda, se proto mohla na bitvu dobře připravit. 8. září 1429 skončil Janin útok naprostým fiaskem. Král odmítl opakovat útok či Paříž obléhat. Janina pověst velmi utrpěla, „kouzlo, kterým Jana působila na jednotlivce i na zástupy, ztratilo mnoho ze své moci.“⁸⁹ Janina třetí předpověď o pádu Paříže se nesplnila.

Další porážky následovaly, Karel koncem září rozpustil větší část armády a dokonce Panně zakázal účast na vojenském tažení do Normandie. Král se Janu pokusil „utěšit“ povýšením do šlechtického stavu, daroval jí přepychové oděvy a koně. Jana doprovázela královský dvůr, ale jeho radovánky ji neuspokojovaly.

V květnu 1430 impulzivně vyrazila s malou soldateskou, která jí zůstala věrná, posílit obranu města Compiègne, ohrožovaného burgundskou armádou. Panna pronikla do obleženého města, 23. května podnikla nebezpečný výpad mimo hradby, který se jí stal osudným. Jana jednala statečně a kryla svým vojákům záda, když se ale chtěla vrátit zpět do města, brána se zavřela a Jana zůstala odříznuta od možnosti záchrany. „Jednalo se o nezbytné obranné opatření, o omyl nebo o zradu?“⁹⁰ Pernoud se rozhodně kloní k poslední variantě: „Zradil ji obránce města Vilém z Flavy.“⁹¹ Beaune je ve svém hodnocení zdrženlivější, nicméně i ona se přiklání k této variantě.⁹²

Jana byla zajata Burgundány. O několik dní později již představitelé pařížské univerzity píší burgundskému vévodovi, jménem inkvizitora Francie, aby byla Jana vydána a souzena. Pařížská univerzita, která měla tak pevné svazky s burgundským vévodou, vnímala Janina předchozí vítězství jako opravdovou porážku. „Její bývalý rektor Pierre Cauchon, který se osobně účastnil bouří v roce 1413 proti francouzské královně Isabelle a posléze byl jedním z hlavních vyjednávačů smlouvy z Troyes, vypracoval dokonce kompletní politický plán

⁸⁹ Nejedlý, s. 53.

⁹⁰ Tamtéž, s. 54.

⁹¹ Pernoud: *Život Jany z Arku*, s. 69.

⁹² Klade to zejména za vinu žárlivosti ostatních kapitánů na její misi, kterou dokázala dovést Karla do Remeše (symbolicky tím osvobodila království), což oni nedokázali. Beaune, s. 178.

odnětí moci dynastií, kterou považoval za překonanou a neschopnou, a nového řádu, který jeho univerzitní mozek považoval za vhodnější pro budoucnost království: Francie a Anglie by napříště měly vytvořit dvojmonarchii pod ochranou vítězných Lancastrů, úspěšných uchvatitelů, kteří na bitevním poli u Azincourtu prokázali svou vojenskou sílu.⁹³ Jednoho dne však přišla jakási venkovanka a začala všechny tyto plány hatit. Ideologie byla ohrožena. „A kým? Ženou. To byl přímo vrchol hrůzy, vždyť od svého založení počátkem 13. století pařížská univerzita nikdy neotevřela své brány ženám.“⁹⁴

Pod záštitou univerzity začal vést Pierre Cauchon diplomatická vyjednávání. Obával se, že by Janu od Burgundů mohl vykoupit francouzský král Karel VII. Ten ale na Janu úplně „zapomněl“ a nechal ji napospas svému osudu. Pannu dva měsíce drželi na hradě Beaulieu, protože se ale pokusila uprchnout, převezli ji na bezpečnější místo, na opuštěný hrad Beurevoir. I odtud se pokusila utéci, ale přetrhl se jí tajně vyrobený žebřík a skončila v bezvědomí na dně hradního příkopu.

Pierre Cauchon nemeškal a již na začátku července se sešel s Janem Lucemburským a posléze i vévodou burgundským. Výkupné deset tisíc tourských liber bylo předáno 6. prosince v Arrasu.⁹⁵ Vévoda z Bedfordu jmenoval Pierra Cauchona Janiným soudcem a zároveň i viceinkvizitorem Francie. 23. prosince 1430 Janu převezli do bašty Angličanů, do Rouenu, kde byla držena až do své smrti 30. května 1431.

Proces byl již od počátku zpolitizován a veden čistě podle zlovůle Janiných soudců. Proti Janě nebyl před započítím procesu jediný článek obžaloby, tzn. že jí na začátku procesu nesdělili obvinění, za která je souzena. Soudci ji chtěli odsoudit jen na základě jejich vlastních výroků během procesu.⁹⁶ Jana byla souzena jako kacířka, přesto s ní bylo nakládáno jako s válečnou zajatkyní: byla v anglickém vězení střežena anglickými vojáky.

⁹³ Pernoud: *Život Jany z Arku*, s. 63.

⁹⁴ Tamtéž, s. 65.

⁹⁵ Cauchon se finančně na výkupném podílel, z celkové sumy zaplatil 756 liber. Warner, s. 47.

⁹⁶ Cauchon poslal do její rodné vesnice svého zvěda, aby o Janě a její rodině shromáždil potřebné údaje. Výsledkem byl zklamán. Nikdo o Janě neřekl nic špatného, proto si obvinění museli soudci zkonstruovat až během procesu.

„Ženy předvolané inkvizicí však vždycky bývaly střeženy ve vězení arcibiskupství a hlídaly je opět ženy.“⁹⁷

První zasedání se konalo 21. února 1431. Porotu tvořili dva soudci a přísedící, celkem jich bylo asi čtyřicet. Výslechy – zprvu veřejné⁹⁸ – byly vedeny v kapli rouenského zámku, trvaly dlouho – dopoledne tři až čtyři hodiny, po obědě znovu. Vyslychající se snažili Janu mást, rychle přecházeli od jedné otázky k jiné. Jana však vždy odpovídala až s překvapující moudrostí a všechny udivovala svou vynikající pamětí.⁹⁹

Po vyšetřování, které se nazývalo „proces z moci úřední“, začal 26. března „obvyklý proces“. Bylo sepsáno podání o sedmdesáti člancích, jež shrnovaly body, ze kterých mohla být Jana obžalována. Mnohé z nich (používání mandragory, „rádci od studánek“) byly naprosto lživé. Cauchon se nakonec nejvíce odvolával na Janinu neposlušnost vůči všemocné církvi. Projevem této neposlušnosti je nošení mužského šatu. „Tento mužský šat pomalu a postupem nabýval naprosto a nečekaně na důležitosti, přílišné i z pohledu tehdejší mentality: vždyť ve Vancouleurs považovali všichni za zcela přirozené, že Jana si k jízdě na koni oblékla mužský šat.“¹⁰⁰

Obžaloba se nakonec zkrátila na dvanáct článků.¹⁰¹ Podle pravidel inkvizice měly být zaslány duchovním či teologům, kteří měli rozhodnout, zda je obžalovaná kacířkou, či nikoliv. Mezitím Jana onemocněla, to se ale nehodilo Angličanům. Hrabě Warwick, rouenský místodržitel, ji nechal ošetřovat těmi nejlepšími lékaři, aby se uzdravila.¹⁰² Anglický král si byl vědom politických důsledků, kdyby Jana zemřela přirozenou smrtí.

⁹⁷ Pernoud: *Život Jany z Arku*, s. 79.

⁹⁸ Shrňme zde jen nejdůležitější body protiprávnosti celého procesu: Janě nebylo na začátku procesu předloženo žádné obvinění; byla souzena za herezi, ale bylo s ní jednáno jako s válečným zločincem; neměla advokáta a musela se hájit sama; od 8. března se výslechy vedly s vyloučením veřejnosti ve vězení.

⁹⁹ „... jednou, když se jí při výslechu ptali na otázku, kterou jí už položili při jiném výslechu o týden dříve, odpověděla: 'Byla jsem vyslychána toho a toho dne...' [...] Byla přečtena odpověď z onoho dne a zjistilo se, že Jana to řekla správně. Velmi se tím bavila a řekla Boisguillaumovi (dotyčnému klerikovi), že jestli se ještě jednou zmýlí, vytáhá ho za uši...“ Tamtéž, s. 87. Tento nesourodý systém nenavazujících témat a otázek, které se často opakovaly, měl Janu zmást a chytit při lži. Chytili se však sami soudci.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 88.

¹⁰¹ „... její zjevení a víze; znamení dané králi; víra ve zjevení; její proroctví; mužský oděv; její dopisy; odjezd z Vaucouleurs; pokus o útěk z Beaurevoir; její jistota, že bude spasena; proroctví Boha pro krále Francie a svatí mluvící francouzsky; pocty, které prokazovala svým zjevením; její odmítnutí podrobit se Církvi.“ Pernoud: *J'ai nom Jeanne la Pucelle*, s. 103.

¹⁰² Hrabě pronesl: „Kráľ za žádnou cenu nechce, aby zemřela přirozenou smrtí.“ Tamtéž, s. 88.

Nemohl by pak zpochybnit Karlovu legitimitu a jeho korunovaci v Remeši. Pakliže však bude Jana odsouzena a upálena jako čarodějnice, zpochybní tím celý tento akt. Jana se uzdravila, čekala ji však další fáze výslechů, tzv. láskyplná napomenutí. Soudci za ní docházeli do cely a přátelskými slovy ji měli přivést na správnou cestu. O týden později jí naopak hrozili mučením, ke kterému s největší pravděpodobností nikdy nedošlo.¹⁰³ Snad i proto, že Jana statečně prohlásila „pokud mně musíte vyrvat údy a oddělit duši od těla, ani pak vám neřeknu nic jiného. A řeknu-li vám něco, potom budu vždycky říkat, že jste mě to donutili říci silou.“¹⁰⁴

Angličané již byli znepokojeni trváním procesu, Cauchon proto 24. května na hřbitově Saint-Ouen v Rouenu zinscenoval představení, které mělo Janu donutit, aby odvolala. Janě byl předložen úpis o šesti či sedmi řádcích, kde bylo psáno, že se odříká všech svých vin. Jana křížkem podepsala.¹⁰⁵ V textu procesu však nalezneme dlouhý úpis (čtyřiačtyřicet řádků latinského textu), ve kterém se Jana prohlašuje vinna všemi předloženými obviněními. Soudní zřízenec Jean Massieu však dosvědčil, že to byl podvrh. Jana podepsala zejména proto, že doufala, že bude konečně předána do církevního vězení, kde ji budou hlídat ženy. Byla odsouzena k doživotnímu vězení.

Tribunál své sliby nesplnil a nadále s Janou jednal jako s válečnou zajatkyní. Je téměř jisté, že Cauchon měl vše dobře promyšleno a naplánováno: mezi závazky obsaženými v odvolacím úpise byl i požadavek obléci ženský šat. Vzhledem k tomu, že ji však proti svému slibu opět vrátili do rukou anglických žalárníků, Jana 27. května začala opět nosit mužský šat. Jak k tomu došlo, se už nikdy nedovíme, svědectví se opět liší: Panně to přikázaly její hlasy; Jana se svých věznitelů bála, a když ji nepřevezlí do ženské věznice, jak požadovala, raději na sebe vzala mužské šaty, ve kterých se cítila bezpečněji; žalárnici jí vzali ženské šaty a podstrčili mužské.¹⁰⁶ Takto byla považována za opětovnou odpadlici,

¹⁰³ „Nikdy nebyla podrobena tortuře, zato se stala terčem promyšleného morálního týrání. Angličtí žalárnici se jí neustále vysmívali a adresovali jí poznámky, o jejichž úrovni se nemusíme dělat iluze.“ Nejedlý, s. 54-55.

¹⁰⁴ Pernoud: *Život Jany z Arku*, s. 91.

¹⁰⁵ Viz pododdíl 2.3.4. Uměla Jana psát?

¹⁰⁶ Nejedlý, s. 56; Warner, s. 141 a 144.

znovu upadla do viny, které se předtím zřekla. „Podle inkvizičních řádů pouze opětovně odpadlíci mohli být odsouzeni k trestu ohně.“¹⁰⁷ Ostříhali ji, na hlavu dali mitru, která vypočítávala její obvinění (heretička, odpadlice, modlářka). „Poznamenejme, že Jana nebyla obviněna z čarodějnictví, jak se často prohlašovalo.“¹⁰⁸

30. května 1431 byla odvedena na náměstí Starého trhu. Jana i početný dav vyslechli kázání, poté kat Geoffroy Thérage zapálil hranici. Jana plakala a dovolávala se svatých. Poslední slova, která před svou smrtí vykřikla, patřila Pánu: „Ježíši, Ježíši!“ Popel z hranice byl na rozkaz Warwicka sebrán a vhozen do Seiny. Geoffroy Thérage později tvrdil, že se plameny ani netkly Janina srdce.

2.3. Jana z Arku včera a dnes

Pokusy o anulování Janina procesu začaly téměř okamžitě po její smrti, zasloužil se o to i Karel VII. Janina matka, podporovaná králem, získala od papeže Kalista III. bulu, jež povolovala revizi procesu. Nový proces byl slavnostně zahájen 7. listopadu 1455 v katedrále Notre-Dame v Paříži. Královy snahy hodnotí veskrze pozitivně Nejedlý,¹⁰⁹ ovšem Beaune si všímá nevěrohodnosti tohoto procesu (výsledky pouze určitých svědků – Janina rodina, soudci z rouenského tribunálu ani král vyslyšení nebyli, preferovali se svědci mužského pohlaví z Paříže, Orléans a Rouenu, obyvatelé Remeše ani Compiègne nebyli do dotazování zahrnuti, otázky se netýkaly Janiných původních obvinění (hlasy, mužský šat, chinonské tajemství), ale zaměřovaly se výhradně na otázky občanské a stoleté války),¹¹⁰ nejradikálnější je v této otázce Warner, která otevřeně mluví o politickém pozadí celého rehabilitačního procesu.¹¹¹

Anulování rozsudku z roku 1431 nemělo potvrdit Janinu nevinnost či dokonce uznat její svatost, cílem tohoto procesu bylo jednak svalit veškerou vinu na nepřátelské Angličany (a

¹⁰⁷ Pernoud: *Život Jany z Arku*, s. 94.

¹⁰⁸ Pernoud: *J'ai nom Jeanne la Pucelle*, s. 92.

¹⁰⁹ Nejedlý, s. 56.

¹¹⁰ „Soudci prvního i druhého procesu věděli, co se od nich očekává, stejně jako svědci v roce 1456.“ Beaune, s. 23-24.

¹¹¹ Warner, s. 188-191.

očistit Francouze, kteří s nimi kolaborovali),¹¹² a také potvrdit moc církve nad králem. Jana-prorokyně, Jana-zachránkyně de facto „posvětila“ královu korunovaci v roce 1429, o dva roky později byla nepřátelskými Angličany a kolaborujícími Francouzi upálena jako heretička (tím se měla zesměšnit a anulovat remešská korunovace), když však Církev nakonec sama uznala, že Jana nebyla církevní odpadlicí, potvrdila tím Karlovu legitimitu a svou moc, neboť ukázala, že jedině Církev rozhoduje, kdo je a kdo není božské podstaty.

7. července 1456 byl rozsudek prvního procesu anulován a jeden jeho exemplář byl před zraky Janiných příbuzných a početného davu ve velkém sále arcibiskupského paláce v Rouenu roztrhán.¹¹³

Během 16., 17. a 18. století zájem o Janu opadl, její kult se udržoval pouze v Orléans. V 18. století, v tomto věku Rozumu, se postavě Jany dostávalo spíše výsměchu. Až po Francouzské revoluci, v náhlém vzepětí nacionalismu, se mýtus Jany opět probudil. Na počátku 19. století se Napoleon, ve snaze usmířit se s Církví, vrátil k uctívání Janina kultu. Povolil oslavy 8. května, které byly během Revoluce zrušeny.

„Panna se stane národní hrdinkou, ale také nevyčerpatelným zdrojem snadné a často ostatně protichůdné propagandy. [...] Mnozí ideologové začnou dokazovat, že „autentický“ kult Jany je „v podstatě“ buď konzervativní a royalistický, nebo naopak republikánský a že byl pouze „vypůjčen“, „přivlastněn“, či přímo „zneužit“ ideovými protivníky.“¹¹⁴

Romantickou představu 19. století „Jany jako ztělesnění Francie“ podporoval známý francouzský historik Jules Michelet.¹¹⁵ Neupíral Janě její vize, ale zároveň se ptal, kdo je v tomto mystickém období neměl? Vítězství v Orléans viděl velmi prozaicky. Angličané město střežili v malých pevnůstkách, rozdrobeni proti velkému městu, které by je díky

¹¹² Janina matka žádala obvinění soudců rouenského procesu, to se však nestalo, dokonce jeden z nich, Jean le Fèvre, byl v roce 1456 jmenován přísedícím tribunálu. Tamtéž, s. 191.

¹¹³ Podrobněji k procesu i rehabilitaci Duby, Andrée a Georges: *Les procès de Jeanne d'Arc*. Paris: Gallimard/Julliard, 1973, s. 254.

¹¹⁴ Nejedlý, s. 56-57.

¹¹⁵ Micheleta dnes vnímáme v rámci určité koncepce, kterou na přelomu 19. a 20. stol. vytvořil. Ve své tvorbě vycházel z myšlenek Itala Giambattista Vica, který zastával cyklické chápání vývoje dějin. Michelet viděl svou zemi jako osvoboditelku, jako vůdčí element v dějinách. Jeho koncepce není neutrální, svému světónázoru podřizoval mnohé, jeho dějiny jsou spíše úžasné dobrodružnou epopejí než vědeckou metodologií, analýzou.

početní převaze snadno zničilo. Ovšem velitelé i občané Orléans byli nejednotní. Chyběl silný vůdce, který by je dokázal sjednotit a udat jasný cíl. Nejvyšší autoritou byl stále Bůh, a tak Panna poslaná Bohem byla tím pravým sjednotitelem. „Lid byl u vytržení; neměl už strach z ničeho; byl opilý zbožností a válkou, zmocnil se ho jeden z těch strašných záchvatů fanatismu, kdy jsou všichni lidé s to udělat cokoli a uvěřit čemukoli...“¹¹⁶

Jana řekla, že dauphin je jediným právoplatným dědicem království francouzského, a když byl v Remeši „pomazán svatými oleji, což bylo zárukou a vnějším projevem jeho legitimacy“,¹¹⁷ sjednotila tak francouzský lid a podnítila nacionální uvědomění. Jana žila v době stoleté války,¹¹⁸ neustálá povstání a potyčky vyčerpávaly zemi. Viděla válku na vlastní oči, Janina rodina poskytovala přístřeší utečencům, její vesnice byla vypleněna. Lid neměl klid, neustále jej ohrožovali angličtí i francouzští žoldnéři. Jedno Merlinovo proroctví se v regionu, kde Jana vyrůstala, polotrinštilo: Francii měla zachránit Panna právě z Lotrinska. Jana tuto legendu dozajista znala, rovněž si vyslechla bezpočet příběhů o ženách zachránkyních.¹¹⁹ Jana „nevědomky tvořila – ztělesňovala své vlastní myšlenky, vytvářela z nich bytosti, propůjčovala jim z bohatých zásob svého panenského života skvělou a všemohoucí existenci, před níž ubohé skutečnosti tohoto světa musely poblednout.“¹²⁰

Na konci 19. století se na Janu rozpomněla i Církev, chtěla její kult použít proti silicím liberálním a protiklerikálním tendencím. V roce 1894 si papež Lev XIII. uvědomil, že by Jana mohla být jednotícím prvkem k znovuzískání zbloudilých duší francouzského národa, které se přiklonily k socialismu a ateismu, a prohlásil ji za Ctihodnou,¹²¹ roku 1909 pak byla blahorečena.

¹¹⁶ Michelet, Jules: *Rekové a rebelové sladké Francie*. Praha: Odeon, 1974, s. 107.

¹¹⁷ Duby, Georges a kol.: *Dějiny Francie od počátků po současnost*. Karolinum, Praha 2003, s. 266.

¹¹⁸ V této době nebylo úplně neobvyklé, že ženy bojovaly spolu s muži. Srov. Michelet, s. 92 a 94 či Polišínský, Josef; Ostrovská, Sylva: *Velké a malé ženy v dějinách lidstva*. Praha: Jan Krigl, 2000, s. 33.

¹¹⁹ Janina zjevení (sv. Kateřiny, sv. Markéty, sv. Michala) byla velmi často zobrazována na portálech kostelů. Jana dozajista znala legendu vyprávějící příběh, jak se svatě Markétě zjeví ďábel v podobě draka.

¹²⁰ Michelet, s. 96.

¹²¹ Warner, s. 264.

V tomto období katolická církev velmi těsně spolupracovala s pravicovou Action Française,¹²² která se hlásila k radikálnímu nacionalismu a návratu k monarchii. Návist jejího vůdce Ch. Maurrása ke všemu republikánskému a levicovému vedla k podivnému spojení s katolickou církví (přestože Action Française byla ateistická), neboť církev se stavěla proti socialismu, a protože katolicismus „byl skutečným, prastarým, legitimním vyznáním Francie.“¹²³ Velebili Janu z Arku, protože vyhnala Angličany, obnovila pořádek a mír a byla oddaná králi. Viděli v ní jak národní hrdinku, tak hrdinku královské dynastie, náboženský charakter této postavy převrátili v agitaci „svaté války“, přestože Jana brala válčení jako nutnost, stavěli ji do role svaté válečnice, která nepřestává oslavovat spravedlivou bitvu a vzdává čest svému meči.¹²⁴ Action Française měla nemalý podíl na Janině blahorečení i kanonizaci (1920), ovšem katolická církev nakonec toto ateistické hnutí z mnoha politických příčin odmítla – 23. července 1926 se dostalo na Index.

Těsně před 1. světovou válkou, v květnu 1912, povýšil tehdejší předseda francouzské vlády Raymond Poincaré svátek Jany z Arku na státní svátek. Stát – vzhledem k válečnému nebezpečí – podporoval nový vzestup nacionalismu.¹²⁵ Jana se stala ztělesněním Francie. Během 1. světové války byla často zobrazována ozbrojená mečem, vyzývající vojáky do boje.¹²⁶

Jana byla kanonizována až po skončení 1. světové války, 16. května 1920 v Římě. Důvody byly opět politické. „V letech 1909 a 1920 se kanonizace nabízela jako gesto Vatikánu směřující k oteplení chladných diplomatických vztahů s Francouzskou

¹²² Založená roku 1899 jako reakce na prodreyfusovskou Ligue des Droits de l'Homme. Extrémně pravicová, nacionalistická, monarchistická, během 2. světové války kolaborující s vichistickým režimem.

¹²³ Warner, s. 261.

¹²⁴ Mension-Rigau, Eric: „Jeanne d'Arc et l'Action française.“ *Historia* 1994, n° 569 (mai), s. 38.

¹²⁵ „Nacionální znovuzrození se projevilo především novou sympatií veřejného mínění vůči vlasteneckému programu a slovníku, jež byl před několika lety považován za staromódní. Apelovalo na národní hrdost, požadovalo respekt pro armádu a zavedený pořádek, varovalo před vnějším ohrožením.“ DUBY: *Dějiny Francie od počátků po současnost*, s. 585.

¹²⁶ Jana, přestože meč podle svých slov nepoužívala a její korouhev jí byla nade vše, je nyní v církevní ikonografii zobrazována „jako dívka ve zbroji a s mečem, případně na koni.“ Remešová, Věra: *Ikonografie a atributy slavných*. Praha: Zvon, 1991, s. 32. Církev tak automaticky převzala obraz Jany vytvořený až ve 20. století pro podporu národního cítění.

republikou.“¹²⁷ Francie sice byla vítěznou mocností, avšak mocností naprosto vyčerpanou. Co podpoří národní uvědomění více než vyzdvižení národní hrdinky, která tak neohroženě bojovala za svou milovanou vlast, na piedestal nejvyšší?¹²⁸

Během 2. světové války si Janu pro změnu přivlastnil kolaborující režim Vichy. Podporován Action Française, udělal v rámci své propagandy z Jany jednu z nejdůležitějších figur „francouzského obrození“. Jana, nikoli světice, ale vesničanka byla pro fašizující režim, který v rámci oslavy vlastenectví, původu a rasy velebil zemi, úplným požehnáním. „Vichystická Jana“ stmelovala národ, jejím „převtělením“ se stal Philippe Pétain, který usiloval, stejně jako Jana, vyhnat Angličany ze země.¹²⁹ Nejznámějším případem vichystické propagandy byl plakát, který se objevil po anglickém bombardování Rouenu. Uprostřed doutnajících trosek normandského města je vyobrazena modlící se Jana (socha Reala del Sarta) a pod ní nápis: „Vrazi se vždy vracejí na místa svých zločinů.“¹³⁰

Dnešní francouzská extrémní pravice, rekrutující se zejména z Národní fronty pod vedením Jean-Marie Le Pena, (která čerpá mnohé z totalitních pravicových režimů 30. a 40. let minulého století)¹³¹ si rovněž přivlastnila Janu jako svou patronku.¹³² Národní fronta, založená 5. října 1972 v Paříži, používá Janu jako proti-imigrační symbol a čerpá z odvěkého nepřátelství k Angličanům. „Národní fronta srovnává Janu z Arku s Jean-Marie Le Penem v roli Zachránce seslaného Prozřetelností zemi v úpadku.“¹³³

Současná situace se nemění a tak uzavírám spolu s Règine Pernoud: „Mezitím dosáhla její popularita mimořádného stupně, takže ve Francii není jediné politické strany, která by se na ni neodvolávala.“¹³⁴

¹²⁷ Dinzelbacher, s. 22.

¹²⁸ Duby, Georges: *France in the Middle Ages 987 – 1460*. Blackwell, 1991, s. 297.

¹²⁹ Krieg, Alice: „Jeanne de Vichy à Le Pen.“ *Libération*, Paris, pátek 2. 5. 1997, s. 5.

¹³⁰ Lindeperg, s. 123-133.

¹³¹ Spojuje je antiparlamentarismus, xenofobie, antisemitismus, kult vůdce, důraz na původ, redukce ženy na její mateřskou funkci, nedostatek solidarity. Tamtéž.

¹³² <http://www.anti-rev.org/textes/Aubry95a/j.html>

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ Pernoud, Règine: *Život Jany z Arku*, s. 108.

2.3.1. *Nemoc*

V dnešní době se již vědci tolik nezajímají o „rozluštění“ záhady Janiných hlasů,¹³⁵ nicméně zde pro zajímavost uvádím jeden z názorů, který není ani teologický (opravdu slyšela božské či ďábelské hlasy), ani psychiatrický (poblázněná) či politický (vědomý kalkul, vše si vymyslela), ale medicínský. Ivan Lesný ve své knize *Druhá zpráva o nemocech mocných* rozvíjí teorii, podle které trpěla Jana z Arku tzn. lehkou temporální (spánkovou) ložiskovou epilepsií. Ta vychází ze sluchové arey (oblasti) spánkových laloků. Při auře se pacient domnívá, že slyší zvuky, většinou opakující se, se dvěmi či třemi variantami (Janiny hlasy svatých). Lesný ještě dodává, že pacienti trpí typickou epileptickou obřadností a okázalostí, kterou shledává i ve výrocích Jany z Arku.¹³⁶

2.3.2. *Androgynní bytost*

Oboupohlavnost či spíše „nepohlavnost“ je příznačným znakem Janina života. Popření vlastní sexuality, sexuální neurčenost zdůrazňoval i její mužský oděv.

Ve středověku bylo oblečení znakem společenského postavení, s jehož pomocí se rozlišovaly rozdíly mezi třídami, mezi pánem a jeho poddanými, mezi laiky a kněžími i mezi muži a ženami. Jakákoli záměna vedla podle oficiálních představitelů ke smilstvu a značila vzpouru proti zaběhnutým pořádkům. Zejména muži, kteří se oblékali do ženských šatů, byli souzeni velmi tvrdě (jejich „zjemnělost“ odkazovala k možné homosexualitě), nicméně ženy na sebe mohly v krizových situacích vzít mužský oděv. Tyto výjimečné situace byly tři: nutnost (ochránění vlastního života, své cudnosti), praktičnost (dlouhá cesta), Boží vůle.

Janin mužský oděv se stal objektem zájmu již procesu v Poitiers, který však – na rozdíl od toho rouenského – její mužský šat zhodnotil přesně v intencích výše jmenovaných výjimek. Jana se vydal za králem na dlouhou a nebezpečnou cestu, na koni jen těžko mohla cestovat v ženských šatech a k tomu se honosila „božím posláním“.

Sama Jana hájila svůj mužské oděv jako nutnost: potřeba ochránit svou panenskost ve válce, praktičnost v boji a rovněž prohlašovala, že Bůh jí to skrze hlasy nařídil. Ostatně

¹³⁵ Beaune, s. 25.

¹³⁶ Lesný, Ivan: *Druhá zpráva o nemocech mocných*. Praha: Horizont, 1987, s. 136-137.

obava z mužského násilí byla i jedním z možných důvodů, proč po odvolání v Rouenu opět oblékla mužský šat.¹³⁷

V době příjezdu za králem na Chinon a při jejích válečných taženích byl její mužský oblek přijímán jako nutnost, problém však nastal, když se odmítla vzdát mužských atributů v době, kdy neválčila¹³⁸ a pobývala na královském dvoře, a během soudního procesu.

„Ženské oblečení musí dokládat nutnost podrobení a zdrženlivosti slabého pohlaví. [...] Mužské oblečení implikuje sílu, moc, roli válečníka. Ženské oblečení ukazuje skromnost, cudnost, domácí poslání.“¹³⁹ Vzdání se ženských šatů je příznačné pro odmítnutí ženské role, které může být vynuceno vnějšími okolnostmi (např. ve válce) či může být vědomým rozhodnutím (např. odevzdání se Bohu či odmítnutí manželského svazku). Dívky a ženy, které odmítly manželský svazek domluvený rodiči a vzbouřily se, se velmi často uchýlovaly k anonymnímu životu v mužském obleku někde v ústraní, mužský šat často sloužil k utajení identity.¹⁴⁰ Vzepření, zlom je charakterizován změnou ošacení a ostříháním vlasů, je to symbolický předěl, začátek. Změna „oblečení může posloužit jako slavnostní ‚iniciace‘ do nového způsobu života.“¹⁴¹

Mužský oděv, ostříhané vlasy, odmítnutí manželství, zaslíbení se Bohu, vzepření se mužské autoritě, tím vším se Jana podobá mnohým světicím. Zmíňme zde alespoň ty, které Jana prohlašovala za své hlasy.

Svatá Markéta z Antiochie si odmítla vzít římského prefekta Olybriuse, který ji za trest uvrhl do vězení, kde s neuvěřitelnou odvahou čelila ukrutnému mučení. Trpící dívce se rány do druhého dne zacelovaly a Olybrius, nevěda si již rady, nechal dívku setnout. Markéta patří mezi světce s přívlastkem drakobijce, podobně jako sv. Jiří. V žaláři se jí totiž měl zjevit ďábel převlečený do dračí podoby. Drak jí nabídl pomoc, ale Markéta v něm poznala ďábla a odmítla ho.

¹³⁷ Viz podkapitola 2.2. Život a smrt Jany z Arku.

¹³⁸ „Když nebyla ve zbroji, oblékala rytířský oblek, střevíce vysoce šněrované, kabátec a krátké přiléhavé kalhoty, na hlavě nosila růženec.“ Beaune, s. 157.

¹³⁹ Tamtéž, s. 152-3.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 154.

¹⁴¹ Warner, s. 153.

Kateřina Alexandrijská pocházela z královského rodu, jako šiřitelka křesťanské víry se vzepřela pohanskému císaři Maximinovi. Uprchla, ale císař ji našel, nechal ji mučit a bičovat. Nakonec rozhodl, že zemře roztrháním. Mučidly byla dvě kola proti sobě, opatřená hroty. Otáčením kolem odsouzence měl stroj jeho tělo roztrhat. Podle legendy však anděl zpřetrhal řetězy, kola se rozlétla a zabila okolo stojící vojáky. Kateřina byla nakonec popravena, z hrdla jí prý místo krve vytrysklo mléko.

Markéta i Kateřina jsou světicemi skupiny Čtrnácti sv. Pomocníků.¹⁴² Obě byly sřaty, sv. Markéta je někdy zobrazována s mečem, stejně jako třetí svatý, o kterém Jana mluvila, archanděl Michael, jenž byl za Janiných dob symbolem francouzského odporu při válečných konfliktech. Vždy je zobrazován v plné zbroji s tasenou zbraní, u nohou poraženého draka aneb satana.¹⁴³ „Jeho bezpohlavnost, asexualita [...], vyjadřovala andělskou androgynii, o kterou usilovala i Jana.“¹⁴⁴

2.3.3. Světice versus Čarodějka

Ženám-válečnicím byly vždy přisuzovány dvě protichůdné polohy: „svatost“ či „prostopášnost“. Hrdinské činy, často plné násilí, evokovaly obraz mužství plného dravé sexuality,¹⁴⁵ či naopak představu nadlidské askeze, spojené se sexuální abstinencí.¹⁴⁶ S Janou si jednoznačně spojujeme svatost, která ji – ať už „pravá“ či „uměle“ a vědomě budovaná – ochránila v době bitev od možných sexuálních návrhů.

Za Janina života ji jako světici velebil zejména prostý lid a její spolubojovníci. Když přišla na královský dvůr, nechal ji Karel VII. prověřit světským i klerikálním tribunálem.

¹⁴² Achácus, Egidius, Blažej, Kryštof, Cyriak, Dionysius (Diviš) Pařížský, Erasmus, Eustach, Jiří, Pantaleon, Vít, Barbora, Kateřina, Markéta.

¹⁴³ Zj 12,7-9.

¹⁴⁴ Warner, obr. 6.

¹⁴⁵ Nejslavnějšími udatnými a nemilosrdnými bojovnicemi jsou bájně Amazonky, o nichž se vypráví již od dob antiky. Amazonky sídlily na ostrově, měly svou královnu, nežily se svými muži, kteří měli na ostrov zákaz vstupu. Amazonky za nimi jednou za čas přicházely, pobýly s nimi a poté se vracely na svůj ostrov. Když porodily holčičku, nechaly si ji. Chlapce po sedmi letech výchovy vracely otcům. Petoia, Erberto: *Mýty a legendy středověku*. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 221-3. Plně tedy ovládaly svou sexualitu, byly soběstačné, neohrožené a kruté bojovnice. Právě otevřené nakládání s vlastní sexualitou je v tomto mýtu velmi významným projevem svobody.

¹⁴⁶ „Tyto ženy jsou jen zřídka vnímány jako „normální“: reprezentují jeden či druhý sexuální extrém (nebo velmi často oba dva).“ Greenspan, Karen: *The Timetables of Women's History*. New York: Touchstone, 1996, s. 130.

Nebylo na ní shledáno nic špatného, jen dobro, pokora, panenství, zbožnost, čestnost, prostota.¹⁴⁷ Jana za svého života nekonala zázraky, neuzdravovala. Jedinou výjimku tvoří událost ve městě Lagny 29. března 1430, kdy na pár hodin vzkřísila novorozeně.¹⁴⁸ Potvrdili to obyvatelé města, ovšem Jana se k tomuto „zázraku“ při rouenském výslechu stavěla zdrženlivě. To má podle Beaune dvě možná vysvětlení. Jana, obviněná z kacířství, se možná obávala, že toto vzkříšení bude klasifikováno jako magie, ovšem mohla si být také vědoma, že v tomto období se již klér při určování „svatosti“ tolik nezajímal o konání zázraků jako spíše o absolutní cudnost.¹⁴⁹

Venkované i obyvatelé měst, které Jana osvobodila, za ní chodili, aby jim požehnala, chtěli se ji dotknout. Ženy ji prosily, ať políbí jejich růžence či medailónky. Lidé nosili medailónky s její podobiznou, nechávali za ní sloužit mše. Rouenští soudci ji obviňovali, že toto jednání podporuje a vyhledává. Opak byl pravdou. Janě byly tyto projevy nepříjemné a sama sebe nepokládala za světici, nevěřila, že může léčit.¹⁵⁰ Za jediný „zázrak“, ke kterému byla předurčena, považovala osvobození Francie.

Její svatost tak byla „potvrzena“ až její násilnou smrtí na hranici, neboť dlouho to byl právě mučednický aspekt, který jí zaručoval možné přijetí katolickou církví. Jak si však všímá otec Francis Volle, „Janin případ“ je nutné vnímat v jeho celistvosti. Je si vědom politického pozadí procesu i rehabilitace, nicméně vyzvedá důležitost nejen Janiny mučednické smrti, ale i jejího cudného a Bohu obětovaného života.¹⁵¹

Janino obvinění z čarodějnictví¹⁵² bylo velmi specifické (již jsem ukázala jeho politické pozadí), přesto ilustruje praktiky tohoto období a zejména následující epochy „honu na čarodějnice“. Kdo určoval, který/á je vyvoleným/vyvolenou? Peter Dinzelbacher ve své knize popisuje mnoho případů žen, které měly stejné či podobné charismatické projevy,

¹⁴⁷ Viz podkapitola 2.2. Život a smrt Jany z Arku.

¹⁴⁸ Warner, s. 90.

¹⁴⁹ Beaune, s. 335-6.

¹⁵⁰ Warner, s. 90-1 či Beaune, s. 337.

¹⁵¹ Volle, Francis: „Le cas Jeanne d'Arc.“ *France Catholique* 2001, n° 2788 (mai), s. 19.

¹⁵² Nakonec nebyla odsouzena jako čarodějnice, ale jako heretička, odpadlice, modlářka, viz podkapitola 2.2. Život a smrt Jany z Arku.

přesto jedny byly upalovány, druhé se staly světicemi, či stejně jako se to stalo Janě z Arku, upáleny a zavrženy církví jako heretičky či čarodějnice, byly v pozdějším období kanonizovány. Kdo určoval, koho velebit a koho zatratit? „[...] vždycky to byli mužové, teologové, soudci, duchovní i svěští, kteří věděli, která žena má být upálena a která prohlášena za svatou. Tento výlučný nárok na konečné vědění je jednou z ústředních charakteristik křesťanského náboženství.“¹⁵³

2.3.4. Uměla Jana psát?

Jana vypověděla, že „nezná A ani B“, tzn. že neumí číst ani psát. Jana nikdy nenavštěvovala školu, nikdy se neučila číst, ovšem Colette Beaune se domnívá, že dokázala rozpoznat některá slova.¹⁵⁴ Pakliže Jana mluvila o tom, že psala dopisy, ve skutečnosti je diktovala jednomu ze tří písařů, kteří jí byli přiděleni.¹⁵⁵ Tři dokumenty (dopis obyvatelům Riomu z 9. listopadu a dva dopisy určené obyvatelům Remeše z 16. a 28. března) jsou podepsány „Jehanne“. Beaune se domnívá, že ji k podpisu donutily okolnosti (všichni ostatní královští velitelé se uměli podepsat) – podpis byl nezbytností při jejím novém postavení.

Do té doby používala jiné způsoby identifikace a ověření pravosti: například poslání dopisu po heroldovi již bylo takovým potvrzením či vlas zapečetěný do vosku. Pět dopisů (dopis Angličanům, do Tournai, do Troyes, vévodovi burgundskému a hraběti z Armagnacu) Jana podepsala Jesus Maria,¹⁵⁶ někdy připojila ještě křížek. Beaune spekuluje, zda tento křížek (kromě svého náboženského významu) nemohl být za války používán jako šifra, která převracela význam sdělení.¹⁵⁷ Pak by „podpis“ (křížek¹⁵⁸ – svědectví Jeana Massieua a Guillaumea Collese) Janina doznání na hřbitově Saint-Ouen získal zcela nový smysl.

Jedna z verzí této události z 24. května (svědectví Aymona de Macy) ale popisuje, jak tajemník anglického krále Laurent Calot předložil Janě krátký text jejího doznání. Jana se

¹⁵³ Dinzelbacher, s. 15. K souvislostem čarodějnických procesů podkapitola 2.1. Postavení ženy v dějinách, pozn. 46.

¹⁵⁴ Beaune, s. 70.

¹⁵⁵ Její zповědník Jean Pasquerel, její bratranec – cisterciánský mnich a M. Raoul. Tamtéž.

¹⁵⁶ Viz pozn. 75.

¹⁵⁷ Beaune, s. 75.

¹⁵⁸ Pernoud: *J'ai nom Jeanne la Pucelle*, s. 88; Beaune, s. 76.

bránila, že neumí číst ani psát. Calot jí vnutil brk. Jana nejprve namalovala kroužek, tajemník pak vedl její ruku, a ona se podepsala.¹⁵⁹

¹⁵⁹ „former un signe“ – není zcela jasné, co tím přesně Beaune myslí. Podpis, křížek, jinou značku? Beaune, s. 76.

KAPITOLA III.: HRDINKA PRO KAŽDÉHO

3.1. Historický přehled filmů o Janě z Arku

Pouhé tři roky po oficiální prezentaci kinematografu bratří Lumièrů vznikl první film o Panně Janě. Tento třicetisekundový fragment *Jeanne d'Arc* Georgese Hatota byl objeven na konci dokumentárního filmu *Orléans glorifié la Pucelle* (Orléans velebí Pannu) z roku 1929, který vlastní Centrum Jany z Arku v Orléans. Georges Hatot nejprve spolupracoval s Louisem Lumièrem, poté přešel ke společnosti Pathé, pro kterou natočil právě film o Janě, plný divadelních efektů i exaltovaného herectví. Jediná dochovaná scéna, snímaná na malovaném pozadí, představuje Janu s dlouhými vlasy, v dlouhé róbě, jak se vrhá k nohám biskupa Cauchona a prosí o odpuštění.

Druhý film o Janě z Arku natočil v roce 1899 Georges Méliès. Snímek *Jeanne d'Arc* byl do roku 1981, kdy ho na bleším trhu objevil René Charles, považován za ztracený.¹⁶⁰

Jeanne d'Arc částečně spadá do méně známé kapitoly Mélièsovy tvorby, tzv. rekonstruovaných aktualit,¹⁶¹ které se vztahovaly k ožehavým tématům současnosti i k dávno minulé historii. Méliès se zabýval i náboženskou tematikou, nezajímala ho však spiritualita, zajímaly ho zázraky – jejich možné zobrazení na filmovém plátně. V případě *Jeanne d'Arc* to byly zjevení svatých a smrt Jany na hranici (obraz Janiny duše stoupající k nebi).¹⁶²

Podle režisérova vlastnoručně psaného svědectví, které uchovává Centrum Jany z Arku, natáčel některé scény ve městě Domrémy, rodišti Jany. Méliès a jeho žena si zahráli postavy Janiných rodičů. Janu hrála členka Mélièsova hereckého souboru, slečna Calvière.

¹⁶⁰ Blaetz, Robin: *Strategies of Containment: Joan Arc in film*. Disertační práce. Filmová studia, New York: New York University, 1989, s. 38.

¹⁶¹ Například *Dreyfusova aféra* (1899) či filmy věnované americké intervenci na Kubě z roku 1898 (*Nábřeží v Havaně a výbuch křižníku Maine*, *Prohlídka vraku křižníku Maine*, *Podmořská prohlídka křižníku Maine*) se promítaly přímo v době konfliktu v divadle Roberta Houdina.

¹⁶² Antonio Costa: „Pour une interprétation iconologique du cinéma de Méliès.“ In Malthête, Jacques; Marie Michel: *Georges Méliès l'illusionniste fin de siècle?* Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, s.178.

Vychloubačná reklama filmu hovořila až o pěti stech účinkujících, reálné číslo bylo kolem padesáti komparsistů, v montreuilském studiu dokonce musela být prolomena široká vrata, aby tyto početné průvody mohly procházet.¹⁶³ Film je kolorovaný, každý fotogram je ručně malován. *Jeanne d'Arc* sklidila velký komerční úspěch jak doma, tak v zahraničí.

Italský režisér, bývalý herec, Mario Caserini natočil hned tři filmy o Janě z Arku: *La Vita di Giovanna d'Arco* (1900), *Giovanna d'Arco al rogo* (1905) a opět *La Vita di Giovanna d'Arco* (1905 nebo 1908). Všechny tři beze stopy zmizely, v prvním a třetím hrála Janu slavná operní zpěvačka Maria Gasperini, v *Giovanna d'Arco al rogo* ztvárnila hlavní roli slečna Boissière.

V roce 1908 byly realizovány dva filmy o Janě. Francouzský herec, později režisér komediálních skečů, Albert Capellani, natočil snímek *Jeanne d'Arc*, stejně pojmenoval svůj film i francouzský režisér a producent Ferdinand Zecca, se kterým Capellani spolupracoval, poté co opustil společnost Pathé.

V roce 1913 vznikl v Itálii film *Giovanna d'Arco* režiséra, autora divadelních her, novináře a básníka, Angela Nino Oxilia, který byl čtyři roky po natáčení Jany z Arku smrtelně zraněn v 1. světové válce – zemřel v pouhých devětadvaceti letech. Postavu Jany vytvořila slavná italská diva němého filmu Maria Jacobini. Tento film se ztratil, stejně jako film z roku 1914 *Jeanne L. Nollifa* (popřípadě F. Wolfa); k těmto „nezvěstným“ filmům, o kterých skoro nic nevíme, se ještě řadí americký snímek *Sheltered daughters* (1921) Edwarda Dillona s Justine Johnson v hlavní roli.¹⁶⁴

První americký film o Janě z Arku *Joan the Woman* (1916) natočil Cecil Blount DeMille. Tímto filmem započal předlouhou řadu velkolepých historických fresek s početným

¹⁶³ Sadoul, Georges: *Georges Méliès*. Praha: Orbis, 1966, s. 26 a 137.

¹⁶⁴ Tento film se Janiným osudem pouze inspiroval, ale nepojednával o něm.

komparesem¹⁶⁵ a bohatou výpravou. Zbraně a modely brnění si filmaři vypůjčili z několika muzeí, jednotlivé scény (včetně remešské katedrály) se postavily podle fotografií francouzských lokalit.¹⁶⁶

Kameraman Alwyn Wyckoff a režisér spolu vytvořili techniku, která byla patentována pod jménem DeMille-Wyckoff: jemným štětečkem nanášeli barvu přímo na film či používali barevné čočky do kamery (barevné filtry pro celé sekvence, naopak kolorování bylo vyhrazeno jednotlivým předmětům (zářící meč v úvodu, oranžový oheň v závěru).¹⁶⁷

Premiéra se konala na Štědrý den roku 1916 v New Yorku. Film byl komerčně úspěšný, a to i přes expresivní herectví slavné zpěvačky Metropolitní opery Geraldině Farrar, která ve svých třiceti čtyřech letech působila v úloze devatenáctileté Jany komicky. Podle Blaetz existuje tento film ve dvou odlišných verzích: v originální – americké a ve francouzské.¹⁶⁸

V roce 1927 se ve Francii natáčely hned dva filmy o Janě. Snad nejslavnější, a podle mého názoru také nejzajímavější z filmů o Janě z Arku, *Utrpení Panny orleánské*¹⁶⁹ dánského režiséra C. T. Dreyera a výpravná podivaná *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* Marca de Gastyneho, která tvoří jakýsi protipól Dreyerova filmu, neboť se zaměřuje především na Janu-válečnici, kdežto Dreyer tyto „dobrodružné epizody“ Janina života zcela opomíjí a soustředí se výhradně na rouenský proces a popravu.

De Gastyne, který začínal u filmu jako dekoratér, měl četná privilegia, neboť se stal prvním *francouzským* režisérem pověřeným natočit dlouhometrážní film o Janě. Dostal k dispozici vojenskou kavalérii a pro scénu korunovace si směl „vypůjčit“ Janinu sochu

¹⁶⁵ DeMille proslul režírováním masových scén. Toto umění prý odkoukal od Sotherna (slavný herec, který režíroval hereckou skupinu, v níž hrál DeMille své první role): každému statistovi, i tomu nejméně významnému figurantovi, napsal jednu řádku textu – to vytvářelo dojem „opravdovosti“, přestože to bylo v rámci němeého filmu. Ostatní režiséři nechávali dav, ať si křičí, co chce. DeMille nikdy nemyslel na masu lidí jako na dav, vždy je vnímal jako jednotlivce, kteří jsou součástí většího celku. Srov. Mourlet, Michel: *Cecil B. DeMille*. Paris: Éditions Seghers, 1968, s. 68. Doplnuji, že podobně činil i po pohybové stránce. Jednotlivci se v davu nepohybují nazdařbůh, ale každý má své přesné místo i určený pohyb. Režisér si často z davu na chvíli vybere nějakou postavu (ve filmu *Joan the Woman* připomínám zborcenou matku s dítětem v náručí v hladovějícím Orléans), atakuje tak diváka, nutí k identifikaci.

¹⁶⁶ Blaetz, s. 41-42.

¹⁶⁷ Mourlet, s. 64.

¹⁶⁸ Blaetz, s. 43.

¹⁶⁹ Viz kapitola III.: *Utrpení Panny orleánské*.

z remešské katedrály, bitevní scény natáčel ve středověkém městečku Carcassonne.¹⁷⁰ Scénář sepsal spisovatel Jean-José Frappa, hlavní postavu vytvořila neznámá šestnáctiletá herečka Simone Genevois. Film slavil, na rozdíl od *Utrpení Panny orleánské*, velký úspěch. Jeho důležitost byla stvrzena i přítomností prezidenta Francouzské republiky na premiéře v pařížské Opeře.

Ve vypjaté atmosféře třicátých let vznikl pouze film *Das Mädchen Johanna* (1935), jediný německý film o Janě. Dlouho byl považován za ztracený, znovu objeven byl v druhé polovině sedmdesátých let. Natočil ho původem rakouský režisér Gustav Ucický, syn vídeňského malíře Gustava Klimta. Nejprve působil jako kameraman,¹⁷¹ později začal sám režirovat a stal se významným představitelem pronacistické kinematografie. I tomuto filmu se tak dostalo velké podpory oficiálních míst. Premiéra snímku *Das Mädchen Johanna* se konala v rámci Film-Kongress Berlin v UFA-Palast am Zoo. Přes veškerou nacistickou podporu, byl snímek komerčně neúspěšný. Tento veskrze propagandistický film, který přepisuje historii podle svého a někdy je těžké se vůbec vyznat v jeho chaotickém ději, byl ve Francii zakázán.¹⁷²

Victor Fleming natáčel v letech 1946 – 1948 velkofilm *Joan of Arc*. Hlavní role se ujala Ingrid Bergman, která si postavu Johanky zahrála v roce 1946 v Alvin Theatre na Broadwayi; divadelní hra Maxwella Andersona *Joan of Lorraine*, plná politických narážek, zde slavila velký úspěch.¹⁷³ Anderson je podepsán i pod scénářem Flemingova díla, nicméně film a divadelní hra se silně liší jednak na bázi narativní: linearita Flemingova filmu kontrastuje s paralelně vyprávěnými příběhy v Andersonově hře, kde Ingrid Bergman hrála herečku, která ztvárňuje postavu Panny, tak i na bázi ideologické: Anderson otevřeně

¹⁷⁰ Guibbert, Pierre: „D'Astérix à Jeanne d'Arc.“ *CinémAction* – Hors série 1993. L'Histoire de France au cinéma. CinémAction-Corlet/Amis de Notre Histoire, 1993, s. 41.

¹⁷¹ „Jeden z nejlepších kameramanů dvacátých let v Německu.“ Passek, Jean-Loup: *Dictionnaire du cinéma*. Paris: Larousse-Bordas/HER, 2000, s. 2195.

¹⁷² Bosséno, Christian-Marc: „Jeanne d'Arc, la brûlure de l'histoire.“ *Vertigo* 1997, n° 16, s. 110.

¹⁷³ „Bylo v ní mnoho politiky a žvástů o svobodném projevu na divadle, které se proplétaly s Janiným příběhem. Pro mě tam bylo jen málo z postavy Jany a příliš mnoho politických záležitostí.“ Bergman, Ingrid; Burgess, Alan: *My Story*. London: Sphere Books Limited, 1981, s. 173.

zkoumal současnou americkou politickou scénu, kdežto Fleming prezentuje Janin příběh bez otázek, bez pochybností, zjednodušuje.

Snímek *Joan of Arc* se natáčel skoro dva roky, finanční prostředky do něj vložili režisér Fleming, producent Walter Wanger i hlavní hvězda, která byla postavou Jany okouzlena již od svých třinácti let¹⁷⁴ a vždy si ji chtěla zahrát.¹⁷⁵

Film se pokoušel o „autenticitu“ a „historickou věrnost“: autoři nakoupili mnoho starobyklých rekvizit (71 kanón, 500 samostřílů, 110 peršeronských koňů, 150 kusů brnění),¹⁷⁶ štáb se vydal do Francie a Bergman musela absolvovat úplně stejnou cestu, kterou podnikla Jana ze své rodné vesnice až na popraviště do Rouenu.¹⁷⁷ Film se honosil hned dvěma „historickými poradci“: francouzským Otcem Doncœurem a americkým Otcem Devlinem.¹⁷⁸ Fleming se tak jistil proti možným cenzurním zásahům, neboť v roce 1946 chtěl David O. Selznick produkovat film o Janě z Arku v hlavní roli s Jennifer Jones, ovšem film se nemohl realizovat, protože Haysův kodex zakazoval jakékoli negativní zobrazení církevních představitelů.¹⁷⁹ Otec Doncœur, jezuita, který sepsal několik pojednání o Janě z Arku, si z Ameriky čile dopisoval s vysokými církevními představiteli, často je žádal o radu, zejména v delikátní otázce zobrazení procesu – obrátil se na biskupa v Orléans, rovněž i na kardinály v Paříži, Lyonu, Lille a Toulouse, a na arcibiskupa v Remeši, Rouenu a Beauvais.¹⁸⁰ Dostalo se mu nejrůznějších odpovědí: potlačit odpovědnost církve, očernit Angličany či pařížskou univerzitu, odvolávat se na teleologickou koncepci, která dovolí vyzdvihnout kanonizaci a potlačit vinu církve na Janině odsouzení.¹⁸¹

¹⁷⁴ „Jana z Arku mě vždy zajímala. Nevím, kde hledat příčinu této hluboká obsese, možná v návratu do dětských snů.“ Bergman, s. 172

¹⁷⁵ V roce 1952 však podle Sadoula prohlásila: „Nikdy bych nepřijala nabídku hrát ve Flemingově filmu, kdybych znala Dreyerovu Janu z Arku.“ Sadoul, Georges: *Dictionnaire des films*. Paris: Microcosme/Seuil, 1976, s. 123.

¹⁷⁶ Blaetz, s. 50.

¹⁷⁷ „Bylo to neuvěřitelné, kamkoli jsem přišla, všichni se ke mně chovali jako bych byla reinkarnací Jany z Arku, jako kdyby čekali na její návrat.“ Bergman, s. 193.

¹⁷⁸ Tamtéž.

¹⁷⁹ Nepomohla ani malá „lest“, kterou si autoři chtěli naklonit katolickou církev: film měl začínat záběrem na zvony baziliky Saint-Pierre v Římě, kde byla Jana roku 1920 kanonizována, aby se vyzdvihla současná pozice církve. Bosséno, s. 111.

¹⁸⁰ Lindeperg, s. 130.

¹⁸¹ Některé z dopisů cituje ve svém článku Bosséno, s. 111-113.

Americký film se tyto instrukce snažil dodržovat: hojně je zmiňováno, jak se členové tribunálu bouří proti ilegálnosti proces; když Jana požádá o slyšení u papeže, vypadá to, jakoby s ní všichni souhlasili, zasáhne však Warwick s prohlášením, že slyšení u papeže nikdy nedopustí, až poté se připojí Cauchon. Je to tedy de facto anglický místodržící, který zapříčiní Janinu smrt, neboť kdyby se jí dostalo slyšení u papeže, byla by možná osvobozena. Jeden z mnichů jí po její prosbě, která vypadá, že bude schválena říká: „Nyní jste zachráněna.“

Sama Bergman nebyla s filmem vůbec spokojena. Bouřila se proti Andersonově interpretaci, kterou již předvedl v divadelní hře.¹⁸² Doufala, že ve filmu konečně ztvární „opravdovou Janu, [...] dívku, která se vrhla do válečné vřavy a křičela, když viděla hrůzy středověké bitvy.“¹⁸³ To se jí ale bohužel nepoštěstilo, neboť Flemingův film se natáčel ve studiu¹⁸⁴ a její make-up i oblečení byly na „vesničanku“ až moc perfektní.¹⁸⁵

Film byl komerčně neúspěšný a ve Francii způsobil malý skandál (jako ostatně všechny americké filmy, které si „dovolily“ přisvojit nějakou francouzskou národní modlu). „Hollywood udělal z naší národní hrdinky, hrdinku Dálného západu,“ postěžoval si kritik *Le Figaro*.¹⁸⁶

O šest let později Ingrid Bergman spolupracovala na dalším filmu o Janě. *Giovanna d'Arco al rogo* Roberta Rosselliniho byla zfilmovaná verze divadelního představení podle oratoria¹⁸⁷ Paula Claudela *Jeanne au bûcher* s hudbou Artura Honeggera, které v roce 1953

¹⁸² Při zkouškách *Joan of Lorraine* se s Andersonem scházela a navrhovala mu četné změny, tím ustoupila politika maličko do pozadí a hra se více soustředila na postavu Jany z Arku. Bergman, s. 180.

¹⁸³ Tamtéž, s. 190.

¹⁸⁴ „Všechny válečné scény se natáčely ve studiu: věž v Chinonu a francouzské vesnice byly jen namalované na pozadí.“ Tamtéž, s. 195.

¹⁸⁵ „Myslím, že jsem vůbec nevypadala jako vesnická dívka. Vypadala jsem jako filmová hvězda hrající roli Jany. Bezchybný make-up, krásný účes.“ Tamtéž, s. 195.

¹⁸⁶ Bernard Gaston-Chéreau, *Le Figaro*, 13 novembre 1948. Citováno in Bosséno, s. 113. Francouzská kritika filmu vyčítala: formální prostoduchost, komerční cíle, bombastičnost, ohyzdnost barev, atd. Pithon, Rémy: „Joan of Arc de Victor Fleming: de la résistance à la nuée.“ *Les Cahiers de le Cinéma* 1985, n° 42-43 (léto), s. 50.

¹⁸⁷ Není to úplně přesné, knižní vydání Claudelova oratoria nebylo k sehnání, a tak Rossellinimu půjčili pouze hudební nahrávky. „Poslouchal jsem je a začal jsem si představovat *Janu na hranici* [*Giovanna d'Arco al rogo*].“ Rossellini, Roberto: *Le cinéma révélé*. (Vybral a předmluvu napsal Alain Bergala). Paris: Flammarion, 1984, s. 195. Rossellini udělal celé představení bez toho, že by byť jedinkrát měl v ruce Claudelovo oratorium. Problém nastal, když soubor s představením zavítal do Paříže. Ředitel Opery odmítl hrát Rosselliniho verzi řka, že je nutné přesně následovat Claudelovy instrukce v oratoriu. Rossellini to odmítl a domluvil si schůzku

Rossellini inscenoval v divadle San Carlo v Neapoli.¹⁸⁸ Film se natáčel na stejném místě, v lednu a únoru 1954, většina spolupracovníků i dekorací a rekvizit zůstala stejná. Ovšem pohyb kamery a střih eliminovaly nebezpečí „zfilmovaného divadla“. Filmové ztvárnění *Giovanna d'Arco al rogo* je svébytným útvarem, který využívá divadelního zázemí, nicméně divadelnost potlačuje filmovými prostředky. Rossellini chtěl nejprve film natáčet na CinémaScope, nakonec se však spokojil pouze s použitím barevného filmu.

V divadle San Carlo bylo pouze velmi staré osvětlení, Rossellini se proto rozhodl využít jeden starý trik používaný již za Mélièse: před kamery postavil skleněné desky, později je nahradil zrcadly, do kterých udělal mnoho malých otvorů, tuto techniku dovedl k dokonalosti použitím chemických látek na zrcadla. Vznikl tak obraz, který se překrýval, objekt, který byl za sklem či zrcadlem více osvětlený, pohlcoval odrazy.¹⁸⁹

V rozhovoru s Ericem Rohmerem a Françoisem Truffautem pro Cahiers du Cinéma vyjádřil svoji maximální spokojenost s natáčením i výsledkem. „Je to zvláštní film. [...] Není to zfilmované divadlo, je to kinematografie, dokonce řeknu, že to je neo-realismus, v tom smyslu, jak jsem se o něj vždy pokoušel.“¹⁹⁰

Oratorium Paula Claudela, které napsal v roce 1939, je směsicí frašky a tragédie, alegorické charaktery často sklouznou do groteskní podoby. To vše se Rossellini pokusil ve své divadelní i filmové adaptaci zjemnit. Nevysmívá se křesťanským zázrakům, ani je nepopírá.

Druhý film roku 1954 o Janě natočil francouzský režisér Jean Delannoy. Segment *Jeanne* je součástí povídkového filmu *Třikrát žena*, jehož jednotícím tématem je osud tří žen, který ovlivnila válka.

První povídka Marcela Paglieriho vypráví příběh Američanky, která se po skončení 2. světové války vydává do Itálie, aby odtud převezla tělo svého padlého manžela. Potkává se

s Claudelem. Pozval ho na představení a požádal ho, ať rozhodne, zda se takto *Giovanna d'Arco al rogo* smí hrát či ne. „Nesouhlasím, ale jděte do toho,“ zněla Claudelova odpověď. Tamtéž, s. 196.

¹⁸⁸ Představení poté hostovalo v Palermu, Barceloně, Paříži, Londýně a Stockholmu. Tamtéž, s. 280-281.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 184-185.

¹⁹⁰ Rozhovor v Cahiers du Cinéma n° 37, červenec 1954. In Rossellini, s. 71.

zde s dívkou, která zrovna porodila dítě, jehož otcem je její mrtvý muž. Třetí povídku inspirovanou osudem *Lysistraty* natočil ve stylu lehké komedie Christian Jacques.

Scénář filmu, který napsal Delannoy spolu se spisovatelem a scenáristou Pierre Bostem již v roce 1947, měl být francouzskou odpovědí na Flemingův film, jenž francouzští kritici rozcupovali pro „americké nepochopení“ jejich národní hrdinky. Tento scénář dlouhometrážního filmu však nebyl natočen, Delannoy měl možnost natočit pouze jedenácti minutový výsek z Janina života, který se soustředil zejména na „zázrak“ vzkříšení mrtvého dítěte.¹⁹¹ Tato nepodstatná příhoda se v tomto filmu stane příčinou Janina zatčení i jejího odsouzení jako čarodějnice. Jana tedy není hrdinkou, válečnicí, mučednicí, která se obětovala své zemi, ale je traktována přes svoji oběť novorozenci, tzn. přes mateřský pud. Francouzská kritika byla nadšená a film i výkon hlavní představitelky Michèle Morgan velebila.

V roce 1957 natočil Rakušan Otto Preminger ve Spojených státech film *Saint Joan* podle scénáře Grahama Greena, který se inspiroval divadelní hrou Bernarda Shawa. Greenův prokatolický tón odporoval původnímu záměru autora, o jehož hru byl již od třicátých let velký zájem.¹⁹²

Preminger četl Shawovu hru ještě ve Vídni – a považoval ji za nejlepší divadelní hru vůbec.¹⁹³ Na její zfilmování si však musel počkat dlouhých dvacet tři let. Režisér se rozhodl, že roli Jany musí hrát mladá a nezkušená herečka či neherečka. Jeho produkční tým uspořádal mezinárodní konkurz, na který se přihlásilo 18 000 kandidátek, sám Preminger jich údajně vyslechl tři tisíce.¹⁹⁴

¹⁹¹ Viz 2.3.3 Světice versus Čarodějka.

¹⁹² Společnost RKO chtěla od Shawa koupit práva pro film s Katherine Hepburn, ovšem dramatik odmítl hru zkrátit. Podle své hry napsal scénář, ten se však nelíbil představitelům Vatikánu, kteří ho zákázali. Sedm let po Shawově smrti, kdy Preminger natáčel svůj film, údajně o tomto scénáři nevěděl. Preminger, Otto: *Autobiographie*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 1977, s. 163 a Blaetz, s. 57.

¹⁹³ Lourcelles, Jacques: *Otto Preminger*. Paris: Éditions Seghers, 1965, s. 116.

¹⁹⁴ Gallagher, Tag: „La passion selon Preminger.“ *Cahiers du cinéma* 2000, n° 552 (décembre), s. 63.

Pro tři sta zbylých zájemkyň štáb pronajal taneční sál v Chicagu, jednou z nich byla i Jean Seberg,¹⁹⁵ dcera lékárníka z Marshalltown v Iowe. Bylo jí sedmnáct let, neměla žádnou zkušenost na divadle ani ve filmu. Preminger jí byl okouzlen a angažoval ji.¹⁹⁶

Zpětně však režisér své rozhodnutí hodnotil jako chybu, chtěl mladou nezkušenou herečku, aby byla ve své roli absolutně přirozená, tím však naložil na hlavní představitelku velké břímě zodpovědnosti, která nemohla bez správného režijního vedení naplnit.¹⁹⁷

Film si, ostatně jako skoro každý film o Janě, zakládal na „historické věrnosti“, kterou dosvědčoval zejména použitím „těch správných“ kostýmů, dekorací a rekvizit.¹⁹⁸ K tomu sloužil zejména „historický poradce“, který byl přítomen i v Premingerově filmu, jak dosvědčuje dokument z natáčení *Saint Joan, The Making of a Movie*. Tento „dokument“ dramaticky komentován voice off je konstruktem, který stvrzuje „historickou věrnost“ filmu: prezentuje dekorace, rekvizity, historického poradce „v akci“ (radí jakémusi statistovi, jak používat samostříl), ukazuje „kruté“ ostříhání vlasů hlavní představitelky a vrcholí scénou na hranici. Komentář divákovi prozrazuje, že ty řetězy, kterými je Jean Seberg připoutávána ke kůlu jsou „pravé“, celá scéna (svou dramatickou montáží spíše podobná hranému než dokumentárnímu filmu) vrcholí nehodou, ve které jedna z láhví s plynem, který měl simulovat oheň, exploduje a zasáhne herečku.

Preminger se rozhodl právě tuto scénu nakonec použít, neboť byla „dostatečně realistická“;¹⁹⁹ reklamní kampaň této nehody dokázala dostatečně využít jako dalšího důkazu „autenticity“ a naprostého „realismu“.

¹⁹⁵ Preminger jí poté nabídl roli ve filmové adaptaci prvotiny francouzská spisovatelky Françoise Saganové *Bonjour tristesse* (Dobrý den, smutku, 1958). Na konci padesátých let zavítala do Francie, kde natočila svůj nejúspěšnější film *U konce s dechem* (Jean-Luc Godard, 1960). Točila ve Francii, Itálii, Německu, bohužel jen s málo kvalitními autory. 8. září 1979 spáchala v Paříži sebevraždu (jiná verze mluví o předávkování).

¹⁹⁶ Preminger, s. 165.

¹⁹⁷ Lourcelles, s. 116-117.

¹⁹⁸ Od typu těchto filmů se liší díla Dreyera a Bressona. Oba dva se rovněž hlásí k „historické pravdě“, když na počátku dosvědčují studium záznamu procesu. Nicméně oba dva, i když každý na jiné úrovni, pracují v jakémisi „mezičasí“ dějin, nezajímají je dekorace, rekvizity, které „pravdu“ naopak spíše zakrývají.

¹⁹⁹ Bosséno, s. 114.

Režisér byl přes všechny nedostatky se svým filmem spokojen, snad i proto, že jako jeden z mála nepředkládá jasné soudy o Janině životě. Zpochybňuje absolutní dobro, ale i absolutní zlo, je mírně polemický. Film však ve své době sklidil jen pramalý úspěch.

Ve stejném roce vznikl na motivy dětské knížky Hendrika Von Loona další americký film, *The Story of Mankind* režiséra Irvinga Allena. Film je strukturován jako soudní proces před Bohem. Obhájce a žalobce se prou, zda lidstvo zničí samo sebe vodíkovou bombou. Obhájce a žalobce podávají názorné příklady dobra i zla – padesát medailónků nejrůznějších historických postav, od pravěku až po dokumentární záběry z 2. světové války.

Délka epizod se pohybuje od dvou do pěti minut, výjimku tvoří právě příběh Jany, který má plných deset minut. Janu ztvárnila Hedy Lammar, českým divákům dobře známá pod svým rakouským jménem Hedy Kiesler z Machatého *Extáze* (1933). *The Story of Mankind* byl předposledním filmem její nepřiliš úspěšné americké kariéry. Podle Robiny Blaetz je to velmi špatný film, který si navíc „vypůjčil“ rozmanité scény z jiných filmů o Janě z Arku, včetně bitevní scény z Flemingovy verze.²⁰⁰

Robert Bresson natočil v roce 1962 hodinový snímek *Proces Jany z Arku*. Stejně jako Dreyer se zaměřuje pouze na soudní přeličení, odmítá historické kostýmy. I on koncipuje film jako dialog Jany a soudců, otázku střídá odpověď. Nicméně monotónní rytmus záběrů v polocelku a totálně potlačené emoce představitelů jsou opakem Dreyerova přístupu. Bresson film natáčel v létě 1961 v reálných exteriérech i interiérech – na hradě Meudon a jeho přilehlých parcích.

Americký snímek *Joan of Arc* Piera Heliczera existuje, nicméně z rozhodnutí autora jej není možné vidět.²⁰¹ Jediné co o filmu víme je, že v něm hrál Gerald Malanga, oblíbený „herec“ Andy Warhola. Heliczera ostatně také hrál v některých Warholových filmech a Warhol si zahrál sám sebe v jeho snímku *Dirt* (1965). Rovněž snímek *St. Joan* (1977)

²⁰⁰ Blaetz, s. 57-58. Tento film jsem neviděla.

²⁰¹ Blaetz, s. 59.

Stevena Rumbelowa, který se natáčel ve Velké Británii, není možné shlédnout. Víme jen, že tento pětáctyřicet minut dlouhý film je silně pronacistický. Jana, kterou hraje Monica Buerd, se obléká jako Hitler, má jeho knír i čapku.

V devadesátých letech vznikly dvě francouzské verze Janina příběhu. Dvoudílný film Jacquese Rivetta *Jeanne la Pucelle: les batailles et les prisons* (1994) a film Luca Bessona *Johanka z Arku* (1999), který se promítal i v našich kinech. Rivettův dvou a půlhodinový film se soustředí zejména na prostřední část Janina života, nezajímají ho však ani bitvy,²⁰² ani dramatické okamžiky Janina života. Zajímá ho „to mezi“, zajímá ho Janina cesta i cesta příběhu.²⁰³ V jistém smyslu se podobá Bressonovi – ve snaze ukazovat „nepodstatné“ každodennosti. Ovšem Rivette tak nečiní na úkor důležitých (z dramatického hlediska) událostí, nevypouští je, jako to dělal s oblibou Bresson. Nicméně tím, že je staví na stejnou, ne-li nižší úroveň (dostávají stejně či méně prostoru) s těmi „nedůležitými“, dochází také k určité eliminaci. Pomalý rytmus filmu vyžadoval značné úsilí od herců, Rivette požadoval naprosté oddělení pohybu a řeči.²⁰⁴

Rivettův film, na kterém spolupracoval kritik, teoretik a scenárista Pascal Bonitzer, skončil ohromným komerčním fiaskem.

Luc Besson byl na projektu o Janě původně zainteresován jako producent, nepohodl se ale s americkou režisérkou Kathryn Bigelow, která odmítala do hlavní role obsadit Millu Jovovich a prosazovala Claire Danes. Film, jenž se měl jmenovat *Společnost andělů*,

²⁰² Martine Marignac, která produkovala většinu jeho filmů prohlásila, že Rivette nechtěl natáčet bitvy, ale „ideu bitvy“. Frappat, Hélène: *Jacques Rivette, secret compris*. Paris: Cahiers du cinéma, 2001, s. 172.

²⁰³ „Známe pouze důležité okamžiky Janina života, známe obrazy, gesta: Jana na hranici, Jana na koni nebo na kolenou před králem. Nás však zajímalo odkrýt ten pohyb, který tyto události spojuje, dozvědět se, od okamžiku, kdy přijela do Vaucouleurs, s jakou rychlostí tyto etapy zdolávala – dva roky je moc krátká doba; chtěli jsme také odhalit její početná a rozličná setkání, sledovat, že se hodně nudila, že byla své svobody zbavena dlouho před samotným procesem, atd.“ Pascal Bonitzer a Christine Laurent. Citováno in Pernoud: *J'ai nom Jeanne la Pucelle*, s. 151.

²⁰⁴ „Pro herce není lehké se nejprve hýbat a až potom mluvit, protože to není přirozené. Ale [Rivette] vyžaduje rytmus, který musí být dostatečně pomalý.“ Bonnaire, Sandrine: *Le Roman d'un tournage*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 1994, s. 38.

Bigelow údajně připravovala deset let. Neshody přerostly v soudní při a Bresson nakonec natočil film, který stál 390 milionů franků, sám.²⁰⁵

Exteriéry se natáčely v Paříži, v oblasti Périgord a Sées, a také v České Republice. Besson se rozhodoval mezi čtyřmi lokalitami po celé Evropě, okolí Bruntálska mu učarovalo svou divokou přírodou, natáčely se zde bitevní scény. Šestitýdenní natáčení bitevních sekvencí provázela „mimořádná bezpečnostní opatření“, nad prostorem byla dokonce vyhlášena bezletová zóna.

Bessonův film je především velkým spektaklem, který se soustředí na zobrazení bitevních scén, detailní popis válečných zbraní, záběrů useknutých hlav a zohavených těl. Přesně v intencích hollywoodského akčního velko filmu pracuje s napětím a „vtipným“ odlehčením v poddání leckdy dosti obhroublých vtípků v průběhu bitev či „komických“ výmyslů (když se svatý olej, křížmo, kterým má být Karel pomazán, jaksi „vypaří“ a Yolanda za asistence zděšených církevních představitelů nalije do lahvičky jakousi vonnou esenci). Zejména v bitevních sekvencích využívá režisér extrémních nadhledů a jiných zvláštních úhlů kamery. Hlásí se ke své předešlé tvorbě – „kamera jako šíp“ odkazuje ke „kameře jako kulce“ v *Nikitě* (1990).

Film, přestože se pohybuje více v rovině „komerční“ než „umělecké“, sleduje linii Bessonových předchozích hrdinek. Jana je „Nikitou patnáctého století“.²⁰⁶ Bessonův zájem o ženskou postavu se ale liší od oné dreyerovské obsese proniknout k podstatě „ženské duše“, Besson se pohybuje více na povrchu, ohledává škatulku „a girl and gun“,²⁰⁷ která u něho má silný erotický nádech. Bessonovy bojovnice jsou nešťastné ve svém bytí, slzami smutného viníka pláčou nad svými zbraněmi: nevinné a nedůvěřivé vražedkyně, o kterých nevíme, co si myslet.²⁰⁸

²⁰⁵ Wellner-Pospíšil: Michael: „Režisér Luc Besson víří vášně kolem své Johanky z Arku.“ *MF Dnes* 10. 11. 1999, s. 19.

²⁰⁶ Vincendeau, Ginette: „Joan of Arc/Jeanne d'Arc.“ *Sight and Sound* 2000, n° 4 (april), s. 51.

²⁰⁷ Strauss, Frédéric: „Une pensée pour Jeane.“ *Cahiers du cinéma* 1999, n° 541 (décembre), s. 74.

²⁰⁸ Tamtéž.

Postava Jany se však od předchozích Bessonových hrdinek liší svou přílišnou doslovností – nemám ani na mysli demystifikování této postavy skrze její zápas s vlastním Svědomím v závěru filmu, ale již zmiňované vymyšlené znásilnění Janiny sestry. Jana, silně otřesena tímto zážitkem – brutální znásilnění a následnou vraždu viděla z úkrytu, kam ji schovala sestra – má pocit viny („zabili ji místo mě“) a naprosto pochopitelně k anglickým vojákům chová nenávist („chci, aby všichni Angličané zemřeli“). Kněz, kterému se se svým žalem svěří, se ji snaží utěšit („Bůh Tě možná vybral na důležitou misi, proto tvá sestra nezemřela zbytečně“). Besson zde až příliš úhledně vykresluje důvody, proč se Jana stala „vyvolenou Pannou z Lotrinska, která zachrání Francii“. Nebyla světicí, prorokyní, její misi živila pouze nenávist a touha pomstít smrt své sestry, to vše s „posvěcením“ kněze.

Celý film směřuje k jedinému cíli: popřít jakoukoli možnost Janiny „božské podstaty“.²⁰⁹ Již na začátku předkládá režisér důvod její mise (osobní pomsta); jako třináctiletá nalézá Jana na louce meč, čímž jí Besson upírá možnost vykonat „zázrak“²¹⁰ (v závěru mu tato epizoda poslouží k zesměšnění Jany, udává důvody, jak se mohl meč na louce ocitnout – jakýkoli voják ho tam mohl ztratit při boji či na útěku, možností je bezpočet, posmívá se jejímu výkladu, kterým si meč vyložila jako znamení od Boha);²¹¹ někteří kapitáni, přestože je jinak vcelku dobře přijata, zpochybňují již v průběhu vojenských tažení její seslání Bohem; Jana je důsledně líčena v poloze hysterického afektu.²¹²

²⁰⁹ „Popisovala své vize při procesu. A když se dělá film, je nutné je ukázat. Předvádíme pouze přirozené prvky, které však ona interpretovala nadpřirozeně,“ řekl Besson. Wellner-Pospíšil, s. 19.

²¹⁰ Jana při své misi určila, že meč bude nalezen za oltářem kostela Sainte-Catherine-de-Fierbois. Viz podkapitola 2.2. Život a smrt Jany z Arku.

²¹¹ U Bessona však sny nejsou znameními, jak píše v Massimo Giraldu v biografii *Luc Besson*. Rome: Gremese, 2004, s. 81.

²¹² Příkladem budiž scéna, ve které si Jana mečem rve své dlouhé vlasy, protože jí velitel řekl, že si nenechá poroučet od ženy. Ve skutečnosti si ale Jana své vlasy ostříhala dávno před příjezdem za králem na Chinon. Tento akt má tudíž dvojitou hodnotu: Jana je upozorňována na své ženství, jehož atributů se chce zbavit ne pro svou misi, ale ze vzrodu kapitanům. Jana má na začátku Bessonova filmu dlouhé blond vlasy. Přestože se nám Janin reálným portrét nezachoval, odvážím se pochybovat o tom, že by rodilá Francouzka měla přirozeně blondaté vlasy. Besson ji však tuto barvu „nevinnosti“ přiřadil zjevně jen proto, aby ji později – v průběhu bitevního šílenství – změnil na světle hnědou. A na konci filmu, když je Jana obviněna z čarodějnictví a zejména vede svůj „osobní proces“ se svým Svědomím, tak má vlasy tmavě hnědé, rozčuchané. Besson tak traktuje Janu jako osobu, která na počátku svého života možná měla nějaké poslání, ale svou pýchou a pomstychtivostí o tuto možnost přišla.

Bessonův „realismus“ – zejména v prostřední části filmu je zbytečnou manýrou: všechny ty usekané ruce, nohy, hlavy (režisér se přímo vyžívá v záběrech, ve kterých se utínají hlavy a z pahýlu krku stříká krev), zabíjení zblízka, při němž krev vystříkne na sklo kamery, stejně jako ožírání mrtvých těl vlky či havrany, nemá nic z jisté „poetičnosti vraždění“ v *Leonovi* (1994). Tento někdy až nechtěně směšný realismus vrcholí scénou upálení, v níž kamera v detailu snímá Janiny ohořelé prsty na nohou. Realističnost těchto scén je stavěna do protikladu k snovým vizím, které se buď v obrazové rovině Janě vysmívají svou kýčovitostí (scéna, ve které se malé Janě zjeví meč) či jsou jakousi hororovou parodií (Janině představě Boha pomalu na čele stéká pramínek krve, a ten se jí v hrůzném šklebu ptá: „Co mi to děláš?“ či záběry Jany, kdy má celý obličej od krve).

Bessonův film je jedinečný svým přístupem k historické látce – je to první film, který se soustředí na Janin duševní stav (poslední třetina filmu je debatou Jany a jejího Svědomí); přizpůsobuje tomu historické skutečnosti, dělá to však velmi zručně a věrohodně.²¹³

V roce 2000 měl premiéru zatím poslední film o Janě z Arku *Jeanne, aujourd'hui* francouzského fotografa, novináře a „prokletého“ filmaře Marcela Hanouna.

V tomto přehledu jsem nezmiňovala bezpočet televizních filmů (*Joan of Arc*, Christian Duguay, 1999), televizních seriálů (dětský seriál *Histeria!* (1998), postava Jany z Arku se několikrát objevila i v americké seriálu *Simpsonovi* – například díl z roku 2002 „Příběhy z nevrácené knihy“, kde si Janu z Arku „zahrála“ Líza) či filmů, které se životem Jany nejrůznějším způsobem inspirovaly (*Začátek*, Gleb Panfilov, 1970).²¹⁴

²¹³ Je zajímavé, že čeští recenzenti Bessonova filmu se soustředili na členění *Johanky z Arku* – zmiňovali její rozdělení na tři pomyslné části: první – poetizující, druhou – akční, třetí – psychologickou, naopak zahraniční kritiky zase výhradně zajímala ženská postava Jany jako následovnice Bessonových hrdinek a absurdita anglického znění.

²¹⁴ Viz Příloha č. 1.

3.2. Aspekt genderový

V podkapitole 2.3. Jana z Arku včera a dnes jsem naznačila určité aspekty Janina života, které mohou být chápány jako odmítnutí mužské autority, nicméně si nemyslím, přestože se Jana stala „obětí“ i genderových a feministických studií, že je její příběh příběhem „ženy vědomě bojující za ženská práva“, jak to feministky někdy interpretují. Jana nebojovala za ženy, za zlepšení jejich postavení, bojovala sama za sebe, za to, co pokládala za správné. Tvrdě však narazila na Církev a její dogmata, která využila toho, že je ženou k její diskreditaci i fyzické likvidaci.²¹⁵

Jedna z teorií (feministická teologie) o vzniku dichotomií, které „odnepaměti“ provázejí „mužské“ a „ženské“, hledá příčiny právě v náboženství. Lidstvo si od svého počátku vždy kódovalo určité morální zásady bytí skrze náboženství. Rané civilizace zastávaly holistický pohled na svět, který hleděl na přírodu a společnost, na prvek mužský a ženský v jednotící perspektivě.²¹⁶ Toto chápání světa bylo již v prvním tisíciletí před Kristem nahrazeno hierarchicky dualistickým rozdělením na ducha a tělo, rozum a smysly, kulturu (dějiny) a přírodu, prvek mužský a ženský, člověka a zvíře, duševní práci a tělesnou práci, oblast veřejnou a soukromou atd. „Dichotomické pochopení je nebezpečné, protože veškerou skutečnost rozděluje. [...] První polovině dualit je připisována vyšší hodnota než polovině druhé.“²¹⁷ Žena se ocitla na „špatné“ straně dělení světa, stala se méněcennou ze své „podstaty“, neboť tělesnost jako protiklad ke spiritualitě se pojila výhradně se ženou.

Tělo je protikladem ducha, je tedy „hříšné“, démonizace ženské tělesnosti jako pramene všeho zlého²¹⁸ vyvrcholila érou honů na čarodějnice, ve kterých byli skoro z devadesáti procent odsouzenými právě ženy (zejména léčitelky) a jen asi z deseti procent muži (politici

²¹⁵ Těžko si představit, že by se podobný proces konal s nějakým mužem-velitelem či prostým vojákem.

²¹⁶ Více Opočenská, s. 115.

²¹⁷ Tamtéž, s. 114.

²¹⁸ „Ty jsi to, kdo umožnila d'áblu přístup, ty jsi zlomila pečeť onoho stromu, ty jsi nejprve opustila Boží zákon, ty jsi také oklamala toho, k němuž se d'ábel nemohl přiblížit. Tak lehce jsi srazila k zemi muže – obraz Boží. Kvůli tvé vinně, tj. kvůli smrti musel také zemřít Boží syn.“ Toto dictum Tertullianovo „vytvořilo obraz ženy jako brány umožňující vstup zla do světa.“ Tamtéž, s. 123.

protivníci, kritici církve či panstva), každopádně, světská a církevní moc byly silně propojeny k uhájení svých mocenských zájmů.²¹⁹

Jana z Arku byla ženou, která nosila mužský oděv, brnění, meč, jezdila na koni, ve válečné vřavě stála v první linii. Jana z Arku tak vzala mužům, co jim „po právu“ náleželo: válečné úspěchy, zbožňování prostým lidem, který ji nazýval svou zachránkyní, dokonce (i když nevědomky) překazila smlouvu z Troyes. Byly to tedy především politické, mocenské aspekty, které vedly k jejímu odsouzení.

Tato podkapitola, která se věnuje genderovým aspektům ve filmech o Janě z Arku, se zaměřuje na filmy, které (v intencích soudců 15. století) Janu nějakým způsobem dehonestují. Odmítají přijmout postavu Jany jako národní hrdinky, světice či proroka, snaží se vymezit Janino, potažmo ženino, místo ve světě. Většina z nich dochází k závěru, že žena nemůže být válečnicí a hrdinkou, že to je výlučně mužská doména. Liší se jen ve způsobu, jak tuto skutečnost zdůvodňují. Všechny však akcentují její „ženskost“, jedny v rovině podlosti, lstivosti či dokonce chtíče, jiné naopak v rámci romantického příběhu zdůrazňují Janinu schopnost milovat.²²⁰

Do této „genderové kategorie“ řadím filmy *Jeanne d'Arc* (Georges Méliès, 1900) a *Joan the Woman* (Cecile B. DeMille, 1916).

Mélièsův sedmiminutový snímek *Jeanne d'Arc* se skládá z dvanácti obrazů (vesnice Domrémy, kde se narodila Jana z Arku; les v Domrémy (zjevení); domek Johanky v Domrémy; vaucouleurská brána; pevnost Baudricourta; triumfální vjezd do Orléans; korunovace Karla v Remeši; bitva u Compiègne; vězení; výslech; poprava na náměstí v Rouenu; apoteóza).²²¹

²¹⁹ První procesy ve 14. století, které se konaly s templáři, sloužily k získání jejich majetku.

²²⁰ Naopak filmy, které jsem zařadila do podkapitoly 3.4. Aspekt mocenský se už nezabývají primárně jejím ženstvím, ale právě střetem s mocí, s církví, se státem.

²²¹ Původní verze čítala dvacet obrazů v délce patnácti minut. Warner, s. 330.

Na první pohled se jeví, že by tento film mohl spadat spíše do kategorie národa a nacionalismu, neboť se otevírá slovy „Čest a vlast“ (Honneur et Patrie), která plápolají na pozadí francouzské vlajky. Ovšem mě zajímají mezery a výpustky v narativní linii filmu a ty odkazují k popírání Janiny „mužské“ role.

Film zdánlivě oslavuje Janu za její hrdinské skutky, paralelně ji ale nepřestává inzultovat za opovážlivost, s níž se vtělila mužské role, která ji podle Mélièse nenáleží. V zásadních scénách svého života je Jana konfrontována s dominantnějším mužským elementem. Tak se jí zjeví archanděl Michael – ozbrojený a výhružný, je to on, kdo dává vystrašené Janě příkazy.

Sv. Markéta a sv. Kateřina se ve filmu objeví jen krátce, jejich role je silně upozaděna. Janino rozhodnutí i psychická trýzeň, zda vyslyšet či nevyslyšet hlasy svatých, jsou zbanalizovány; důraz na její vlastní myšlení, jednání a rozhodnutí je umenšen.

Jana se nezdráhá využít svých „ženských“ zbraní, což je v přímém protikladu k výkladu postavy Jany jako světice, který klade důraz na její cudnost, počestnost a panenskost. Mélièsova „prohnaná“ Jana svou lstivostí a podlostí obelstí strážce, aby se dostala za Baudricourtem, který je zpočátku zjevně skeptický k jejímu výroku, že jedině ona zachrání Francii. Jediný pohled do jejich krásných očí však rozhodne a on se náhle, chtělo by se říci nelogicky, rozhodne vyslat ji ke králi.

Janin vliv na královském dvoře, mezi vojáky a prostým lidem i její válečné zásluhy film zcela opomíjí: setkání s králem i vítězná bitva u Orléans jsou vypuštěny, následuje až triumfální vjezd do Orléans, kde je ale Jana zesměšněna – jejího koně vede dvorní šašek.

Na korunovaci Karla v Remeši se Jana jen mihne, přestože ve skutečnosti měla privilegované místo v popředí. Ovšem scéně neúspěšné bitvy v Compiègne, kde ji zajali angličtí nepřátelé, věnoval Méliès – v poměru k ostatním scénám – značný prostor. Jak příznačné: úspěšné bitvy neukázat, a soustředit se jen na jednu prohranou. Její zajetí v Compiègne se dá rovněž vykládat jako selhání ženy, kterou opustili mužští válečníci.

Nathalie Kondej si ve své diplomové práci všímá, že většina němých filmů se vůbec či jen velmi málo věnuje procesu.²²² Je otázkou, zda se právě z této elipsy dá něco obecně vyvozovat, neboť některé němé filmy se nám nezachovaly vůbec, jiné pouze jako fragmenty. U Mélièse vidí Kondej jako jednoznačnou příčinu této výpustky omezení němého filmu, který neumožňoval zaznamenat slovní projev představitelů procesu, a protože se Méliès vzdal možnosti využít mezititulky, „naschvál znemožnil publiku seznámit se s Janinými promluvami“²²³ během procesu. Kondej z toho vyvozuje Mélièsovu neochotu držet se „pravdivosti událostí“. Já bych toto vágní konstatování pozměnila v intenci své analýzy spíše na Mélièsovu neochotu předvést na filmovém plátně Janiny chytré a statečné odpovědi, které dodnes nepřestávají udivovat svou řečnickou zdatností, inteligencí a leckdy i smyslem pro humor.

Americký snímek *Joan the Woman* již svým názvem²²⁴ implikuje, co bylo pro autory důležité – Janino ženství, jež ji předurčovalo k neúspěchu v „mužské“ roli velitele a válečníka, kterou si samozvaně zvolila.

Po Mélièsově snímku je *Joan the Woman* druhým filmem, ve kterém je národní hrdost a sebeuvědomění traktováno skrze ženu, respektive určitého vymezení se vůči ženě. Janina role je upozaděna, její činy jsou vyprovokovány z podnětu či příkazu muže, nebo naopak slouží jako inspirace mužům k jejich hrdinským skutkům.

Film zneužívá a využívá genderové aspekty, aby ukázal, kde je ženino místo během války (doma) a rovněž zaktivizoval muže do boje.²²⁵ Jeho propagandistický záměr je

²²² Kondej, Nathalie: *Les mises en scène de l'histoire de Jeanne d'Arc au cinéma*. Diplomová práce. Université Paris III, Études cinématographiques et audiovisuelles, 2001, s. 23. Sluší se snad jen poznamenat, že výjimkou je samozřejmě Dreyerův film, který se naopak soustřeďuje pouze na tuto kapitolu Janina života.

²²³ Tamtéž, s. 24.

²²⁴ „Jeannie McPherson, která napsala scénář *Joan the Woman*, vybrala tento titul, protože chtěla zdůraznit Janinu lidskost, a vyhnout se tak konvenčnímu a často lživému obrazu světice.“ Cecil B. DeMille: *The Autobiography of Cecil B. DeMille*. Uspořádal Donald Hayne. New Jersey: Prentice-Hall, 1959, s. 171.

²²⁵ Film se natáčel v průběhu roku 1916, za zdánlivého izolacionismu a neutrality USA. Nicméně americké veřejné mínění se již v roce 1915, kdy byl německými ponorkami potopen britský parník *Lusitania*, postavilo proti Německu. Činnost britské propagandy vyvrcholila v roce 1917 rozluštěním tajného telegramu německého ministra zahraničních věcí Artura Zimmermanna jeho velvyslanci v Mexiku. Instrukce mluvily jasně: přesvědčit Mexiko, aby se při případném válečném konfliktu mezi Německem a USA, připojilo na německou stranu. Za odměnu Zimmermann přislíbil mexické vládě vrácení území, o které Mexiko přišlo ve válce s USA (1846). Po tomto incidentu se USA připojily k Dohodě (Francie, Velká Británie, Rusko) a 6. dubna 1917 vyhlásily Německu válku. Oficiální neutralita USA byla od počátku pouhou zástěrkou. Spojené státy, jako země

zdůrazněn flash-backem v úvodu filmu: prostému anglickému vojákovvi se zjevív Jana z Arku. Ten se, inspirován jejím údělem, rozhodne obětovat svůj život pro záchranu pluku – ujme se nebezpečné mise, jež je jistou sebevraždou.

Revize nepřátelství Anglie a Francie během stoleté války probíhá na půdorysu vymyšleného romantického příběhu Jany a anglického vojáka Erica Trenta (jeho „reinkarnací“ je právě Angličan v 1. světové válce,²²⁶ kterému se Jana zjevív – což je jakési zpětné stvrzení přátelství a spojenectví, které v 15. století nemělo šanci na úspěch, nyní je však možné). Nesmyslnost, absurdita tohoto milostného vzplanutí je tedy poněkud násilným obrazem aktuálně politických souvislostí: utužování vztahů mezi Dohodou a USA.²²⁷

Milostným „románkem“ mezi Janou a Ericem režisér akcentuje její světskost, obyčejnost, potřebu lidského citu, kterého se v průběhu filmu vzdává spíše kvůli vnějším okolnostem než vědomým rozhodnutím (i když její láska a obětování se pro Francii jsou evidentní).²²⁸ I DeMille vidí Janu především jako obyčejnou ženu, na rozdíl od Mélièse však nezdůrazňuje to „přízemní“ ženské (lživost, zneužívání ženskosti k dosažení cílů), ale – přesně v intencích svého romantického příběhu – vyzvedává Janinu schopnost milovat.

Láska jí dodává, i když se jí bude muset nakonec vzdát, sílu pro její poslání: signifikantním projevem je Janino časté „mazlení“ s Trentovou rukavicí a zasněné pohledy. V těchto chvílích se také nejvýrazněji slučuje romantické s hrdinským: když si navlékne z čistě milostných důvodů Trentovu rukavicí, po chvíli se její výraz změní v odhodlání a jistý

přistěhovalců, byly rozděleny mezi americké Němce a Iry, kteří i za mořem živili svou nenávisť vůči Britům a americké starousedlíky, zejména britského původu. Tito „britští“ Američané sympatizovali i s Francií, která se nemalou měrou podílela na jejich nezávislosti.

²²⁶ Ve své autobiografii režisér vysvětluje, proč se rozhodl realitu 15. století ohraničit příběhem z 1. světové války; za velmi působivý považuje jistý náznak možné reinkarnace středověkého Erica Trenta do vojáka během 1. světové války, ovšem celkové zarámování současnosti hodnotí negativně, neboť historická reminiscence je pak vnímána jako pouhý sen. Sám potvrzuje, že film byl primárně točen nikoli jako historický snímek, ale jako politická agitka pro obecenstvo během války. Cecil B. DeMille, s. 171.

²²⁷ „Film byl realizován, aby podpořil vstup Američanů do 1. světové války po boku Francouzů a Angličanů, jako oznámení i příslib.“ V. M. [Vincent Malausa]: „Jeanne d'Arc embrasée.“ *Cahiers du cinéma* 2003, n° 584 (novembre), s. 58. DeMille se „dovolával Panny, aby přesvědčil své krajany o nutnosti americké vojenské intervence v právě probíhajícím konfliktu.“ Lindeperg, s. 124.

²²⁸ Mezititulek, kde Jana říká: „Englishman, v každém srdci je místo pouze pro jednu lásku - - moje srdce patří Francii.“

záblesk válečnické chuti. Obecněji lze říci, že Jana střídá pouze dvě emoce – sentimentální lítost provázenou patetickými gesty a bojovnost doprovázenou hrdým vypnutím hrudi a vztyčení hlavy.

Jana na začátku filmu zachrání Erica Trenta před masakrem lidí ze své vesnice, kterou Trentovi vojáci napadli a vyplnili. Jana ho schovává a ošetřuje mu zranění, hned od počátku je mezi nimi cítit jistá náklonnost (silně akcentována jako *erotické* jiskření), která vyvrcholí Trentovým vyznáním lásky a návrhem, ať s ním Jana odejde. V tu chvíli se však na Trentově těle objeví zářící meč, Jana ho již víc neposlouchá a uchváceně zírá na meč. Trent smutně odchází, Janě se na meči zjeví sv. Michael, který ji vyzve, aby bojovala za Francii.

Ke králi přichází Jana v dámském ošacení, je uvítána posměchem. Velitelé vojska i dvořané odmítají Janu v její misi následovat, když však Jana uchopí francouzskou standartu a spolu s králem ji pozvedne, dav náhle propukne v jásot, nadšení a ochotu připojit se k Janě. Nedůvěra vůči Janinu ženství je překonána pomocí praporu – národního symbolu.

Meč, který Jana díky vnuknutí našla v kostele Saint-Catherine-de-Fierbois, jí ve filmu věnuje král – opětovné popírání božských vnuknutí. Janina ženskost je bez ustání zdůrazňována i jejím ženským oblečením, na válečných výpravách se ho sice konečně zbaví, její brnění je ale zdobeno bílými závojičky a chocholy.

Nemožnost uniknout svému osudu je zdůrazňována rozličnými zlými znameními, které se Janě zjevují. Zhmotnělá smrt ji pronásleduje v podobě černého jezdce. Jana často konsternovaně zírá na nejrůznější ohně – ve všech vidí svou smrt. Divákovi se tak dostává opětovné ujištění o marnosti jejího válečnického umění.

Biskup Cauchon je vykreslen jako ďábel, na tváři má neustály škleb. Pokusí se krále otrávit, ale Jana, které se opět zjeví meč, jenž ukazuje na otrávené víno, mu to překazí. DeMille touto epizodou „objasňuje“ Cauchonovu nenávist k Janě. Je to pouze úlitba americkému (?) publiku, nebo je tato nepravda jakýmsi „doslovným překladem“ zákeřného

aktu, kterým se Cauchon pokusil Karla zbavit nároku na francouzský trůn (smlouva z Troyes)?

Scéna, ve které se Cauchon dozví o Janině zatčení, v sobě má kouzlo nechtěné parodie. Temná noc, venku bouře, v biskupové pokoji průvan, který způsobí, že od svíce vzplane roucho Panny Marie. V hrozivé šklebu zvolá Cauchon hned dvakrát: „Oheň, oheň!“. Upálení na hranici je tak prezentováno jako osobní pomsta ďábelského biskupa.

Historické citace jsou v *Joan the Woman* vkládány do úst jiným osobám, než které je vyřkly, a používány k doložení romantického příběhu: Trent se tak stává velitelem anglické armády, která obléhá Orleans, v závěru Janě nejprve podá malý kříž vytvořený z dvou klacků (to udělal neznámý Angličan) a posléze pronese památnou větu: „Upálili jsme světici!“, kterou však pronesl Janin kat Geoffroy Thérage.²²⁹

3.3. Aspekt národní

Jana z Arku je národní hrdinkou, pro levici i pro pravici, pro laiky i katolíky, pro zastánce republiky i monarchie je symbolem Francie. V podkapitole 2.3. Jana z Arku včera a dnes jsem již ukázala její zneužití pravicovými stranami, které akcentovaly zejména její „vesnickost“, která vede k půdě, k rodné zemi, k čisté rase.

Do této kategorie jsem zařadila francouzský snímek *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* (Marco de Gastyne, 1928) a německou propagandistickou hříčku *Das Mädchen Johanna* (Gustav Ucicky, 1935), první – profrancouzský vystavuje na odiv své vlastenectví, druhý skrze příběh francouzské národní hrdinky a jejího panovníka traktuje fašistickou ideologií.

Úvodní titulky filmu *La Merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* nám oznamují, že uvidíme velkolepý národní film, a dále, že kostýmy, zbraně a brnění poskytl „Le Souvenir National de

²²⁹ Svědectví bratra Isambard de la Pierre: Thérage se velmi obával, že bude zatracen, protože upálil světici. Pernoud: *J'ai nom Jeanne la Pucelle*, s. 93.

Jeanne d'Arc“, aby skončily Micheletovým citátem: „Pamatujme stále, že naše vlast se zrodila ze srdce ženy, z její něhy a z jejích slz, z krve, kterou pro nás prolila.“

Divák je hned na počátku, ještě *před* tím, než zhlédne film, ujištěn o jeho kvalitách (vlastenecký film), o jeho autenticitě (zapůjčení historicky věrných rekvizit a kostýmů), o jeho koncepci (Jana = vlast).

Film se otevírá záběrem krásné přírodní scenérie: pastva, stromy, ovce a krávy. Jas, slunce, klid. Jana je v první třetině filmu důsledně snímána v přírodě, pakliže je v rodném stavení svého otce, vyskytují se kolem ní domácí zvířata.²³⁰ Buduje se zde kauzální trojice Jana-půda-vlast, která se dá shrnout pod jediný pojem krev.

Své hlasy Jana uslyší na zahradě, zvon zvoní a jí se zjeví poletující postavy v průhledných hábitech. Jsou to sv. Kateřina a sv. Markéta, které se jí vyjeví jako krásné mladé ženy v bílých závojích (tato zjevení se v echu vracejí). Těsně před tím, než se Jana vydá na svou strastiplnou cestu, padne v zahradě na kolena – následuje celkový záběr, ve kterém se Jana ztrácí v krajině, splývá s ní – jednota.

O archandělu Michalovi nepadne ve filmu jediná zmínka, rovněž Baudricourt je pouze zmiňován v titulcích, ale jejich setkání se v obrazové rovině neodehraje. Nepopírá se tím obecně „mužské“, ale spíše panské a božské.

Otec Jany, doyen obce, je autoritativní (přichází mezi sprostý lid, vrazí do otrhaného chlapce), ale hodný (pozve unavené vojáky na večeři), je spjat s lidem, rodnou zemí. Janinu otci je v úvodu věnováno relativně mnoho prostoru, stejně jako rodné vesnici a životu v něm. Tyto záběry mají až dokumentární charakter.²³¹ Janě se na tváři objeví šťastný úsměv, když jí otec sdělí nabídku sňatku od pohledného mladíka (její kamarád z dětských let Rémy Loiseau), pak ale posmutní a všem řekne o svém poslání zachránit Francii. Ráda by nabídku manželství přijala, ale obětuje se své zemi.

²³⁰ Když pozve její otec francouzské vojáky do stavení, Jana se mazlí s koťátkem. Vojáci, kteří jsou vykresleni veskrze pozitivně, skromně, na ni se zalíbením hledí. Jana kolem sebe šíří erotické napětí, kterým ovládá své mužské protivníky. Viz dále.

²³¹ Srov. Blaetz, s. 111.

Král, vysocí hodnostáři, angličtí nepřátelé a kolaboranti jsou snímáni v interiérech, často nadreálně ohromných, s holými stěnami, kde se obrňují proti prostému lidu, odtržení od půdy – od vlasti. Když nepřátelské vojsko putuje krajinou (holé, nehostinné prostředí bez stromů) je snímáno na obzoru, vysoko v horní polovině obrazu. Janinu cestu za králem naopak provází radost a jas krásné přírody s lesy a údolími. Zastaví se na kopci a rozhlíží se po krajině. Cestou potkává sedláky s dobyt看em – opět půda, krev. K Janině misi se později přidávají dobrovolníci – motiv prostého člověka zasazeného do svého kraje se obsedantně vrací. „Pěšiny se zalidňují davem ozbrojených vesničanů, vlastenecká víra propůjčuje duši nehybným horizontům.“²³²

Jana svým kouzlem zlomí zprvu nepřátelské a ostražitě královské kapitány. Získá si je jediným úsměvem. Zamračení velitelé si ji měří, Jana klopí oči, pak je ale s jistou koketností pozvedá, a tu si ji již velitelé se zalíbením prohlízejí. Tento prudký narativní zlom, který odvádí pozornost od samotného příběhu, je jedním z dalších dokladů Janiny demytizované sexuality.²³³ Ovšem nemohu souhlasit s Blaetz, že se jedná o cílené snižování důrazu na její cudnost,²³⁴ neboť erotické napětí, které kolem sebe „nevědomky“ šíří, vždy vyvažuje svými morálními zásadami. Po tomto „koketním“ seznámení s veliteli si Jana všimne, že jeden z nich flirtuje s mladou ženou, která je však již zadaná. Oboří se na kapitána, ten sklopí oči a zahanbeně odchází. Jana tak v sobě slučuje již zmiňovaná opozita: cudnost a sexualitu.²³⁵

Okouzlí velitele i celou armádu,²³⁶ probudí v nich národní cítění a přivede je k víře, jak se praví v mezititulku. Velmi podstatný okamžik: nejprve se mluví o národu, víra je až na druhém místě. V bitvě u Orléans proto (!) bojují i mniši. Národ, vlast je na prvním místě. Velmi dlouhá sekvence bitvy,²³⁷ ve které je Jana snímána zejména z pohledu, jak vášnivě

²³² Oms, Marcel: „De Lavisse à Michelet ou Jeanne d'Arc entre deux guerres...“ *Les Cahiers de le Cinéma-mathématique* 1985, n° 42-43 (léto), s. 44.

²³³ Nicméně je snímána v americkém plánu, nikoli v detailu, nemůže být proto plně ovládnuta mužským pohledem. Srov. Mulvey, s. 123.

²³⁴ Blaetz, s. 112.

²³⁵ Viz pododdíl 2.3.3. Světice versus čarodějka.

²³⁶ „Stejně jako okouzila velitele, okouzlí i vojsko,“ praví se v jednom mezititulku. „Seduire“ znamená okouzlit, ale také svádět.

²³⁷ Srov. s filmy v podkapitole 3.2. Aspekt genderový – vítězné bitvě u Orléans je tam věnováno velmi málo prostoru.

podporuje vojáky, končí jejím osaměním, zatímco se celé město raduje z vítězství. De Gastyne využil dvojexpozici Janiny tváře a válečného utrpení, aby vyzdvihl její smutek a bolest nad oběťmi války, nicméně tím snižuje její heroické postavení, neboť je takto zpředmětněna jako žena, nikoli jako vášnivá válečnice (kterou byla po celou dobu bitvy).²³⁸

Sekvence korunovace v Remeši je naopak neúměrně krátká.²³⁹ Začíná dlouhým záběrem, ve kterém kamera jízdou pomalu odhaluje krásu průčelí katedrály – národní chlouby. Katedrála je obklopena davem lidí, vidíme procesí církevních představitelů, vše ale pouze v celku – Karla není možné nikde zahlédnout. Divák nevidí přímo Karlovu korunovaci, ten se tedy de facto „nestává“ panovníkem Francie, kterou stále symbolizuje Jana. Absence scény korunovace rovněž odkazuje k světskému charakteru filmu, neboť krále vždy korunoval vysoký církevní představitel.

Poté se ve velmi rychlém sledu (dlouhý mezititulek a pouze jediný obraz vojska v krajině) dovíme o Janiných neúspěších v bitvách u Paříže a jinde. O jejím zajetí v Compiègne, jsme informováni z flash-backu, když Janin oddaný souputník – mnich vypráví králi o Janině prohře. Zajetí Angličany vidíme v obraze, bez vysvětlujícího mezititulku, který by uvedl možnou zradu od jejích spolubojovníků – takto de Gastyne eliminuje jakýkoli náznak zrady od Francouzů.

Jana se v zajetí chová statečně, zvládá trápení anglických vojáků. To, že de Gastyne zobrazuje proces poměrně obsáhle, dosvědčuje jeho důležitost přesně v těch intencích, podle kterých ho Méliès naopak eliminoval.²⁴⁰ Janiny odpovědi pronášené s odvahou, zápalem a

²³⁸ V původním scénáři se na tomto místě mělo objevit několik titulků: první měl být náhrobní kámen jejího přítele z dětství a odmítnutého nápadníka Rémy Loiseaua, následovaný mezititulky s daty všech francouzských válek od roku 1429 do roku 1919.

²³⁹ Bohužel se mi nepodařilo vypátrat, zda se tato sekvence dochovala v původní délce a kvalitě. De Gastyne byl ale jediný, kdo dostal povolení natáčet v remešské katedrále, je tedy zvláštní, že by se ve filmu neobjevil jediný záběr zvnitřku katedrály – nicméně jsem čerpala z restaurované (úplné?) verze z roku 1983.

²⁴⁰ De Gastyne snímá Janu v její cele i při procesu v detailech. Dovolím si zde nadnést jednu hypotézu. Tento náhlý zlom ve způsobu snímání (režisér do této chvíle používal hlavně celky, polocelky a americké plány) a zejména úhly záběrů podněcují otázku, zda de Gastyne nemohl vidět Dreyerův film. Některé scény jako by byly přímou citací *Utrpení Panny orleánské*: například Janino trápení anglickými vojáky v její cele, četné záběry Jany z nadhledu, kdy má hlavu skloněnou ke straně, čelní záběr Cauchona, který se hystericky rozkřičí na Janu.

nebojácností dosvědčují její vlastenectví, přesto se bojí smrti. To však není známka slabosti, je to zdůraznění Janiny velké oběti, což stvrzuje i dlouhá sekvence Janiny smrti na hranici. Detaily její tváře i hrůza a děs brzy přecházejí na celý přihlížející dav, který ve smutku opouští náměstí. Poslední záběr – prázdné náměstí, opuštěný doutnající kůl – neznačí žádnou apoteózu, pouze smutek a lítost nad tímto násilným činem.

Německý film *Das Mädchen Johanna* Gustava Ucického je jediným očividně propagandistickým filmem – svůj se záměr ani nepokouší skrývat. Janin příběh je změněn, nedodrhuje ani základní linku Domrémy-Baudricourt-setkání s králem na Chinonu atd. Jana, navzdory titulu filmu, vlastně ani není hlavní postavou Ucického snímku, tou je dobrotivý král.

Film se otevírá pohledem do anglického tábora, kde spolu anglický generál Talbot a francouzský zrádce, vévoda burgundský, kují pikle. Tato velmi dlouhá (skoro patnácti minutová) sekvence, z narativního hlediska naprosto neopodstatněná, předvádí podlost a krutost anglického i francouzského velitele. Týrají prosté vojáky, s potěšením upalují čarodějnice.

Jana se ve filmu poprvé objeví až v dvacáté páté minutě. Král, který dlí v Orléans (!), jede se svým jediným věrným Maillezaisem (vymyšlená postava) žádat prostý lid o pomoc, náhle je zastaven davem, z něhož vystoupí Jana. Poklekne před krále a promluví o svém poslání zachránit Francii, kterým ji pověřil Bůh. Nazývá se být pouhým nástrojem „nadlidské“ síly.

Král-ateista nevěří v existenci Boha, ani zázraků, ale ví, že víra ve vítězství je to nejdůležitější, proto nechá Janu jednat. Sám si nicméně uzurpuje vlastnosti normálně přisuzované Janě, například její intuici. Jeho figura – v dlouhé vlající róbě a upnuté čapce – působí spíš jako černokněžník než státník. Jemu jsou přisuzovány ne snad nadpřirozené, ale „nadlidské“ vlastnosti. Je to on, kdo má Janin osud ve svých rukou, plně ho ovládá. Využije

Tato hypotéza může být potvrzena či vyvrácena pouze pečlivým výzkumem (je otázkou, zda je však vůbec možné dospět k odpovědi).

ji k vítězství v Orléans, nicméně tato velmi krátká scéna, která jako jedna z mála nese potenciál oslavovat Janu jako hrdinku, je okamžitě potlačena a umenšena vylíčením Janiny povrchnosti s jakou se raduje ze svého nového brnění, zdobeného, ušitého na míru. Marnotratně se ptá: „Je hezké?“

Na královské slavnosti, plné obžerství, král využije vesnické pověry, že uvadlé květy znamenají smrt. Jana, v blyštivém brnění a s (nyní už uvadlým) věncem květů na hlavě, se stane obětí masové hysterie z morové nákazy, kterou král mezi lidem ještě podporuje. Jana se snaží uprchnout, ale je zajata. Jana se tak nestává obětí anglicko-francouzského spojení, ale obětí svého krále, který říká, že „by mu měla být vděčná, stane se z ní mučednice...“ Svou těžkou pozici, plnou přemáhání, obětování a nesobeckosti král deklaruje takto: „Je na tom lépe než já. Může zemřít; já musím žít... Zemřít pro něco není to nejtěžší, žít a konat je mnohem těžší.“²⁴¹ Tento posun odráží obhajobu královské postavy jako ušlechtilého, ale opuštěného a nepochopeného panovníka. Stává se ztělesněním Vůdce, jenž neváhá obětovat Janu v zájmu Francie. Reinterpretace Janina příběhu je očividná: vítězný cíl ospravedlňuje jakékoli prostředky, které vedou k jeho dosažení. Dalším aspektem filmu byla zjevná snaha očernit (skrže diskreditaci Jany jako francouzské národní hrdinky) nepřítele Německa.

Film nekončí Janiným upálením, ale rehabilitačním procesem z roku 1456, kdy je Jana zbavena všech obvinění. Děti kladou na místo, kde byla upálena, květiny, prolínačkou se nám zjeví trnová koruna, která se promění v korunu květinovou. Toto „smíření“ se nese v intencích královny moudrosti (který ostatně celý proces rehabilitace inicioval), neboť Janina smrt přinesla království vítězství.

Na filmu se údajně podílel sám ministr propagandy Joseph Goebbels, který se podle Heinze Steinberga ztotožňoval s postavou Karla VII.²⁴² Goebbels, velký filmový fanoušek

²⁴¹ Citováno dle Blaetz, s. 121.

²⁴² Steinberg, Heinz: „Das Mädchen Johanna ou Jeanne et Goebbels.“ In *Jeanne d'Arc à l'écran. Études cinématographiques* 1962, n° 18-19. Paris: Minards, s. 57.

(stejně jako Hitler), získal v roce 1934 veškerou moc nad cenzurou. Každý film osobně prověřoval,²⁴³ je tedy možné, že na filmu opravdu „spolupracoval“.

Film dodržuje tři základní teze nacistické ideologie: akcentuje protináboženský charakter spojený s „nadřazeností“ určitých jedinců nad druhými – těmi slabými, kteří v zájmu národa musejí být obětováni (Jana byla obětována pro blaho národa, tato králova oběť je dovršena scénou z rehabilitačního procesu roku 1456, kterou jakoby měl král od počátku naplánovanou), všechny jeho manipulace, ať už s prostým lidem či s Janou, jsou vykresleny jako veskrze pozitivní akty; ženy měly (i přes různé výsady) v nacistickém režimu vždy nižší postavení než muži (Jana má ve filmu méně prostoru než král, který má daleko více osobních promluv, kdy je v obraze sám a celkově je pozornost soustředěna na něho); prostí lidé musejí být plně poslušni svým vládcům (jediný, kdo se bouří proti Janině smrti je Maillezaise, ostatní se chodí na Janu do vězení dívat a vysmívají se jí).

Janu z Arku si v rámci vichystické propagandy vypůjčilo Německo během 2. světové války (viz podkapitola 2.3. Jana z Arku včera a dnes), jak však dosvědčuje tento film, soustředilo se na ní už i před 2. světovou válkou, ale kupodivu s ní operovalo i na počátku 1. světové války. Pernoud ve své knize *J'ai nom Jeanne la Pucelle* uvádí reprodukci plakátu z roku 1914, ve kterém Jana ohlašuje anglické bombardování.²⁴⁴

3.4. Aspekt mocenský

Všechny filmy o Janě z Arku v sobě akcentují mocenský aspekt, neboť jsou zobrazením inkvizičního procesu, který však byl zároveň procesem politickým. Proti laické osobě Jany, nemající žádnou podporu z vnějšího světa (je naprosto sama), stojí zároveň Církev i Stát, dvě instituce, které mají ve svém sloučení absolutní moc.²⁴⁵ Poukázala jsem rovněž na církevní

²⁴³ Bordwell, David; Thompson, Kristin: *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1994, s. 307.

²⁴⁴ Pernoud: *J'ai nom Jeanne la Pucelle*, s. 118.

²⁴⁵ Připomínám, že Janin proces byl oficiálně církevní, nicméně s ní bylo nakládáno jako s válečným zajatcem, tzn. jako s obžalovaným státem. Viz podkapitola 2.2. Život a smrt Jany z Arku.

dichotomie, které budovaly opozita ve vnímání našeho světa, nejvýrazněji mezi „mužským“ a „ženským“.²⁴⁶

Je nutné si uvědomit všechny tyto souvislosti, neboť v procesu s Janou se nejedná pouze o souboj mezi individuem a institucí, je to souboj mezi osobou ženského pohlaví, jejíž „duševní a tělesné síly jsou nedostatečné“ a je také vybavena „menší vírou“²⁴⁷ a katolickou církví, slouženou výhradně z mužů, z nichž mnozí zastávali mizogynní názory.²⁴⁸ Proto se soudci tak obsedantně vracejí k otázce těla, tělesnosti: zajímá je, v jaké (tělesné) podobě se Janě zjevili svatí, co měli (či neměli) na sobě. Jana se jim marně snaží vysvětlit, že je v pravém slova smyslu „neviděla“, ale spíš cítila. Soudci rovněž skrze nepřípustnost mužského ošacení kladou důraz na její ženství.

Dva filmy, které jsem do této kategorie zařadila, se příznačně věnují pouze poslední etapě Janina života – procesu. *Utrpení Panny orléánské* C. Th. Dreyera a *Proces Jany z Arku* Roberta Bressona se oba v úvodních titulcích dovolávají historické věrnosti konstatováním, že čerpaly ze záznamu procesu.²⁴⁹

Styl i forma těchto filmů je naprosto protikladná, je proto až s podivem kolik toho měli autoři společného: oba byli věřící (i když Dreyer protestant a Bresson katolík); vyžadovali absolutní kontrolu nad všemi aspekty filmu – jednu scénu byli schopni opakovat do naprostého vyčerpání celého štábu;²⁵⁰ nenáviděli teatralitu, kterou považovali za falešnou (ovšem každý si pod tímto termínem představoval něco jiného); jejich filmy byly téměř výlučně adaptacemi; požadovali „opravdovost“; *Proces Jany z Arku* i *Utrpení Panny orléánské* se vyznačují naprostou plochostí obrazu (dosáhli jí však protikladnými

²⁴⁶ Podkapitola 3.2. Aspekt genderový.

²⁴⁷ Opočenská, s. 126.

²⁴⁸ K problematice mizogynie v církvi tamtéž, s. 122-123.

²⁴⁹ Dreyer uvádí pouze proces z roku 1431, Bresson navíc i rehabilitační proces z roku 1456.

²⁵⁰ „Bresson byl schopen přivést své představitele i celý štáb na pokraj naprostého vysílení, ale nikdy nepokládal za nutné přesně vyložit, z jakých důvodů se mu poslední natočená verze scény nezdála být ideální. ‚Když pak ta optimální scéna přišla,‘ vzpomíná [Louis] Malle, ‚všichni ve štábu jsme to věděli, okamžitě jsme to vytušili... ale nikdo z nás nedovedl říci proč.‘“ Klepikov, Milan D.: *Causa: Robert Bresson*. Reflex 2001, č. 39, s. 76. O Dreyerovi viz pododdíl 4.1.3. Práce s herci.

prostředky),²⁵¹ za svůj život natočili shodně pouze třináct hraných dlouhometrážních filmů; zkoumali intenzivní vnitřní stavy člověka.

Oba dva vycházejí z podobných zásad a mají i podobný cíl, liší se ovšem v tom, jak tohoto cíle dosáhnout, liší se formou. Pro Bressona bylo *Utrpení Panny orleánské* vším, co nechtěl dělat, „hrozná šaškovina, příšerné grimasy“.²⁵²

Rozdílné vnímání postavy Jany z Arku je zřejmé už z názvu filmů: „Utrpení“ odkazuje k Janě jako mučednici, „Proces“ soustřeďuje pozornost na její obvinění, ale i obranu. Tak má Dreyerova Jana „ztýranou tvář“, kdežto ta Bressonova křičí „vzpurným hlasem“.²⁵³ Jana je v *Utrpení Panny orleánské* mnohem více včleněna do sociálních vazeb, naopak v *Procesu Jany z Arku* se od nich skrže své hlasy odtrhuje. Dreyer akcentuje její lidskost, kdežto Bresson její božskou podstatu.²⁵⁴

Oba pracují, i když na jiné úrovni, s něčím, co bych nazvala jako „malé narativní detaily“. Dreyer více v rovině symbolické: stín mříže vytvoří na zemi Janiny cely kříž nebo když Jana na hranici vezme spadlý provaz a podává ho katovi – to je zhmotnění absolutní dobroty a nevinnosti. V Bressonovi je to například okamžik, kdy na Warwickův rozkaz vojáci berou Janiny věci (v detailu vidíme její šaty, misku, boty), aby je spálili (nic tu po ní nesmí zůstat). Tyto věci pak házejí na hranici. Detail Janiny boty je pro mě nejsilnější okamžikem tohoto filmu, který vyjadřuje jediné: naprostou likvidaci člověka ve své nejděsivější formě, neboť celý akt zničení lidské bytosti je brán racionálně, věcně, bez citu, stroze – konstatování tu vytváří nejúčinnější emoci.

²⁵¹ Jak si všimá Truffaut, celý *Proces Jany z Arku* je „šedý, ani černý, ani bílý. Jde o Bressonovo poslední dílo realizované s Burelem, který byl během natáčení velmi podrážděný: když mluvíme s kameramanem o religiózním námětu, je hned velmi rozrušený, protože vidí možnosti světla, kontrastů...“ Latil-Le Dantec, Mireille: „O Bressonovi. Rozhovor s Françoisem Truffautem.“ *Illuminace* 2000, č. 1, s. 97. Tím, že se film nese pouze v jedné tonalitě a bez pohybu kamery vytváří stejný dojem plochosti jako *Utrpení Panny orleánské*, které naopak využívá silných kontrastů bílých a černých ploch, pohybu kamery a pokřivené perspektivy.

²⁵² *Cahiers du cinéma* 1957, n° 75 (octobre) citováno in Sémoulé, Jean: *Dreyer*. Paris: Éditions universitaires, 1962, s. 51.

²⁵³ Pauax, Françoise: „Le procès de Jeanne d'Arc : de Dreyer à Bresson.“ *CinémaAction* 2002, n° 105. Corlet-Télérama, s. 20.

²⁵⁴ Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972, s. 121.

Právě v naplňování této zásady svého „kinematografu“ je Bresson nejsilnější: pohybem po povrchu, mechanickým zaznamenáváním skutečnosti²⁵⁵ se vzdává jakéhokoli hodnocení či subjektivizace. To však neznamená, že Bresson nekonstruuje předkamerovou realitu, právě naopak! „Kamera zachycuje ‚syrovou realitu‘ bezprostředně a pasivně, ‚s úzkostlivou lhostejností stroje‘. Avšak ‚drsná realita neposkytuje pravdu sama od sebe‘. K tomu, aby byla potvrzena moc reality, aby nezdegenerovala v pouhý *realismus*, abychom neupadli do pastí a neměnili obrazy v klišé ‚zobrazením věcí tak, jak jsou všichni lidé navyklí je vidět‘, je zapotřebí pečlivé kompozice a konstrukce, *psaní* kinematografie. [...] Kameraman objevuje reálno právě tím, že je konstruuje.“²⁵⁶

Velké detaily tváří a procítěná hra herců u Dreyera jsou pravým opakem Bressonova chladného strohého snímání v polocelku sedících soudců a obžalované, kteří bez emocí deklamují své texty.²⁵⁷ Pro někoho tato „aristokratičnost“ Bressonovy Jany kontrastuje s „venkovskou“ prostotou Jany u Dreyera,²⁵⁸ nicméně, jak ukáží ve čtvrté kapitole, kde se podrobně věnují *Utrpení Panny orléánské*, přes veškerou citovost a emocionalitu Janina projevu, se její postava neredukuje na pouhou „oběť“.

Úvod filmu *Proces Jany z Arku* nás příznačně vrhá do prostoru naprosté temnoty (vidíme pouze černé plátno) a stupňujícího se zvuku zvonů katedrály Notre-Dame v Paříži. První záběr odhaluje detail pochodujících nohou pod černou sutanou, kamera pomalu stoupá až se – opět v detailu – zastaví na rukách držících pergamen. Jsou to ruce Janiny matky, jíž nevidíme do tváře, a kterou na zádech drží – protektorsky či ochranně – čísi ruce; Janina matka čte žádost o otevření rehabilitačního procesu své dcery.

²⁵⁵ „Mechanika je jediným řešením, jako u klavíru, na němž hrajete stupnice co nejpravidelněji a nejmechaničtěji a tak docílíte emoce.“ „Rozhovor Bresson Godard.“ *Cinepur* 2000, č. 15 (březen), s. 52.

²⁵⁶ Shaviro, Steven: „Poznámka k Bressonovi.“ *Illuminace* 2000, č. 1, s. 85. Shaviro cituje z Bressonovy knihy *Notes sur le cinématographe*. Česky Bresson, Robert: *Poznámky o kinematografu*. Praha: Dauphin, 1998.

²⁵⁷ „Modely [tak označuje představitele ve svých filmech] zvnějšku mechanizované, vnitřně svobodné. Na jejich tváři nich chtěného. ‚Stálé, věčné skrz náhodné.‘“ Bresson, s. 47.

²⁵⁸ Puaux, s. 24. Bresson prohlásil: „Jedna věc je jistá, Jana nebyla neohrabaná venkovanka, jak praví legenda.“ „Entretien avec Robert Bresson et Jean Guilton.“ In *Jeanne d'Arc à l'écran*, s. 95.

Tato velmi krátká úvodní sekvence v sobě zahrnuje dvě základní charakteristiky Bressonova stylu: formální (detaily jsou vyhrazeny pouze věcem ve spojení se záběry rukou či nohou, v *Procesu Jany z Arku* není jediný detail tváře) a narativní (Bresson na počátku oznámí Janinu smrt i její vyústění, čímž popírá dramatické hrocení).

Bresson natočil pouze dva „historické snímky“²⁵⁹: *Proces Jany z Arku* a *Lancelot od jezera*. Ve druhém jmenovaném důsledně operoval s „eliptickým střihem“,²⁶⁰ někdy až na úkor srozumitelnosti děje. Výpustky dlouhých pasáží důležitých pro naraci jsou nahrazovány snímáním „bezvýznamných detailů“,²⁶¹ k znesnadnění pochopení přispívá i fragmentarizace těl, tak typická pro Bressona.²⁶²

Toho všeho se Bresson v *Procesu Jany z Arku* vzdává. Důsledné sledování záznamu procesu eliminovalo drastické narativní výpustky, používání amerických plánů při výsleších zase fragmentarizaci těl, která byla nahrazena fragmentárností prostoru. „Stoly a dveře nejsou dány celé. Pokojík Jany a sál tribunálu, cela odsouzené na smrt nejsou dány v celkových záběrech, nýbrž jsou zachycovány postupně podle připojení, která z nich dělají skutečnost, jež je pokaždé uzavřená, avšak v nekonečnu.“²⁶³

Rytmus výslechů je určován: stejnou velikostí záběrů, cirkulací pohledů a slov, odchody a příchody Jany či soudců. Soudci i Jana (ze tří čtvrtin natočena doleva při veřejných výsleších, při pěti vyslycháních ve své cele naopak otočena doprava, vždy však směrem k soudcům) sedí naprosto nepohnutě, rovněž kamera, která snímá pouze polocelky či

²⁵⁹ Je ale vlastně *Proces Jany z Arku* historickým filmem? „Ne historické filmy, které by byly „divadlem“ a „maškarádou“. (V *Procesu Jany z Arku* jsem se pokusil, aniž bych dělal „divadlo“ nebo „maškarádu“, nalézt historickými slovy ahistorickou pravdu.)“ Bresson, s. 100. Bresson se, stejně jako Dreyer, nechal inspirovat skutečnou událostí k vytvoření osobité výpovědi přesahující pouze jeden osud. Režisér Janin příběh otevřeně aktualizuje a přenáší do „naší doby“ či lépe řečeno do „žádné doby“. „Kinematograf má tu moc převést minulost do současnosti; chtěl jsem, aby Jana z Arku byla postavou dneška, [...] jisté předměty: její postel, její boty náleží do naší epochy. Umístil jsem je tam záměrně, s vědomím, že budou šokovat.“ Estève, Michel: *Robert Bresson*. Paris: Éditions Seghers, 1974, s. 118.

²⁶⁰ Shaviro, s. 84.

²⁶¹ Tamtéž, s. 82.

²⁶² K fragmentarizaci u Bressona inspirující studie Jany Dudkové: „Spacefright“, Bresson a kusy tela, bez tváře (dekonkretizácia filmového priestoru).“ In *Priestor vo filme/Space in film*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000, s. 265-273.

²⁶³ Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, s. 134.

americké plány se nehýbe.²⁶⁴ Celý tribunál i Jana jsou naprosto klidní, chtělo by se až říci lhostejní, bez emocí, pohnutí myslí snad vyjadřují jen sklopením či naopak pozvednutím očí. Film si „dovolí“ jen dvě otevřeně projevené emoce: první je pouze v rovině zvukové – během procesu často slyšíme volání Angličanů: „Smrt čarodějnici!“ a „Upalte ji!“, druhým – naprosto nečekaným – je Janin pláč po jednom z výsledků.

Pět výsledků, které se odehrávají v Janině cele, je přesně rytmizováno odchody a příchody soudců: přicházejí dolů po schodech, odcházejí nahoru (to jsou ty „bressonovské nedůležité skutečnosti“ – tak podstatné právě pro rytmizaci), ostatně i veřejné výsledky jsou podobně rytmizovány Janinými příchody a odchody – často odchází sama, bez vyzvání! Vyjadřuje tím odmítnutí, vzdor – vzpoura se u Bressona neděje v rovině emocionálního afektu (křik, pláč), ale právě prostřednictvím těla. Steven Shaviro to pojmenovává jako „říši nesubjektivního afektu“, neboť Bressonovy „filmy se odmítají psychologicky angažovat a identifikovat, aby se lépe soustředily na tělo a jedině na tělo samé. [...] I sama duchovno je nakonec vlastností, sklonem těla.“²⁶⁵

To, že nám film upírá detaily tváří²⁶⁶ (tuto absenci nám „vynahrazuje“ četnými detaily rukou a nohou) je právě oním soustředěním se na tělesnost a Bressonovo vzpouzení se zaběhnutým konvencím, že pouze skrze tvář odhalíme duchovní podstatu člověka. Bresson nejlépe odhaluje tuto podstatu (paradoxně?) skrze záběry věcí v detailu, které však nemají v balazsovském slova smyslu svou tvář, ale jsou pouhým konstatováním – utrpení, smrti (například již zmiňovaná bota na hranici).

Bresson odmítá přistoupit na obvyklou hru film-divák, ve které je divák unášen iluzí filmového světa. Nemanipuluje s divákem, on hledá co nejpřímější komunikaci s ním.²⁶⁷ Tato otevřenost a přímost vůči divákovi se projevuje svobodou, kterou mu dává – zejména skrze zvuk, neboť podle něj je ucho „mnohem kreativnější než oko. [...] Sluch je mnohem

²⁶⁴ „Zřetelné jízdy a panoramatické záběry neodpovídají pohybům oka. Je to jako oddělit oko od těla. (Člověk by neměl používat kameru jako koště.)“ Bresson, s. 79.

²⁶⁵ Shaviro, s. 87-88.

²⁶⁶ „Tvoje kamera prochází tvářemi, i málo mimiky (záměrné nebo nezáměrné) ji odradí.“ Bresson, s. 67.

²⁶⁷ Rivette, Jacques: „Note sur l'insuccès commercial.“ *Cahiers du cinéma* 1963, n° 143 (mai), s. 49.

hlubší smysl a velmi evokativní. [...] Zvuk je dobrý také proto, že dává divákovi svobodu. A tímto směrem bychom se měli ubírat: nechat divákovi co nejvíce prostoru.“²⁶⁸

Této „evokativní“ vlastnosti zvuku se držel i ve finální scéně Janina upálení. Smrt je něco, co Bresson z podstaty svého programu „kinematografu“ odmítá ukázat, stejně jako hněv, vášně, všechny extrémní emoce.²⁶⁹ Bresson na otázku, zda ve filmu nakonec spatříme hořící hranici, odpověděl, že ano, i když ji chtěl nejprve jen naznačit.²⁷⁰

Georges Sadoul shledával scénu upálení, která se mu u Dreyera zdála „tak slabá“, u Bressona „jedinečnou“, neboť vše je v obrazové rovině redukováno – na plameny a kříž a my pouze slyšíme „příšerný zvuk plamenů“.²⁷¹ Tato redukce je významná, zejména pro obrazovou absenci početného davu na náměstí („Tušíme ho, ale nevidíme ho.“²⁷²), kterou se chtěl Bresson oprostit od divadelnosti, s níž by musel zobrazit středověký dav. Vidíme pouze církevní představitele a Angličany, dav prostých lidí pouze slyšíme,²⁷³ popřípadě vidíme záběry nohou či fragmenty těl. Po odsouzení sledujeme Janinu cestu na hranici – v detailu jejích bosých nohou, jak cupitají po nerovné dlažbě, kdosi jí ještě nastaví nohu. Tento detail (opět) ve své jednoduchosti, která je zároveň všeobsáhlou komplexností, promlouvá a zastupuje hrůzu smrti.

Absence davu je v tomto případě bezčasím, která tento film (na rozdíl od de Gastyneho verze) naprosto oprostí od jakýchkoli možných nacionálních konotací. Bresson netraktuje Janu jako národní hrdinku, symbol, mýtus, ale zajímá ho „její mladost, odvážnost, čistota i konečný nezdar“.²⁷⁴

²⁶⁸ „Rozhovor Bresson Godard.“, s. 51.

²⁶⁹ Latil-Le Dantec, s. 100.

²⁷⁰ „Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton.“, s. 92.

²⁷¹ Estève, s. 162.

²⁷² „Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton.“ s. 92.

²⁷³ Bresson se důsledně držel separace obrazu a zvuku: „Řeč musí být do té míry potlačena, aby obraz, který ji doprovází, nebyl pleonasmem.“ Tamtéž. Platí to samozřejmě i naopak. „Obraz a zvuk se nesmějí podporovat, každý pracuje ve svém prostoru jako v nějaké štafetě.“ Bresson, s. 52.

²⁷⁴ „Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton.“ s. 91. Bresson v tomto rozhovoru rovněž zmiňuje analogii Janina utrpení s utrpením Kristovým. K této otázce viz Kondej, s. 68-74.

KAPITOLA IV.: UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ

4.1. Geneze filmu

4.1.1. Scénář

Scénář *Utrpení Panny orleánské* vznikl během Dreyerova pobytu v Paříži²⁷⁵ (duben 1926 – srpen 1934), kam se svou rodinou přesídlil na pozvání společnosti La Société Générale de Films.²⁷⁶ Jeho předešlý film *Pán domu aneb Tyranův pád* (1925) podnítil zájem francouzské kritiky i publika, a společnost SGF mu proto nabídla realizaci filmu, který by se vztahoval k nějaké slavné francouzské historické osobnosti. Dreyer se rozhodoval mezi Kateřinou Medicejskou, Marií-Antoinettou a Janou z Arku. Dlouhé hodiny s producenty diskutoval jakou postavu pro svůj první francouzský film zvolit, nikdo se nemohl, ani sám Dreyer, rozhodnout. Uchýlili se proto k nezvyklému řešení: vzali tři zápalky a tahalo se. Dreyer si vytáhl sirku bez hlavičky – ta patřila Janě z Arku.²⁷⁷ A tak začala práce na scénáři.

Dreyer – cizinec bohužel neměl plnou důvěru své produkční společnosti. Ztvárnění tak významné kapitoly z francouzských dějin nemohla nechat v rukou nějakého Dána, scenáristický dohled nad ním měl držet spisovatel Joseph Delteil, který v roce 1925 publikoval knihu *Jeanne d'Arc*,²⁷⁸ za niž získal cenu Fémina. O rok později sepsal nový text, který nazval *La Passion de Jeanne d'Arc* (Utrpení Jany z Arku). Ovšem Delteil a Dreyer si byli v přístupu k látce velmi vzdáleni. Delteil, fantasta bez vědomí historických souvislostí, nemohl pečlivému Dreyerovi, který si ke spolupráci raději pozval historika Pierra

²⁷⁵ Během svého francouzského období vytvořil pět scénářů, až na jeden všechny ve francouzštině. Natočil pouze dva (*Utrpení Panny orleánské* a *Vampyr*), třetí scénář, *l'Homme ensablé*, sice začal natáčet, film však zůstal nedokončen, poslední dva, *Nokturne* a *M. Lamberthier*, nebyly nikdy realizovány. Drouzy, Maurice; Tesson, Charles (sestavili): *Carl Th. Dreyer. Œuvres cinématographiques 1926 – 1934*. Cinémathèque française, 1983, s. 21.

²⁷⁶ V průběhu příprav se představitelé SGF nepohodli s vévodou d'Ayenem, který se rozhodl založit vlastní společnost Omnium Films, přestože zůstal viceprezidentem SGF. Omnium Films v průběhu natáčení *Utrpení* zkrachovala. Možná i kvůli zdlouhavé a nákladné práci na Dreyerově snímku, jejím prvním a zároveň posledním. Výrobu *Utrpení Panny orleánské* to ale nijak neohrozilo, bez problémů přešla opět pod SGF.

²⁷⁷ Dreyer, Carl Theodor: *Réflexions sur mon métier*. Paris: Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Etoile, 1983, s. 128.

²⁷⁸ Pro bližší seznámení s tímto textem – kniha Ingvalda Raknema *Joan of Arc in History, Legend and Literature*, kapitola XVII. Joseph Delteil's Joan: a Sensuous, Sensualized, Surrealistic Heroine.

Championa,²⁷⁹ vyhovovat. Delteil je přesto uveden spolu s Dreyerem pod scénářem, neboť režisér si některé jeho postřehy a vizuální imaginace ponechal a použil je ve svém filmu (slámová koruna či stín mříže, který na podlaze Janiny celý vytvoří kříž). Dreyer se obrátil ke zkoumání primárních pramenů (záznamy procesu). Dvacet devět výslechů spojil do jediného dne, dne popravu 31. května 1431.

Maurice Drouzy v předmluvě ke scénáři *Utrpení Panny orleánské* v knize *Carl Th. Dreyer. Œuvres cinématographiques 1926 – 1934*, která obsahuje všech pět „francouzských“ scénářů, uvádí četné důvody, proč předpokládá, že scénář sepsal Dreyer sám. Francouzský spisovatel, jakým byl Joseph Delteil, by jen těžko ve scénáři zanechal takové množství gramatických a pravopisných chyb, chybné interpunkce či dánštinou ovlivněných frází. Drouzy proto vyvozuje, že Dreyer scénář nejenom sám sepsal, ale rovněž i sám přepisoval na stroji.

Scénář, který režisér používal během natáčení, je uložen v Dánské cinematéce. Je to sto šestnáct jednostranně popsaných listů, které jsou svázané v deskách potažených černým plátnem. Tento text obsahuje mnoho perem či tužkou psaných dodatků, poznámek, komentářů a oprav. Drouzy se domnívá, že pocházejí z rukou samotného režiséra. Dělí je do tří kategorií: 1. ty, které se věnují samotnému textu; 2. ty psané na okraji či přidané na zvláštních listech – poznámky určené pro natáčení; 3. ty přidané během či po natáčení.

Natáčet se začalo 17. května 1927, na konci března 1928 byl dokončen sestřih filmu. Příprava trvala čtyři měsíce, samotné natáčení devět a montáž tři měsíce. Film stál neuvěřitelných devět milionů franků (*Napoleon* Abela Gance, který se natáčel ve stejném období, stál jedenáct milionů, ovšem jeho náklady zahrnovaly promítání na třech plátnech a velkolepé scény bitev s velkým množstvím statistů), z té ohromné částky výdajů na film šlo 150 000 franků jako prémie pro Falconetti, která v průběhu natáčení přišla o své vlasy.²⁸⁰

²⁷⁹ Specialista na problematiku Jany z Arku. V roce 1920 publikoval text procesu s Janou – opatřený překlady a poznámkami.

²⁸⁰ *l'Avant-Scène Cinéma* 1988, n° 367/368 (janvier-février): „Carl Th. Dreyer La Passion de Jeanne d'Arc.“, s. 15.

4.1.2. Perfekcionista Dreyer a výprava

Návrh dekorací svěřil Dreyer Jeanu Hugovi (vnuk spisovatele Victora Huga), jejich realizaci Hermanu Warmovi (slavný německý spolutvůrce mnoha expresionistických filmů).²⁸¹ Realizační tým si nedaleko filmového studia Billancourt pronajal bývalou továrnu společnosti Renault, kde vznikly interiérové dekorace kaple, Janiny cely a mučírny. Exteriéry se natáčely na volném prostranství pařížského předměstí Petit-Clamart. Warm zde vybudoval část města Rouenu – malé uličky, padací most, vodní příkop, obranné zdi města s jeho čtyřmi hlídkovými věžemi, kapli viděnou zvenčí, hřbitov, náměstí Vieux Marché s hranicí a tribunou pro soudce a Angličany.

Exteriérové natáčení ve ztížených technických podmínkách si vyžadovalo vhodně zvolenou barvu nátěru dekorací. Stala se jí bledě růžová, pro několik interiérových staveb zvolil Warm naopak světle žlutou. Výsledným efektem není zářivě bílá, ale přesto bělost²⁸² pohlcuje prostor a kontrastuje s postavami temně se rýsujícími na jejím pozadí.

Pevné cementové dekorace (nikoli sádrové jak bylo tehdy zvykem) musely být mobilní, lehké a snadno přemístitelné na plac, v žádném případě nesměly vadit a omezovat práci štábu. Přestože Dreyer natáčel v ateliéru, pevnost a „opravdovost“ (v protikladu k papírovým či sádrovým maketám) jeho dekorací byla jen dalším projevem jeho zásad. Ve filmu neměl rád divadelní kaširovanost – na jakékoli úrovni: dekorace, kostýmy, herecký projev. Ve své publikační činnosti často hovořil o „osvobození“ filmu. Film by se měl vymanit ze stísněného prostoru ateliérů a vyjít do ulic. Tento požadavek realizoval hned ve svém dalším filmu – *Upír aneb Podivná dobrodružství Davida Graye* (1931), který se natáčel v plenéru, v reálných prostředích hřbitova či zámku Courtempierre.

Opravdovost, věrohodnost Dreyer nechápal jako naturalismus, ale jako uměleckou invenci, jež subjektivitou autora nahradí objektivní pravdu. Dreyer studoval nejen Janiny spisy soudních procesů, ale do nejmenších podrobností se zabýval vnitřními i vnějšími

²⁸¹ Za všechny jmenujme alespoň *Pražského studenta* (1913) a *Kabinet doktora Caligariho* (1920).

²⁸² Pověstná bělost Dreyerových filmů hraje i v tomto filmu významnou úlohu.

projevy společnosti, ve které Jana žila. Až s dokumentaristickou pečlivostí znal každý detail této epochy.²⁸³

„Neutrálnost“ výpravy má dva aspekty. Ten první je čistě prozaický: velkolepé dekorace a kostýmy mohou v intimním příběhu rušit či odvádět divákovu pozornost k nepodstatnostem. Při hlubším zkoumání však zjistíme, že neutrálnost je jen zdánlivá a vnější. Kritici Dreyerovi vyčítali, že oblékl anglické vojáky střežící Janu do helem, které připomínaly ty z 2. světové války. Nevěděli ale, že podobné se nosily i v 15. století. Stejně tak želvovinové brýle, které má jeden z mnichů, byly populární jak v 15. století, tak ve dvacátých letech 20. století, kdy se *Utrpení Panny orleánské* natáčelo.²⁸⁴ Dreyer nám tak i na těchto drobných detailech dokazuje nadčasovost látky. Celý svět a život v něm se tak v jeho podání stávají zacykleným kruhem, kde se opakuje nejen móda, tzn. vnější styl našich životů, ale i naše vnitřní žití a prožívání je jedno a též – souboj dobra a zla je věčný (viz podkapitola 4.6. Témata).

Inspirací pro dekorace se staly staré středověké tisky. Miniatury, které primitivně jednoduchými tahy zobrazují postavy i stavby v pokroucené perspektivě nerespektující fyzikální zákony. Dreyer vyšel z těchto tisků a výsledným efektem je mírně deformovaná perspektiva, poddimenzované dekorace, které svou stísněností na herce „padají“.

Podle nápadů Jeana Huga vzniklo bezpočet návrhů na dekorace. Dreyer je však z mnoha důvodů snížil na pouhé čtyři (kaple, cela, mučírna, náměstí v Rouenu). Jedním z nich byl i požadavek jednoty času a prostoru – a to nejenom ve výsledném díle, ale i během natáčení.

²⁸³ Jean Hugo k tomu ve své vzpomínkové knize dodává: „Velmi pečlivě prozkoumal reprodukce knih *Livre des merveilles* či *des Riches Heures du Duc de Berry*.“ Hugo zde myslí spis *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (Přebohaté hodinky vévody z Berry), což je snad nejslavnější pozdně středověký breviář s překrásnými iluminacemi. A rovněž: „Chtěl, aby na sebe kostýmy a dekorace neupozorňovaly a byly co nejméně poplatné danému období.“ Hugo, Jean: *Le Regard de la mémoire*. Arles: Actes Sud/Labor, 1989, s. 273.

²⁸⁴ Dreyer, s. 71. Ovšem srov. článek Agel, Henri: „La Jeanne d'Arc de Dreyer.“ In *Les Cahiers de le Cinémathèque* 1985, n° 42-43 (léto), s. 46, ve kterém autor cituje Dreyerova protikladná vyjádření k tomuto tématu. „Bylo nutné pečlivě studovat dokumenty procesu rehabilitace; nicméně jsem nestudoval oblečení a jiné charakteristiky té doby, neboť přesný rok pro mě byl stejně nepodstatný jako oddálení se přítomnosti.“

Dreyer nutil celý štáb pracovat v uzavřeném vzduchoprázdnu, v totální koncentraci, v absolutním klidu pro herce, aby dosáhl vytvoření reálné atmosféry procesu s Janou.²⁸⁵

Za kamerou stál Rudolf Maté, se kterým již Dreyer spolupracoval na filmu *Michael* (1924). Maté byl v Německu zvyklý pracovat s daleko kvalitnějším materiálem, přesto dokázal zobrazit a vytvořit vše, co si usmyslil. Dříve než režisér spolu se svým kameramanem objevili klíč k filmu, tzn. velké detaily bez jakýchkoliv příkras (líčidla, filtry), dlouho tápali. Nejprve zkoušeli pracovat s nalíčenými tvářemi, Maté se, po několika zaváháních a karambolech, rozhodl opustit své obvyklé pracovní postupy. Zavrhl všechny kosmetické prostředky a díky práci se světlem dosáhl jedinečných a oslňujících portrétů lidské tváře – prostých, jednoduchých, krásných.

4.1.3. Práce s herci

Dreyera vždy přitahoval člověk a jeho temná zákoutí duše – podle toho si volil náměty a prokresloval postavy. Velký důraz proto kladl na „materiál“, tzn. herce, kteří mu měli zajistit zhmotnění jeho představ. Herci i naturščici, jež oslovoval na ulici, ho museli zajímat po *osobní* stránce, jako lidé. Chtěl je objevovat, odkrývat a vzít si z nich to, co je důležité pro jeho film. Dreyer hledal opravdovost, upřímnost, nikoli hereckou profesionalitu glycerinových slz. Proto velmi často pracoval s neherci, vybíral si typy. Roli Warwicka v *Utrpení Panny orleánské* například ztvárnil jakýsi Rus, vedoucí jednoho bistra v Paříži. Pokud si však vybral profesionální herce, nutil je pracovat s postavou jinak, než byli dosud zvyklí.²⁸⁶

Viceprezident SGF vévoda d'Ayen, který Dreyera najal, nejprve navrhl pro roli Jany Lillian Gish. Ovšem extrémní pravice se bouřila: nejenže společnost najala pro tak výsostně

²⁸⁵ Ralph Christian Holm: „Nedělali jsme film; prožívali jsme drama, to Janino. Často jsme měli chuť zasáhnout a zachránit ji.“ *l'Avant-Scène Cinéma* 1988, n° 367/368, s. 28.

²⁸⁶ Herectvím se zabýval i ve své publikační činnosti, například ve článku *Du jeu de l'acteur* rozebírá herecký projev slavného německého herce Emila Janningse, Dreyer, s. 47-48.

národní téma jako je oslava *naší* Panny cizince, navíc Dána, tudíž protestanta,²⁸⁷ ale pro roli Jany chtějí ještě angažovat Američanku. Dokonce tehdejší předseda vlády Raymond Poincaré²⁸⁸ musel zasáhnout, a bylo rozhodnuto, že Janu může ztvárnit pouze rodilá Francouzka.²⁸⁹ Společnost se obrátila na Madeleine Renaud,²⁹⁰ která však právě porodila syna, poté na Marii Bell,²⁹¹ jež odmítla, když se dověděla, že by musela obětovat své vlasy.

Dreyer poté dostal tip na slavnou Renée Falconetti,²⁹² oblíbenou herečkou vaudevillu. Několik měsíců hostovala v Comédie-Française, byla však neschopná přizpůsobit se zdejší disciplíně, a tak se vrátila do svých oblíbených menších divadel. Dreyer ji našel v Théâtre de Paris. Hrála zrovna v komedii *La Garçonne*.²⁹³ Rendez-vous se konalo u herečky doma, bydlela v té době na avenue des Champs-Élysées. Režisér byl okouzlen, viděl v ní to, co spatřoval důležité na Janě: upřímnost, pravdivost, prostotu venkovské dívky a to nejdůležitější – tvář mučednice.²⁹⁴

²⁸⁷ Kouzelně zvukomalebně znějící francouzské slovíčko „parpailot“ označuje protestanta, ve většinové francouzské katolické společnosti to ale bylo prakticky synonymum pro „neznaboha“.

²⁸⁸ Raymond Poincaré – francouzský advokát a politik (1860 – 1934), v letech 1926 až 1929 předseda vlády.

²⁸⁹ To ovšem nebyly jediné útoky během příprav filmu. V červenci 1927 se jistý pan Lefas, poslanec za Ile-et-Vilaine, ve jménu historické pravdy v tisku ohradil proti plánované brutalitě Dreyerova filmu, který prý chce ukazovat mučírnu se všemi jejími atributy! Reakce historika Pierra Cauchona však byla jednoznačná: Janě byly mučící přístroje ukázány. Pozdější cenzurní komise si v mnohém s panem Lefasem rozuměla. Srov. *l'Avant-Scène Cinéma* 1988, n° 367/368, s. 12. Spisovatel Jean-José Frappa uveřejnil v Chantecler nacionalisticky laděný článek, ve kterém obhajuje požadavek francouzského režiséra i herců. Myslí si, že pro pochopení Panny, národní hrdinky, „která stvořila Francii“, je nutné být Francouzem. Frappa byl scenáristou de Gastyneho filmu *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc. Chantecler*, 1er janvier 1927. Citováno in Bosséno, s. 110.

²⁹⁰ Francouzská herečka, 1900-1994, členka Comédie-Française i společnosti Renaud-Barrault, ve filmu hrála již od 20. let 20. století. V roce 1951 ji Max Ophuls obsadil jako Madame Tellier do hlavní role jedné z povídek filmu *Plaisir* (Potěšení, 1952), angažovala ji například i Marguerite Duras do filmu *Des journées entières dans les arbres* (Celé dny po stromech, 1977).

²⁹¹ Francouzská herečka, 1900-1985, členka Comédie-Française, své filmové roli si nevybírala příliš uvážlivě, občas však spolupracovala i s kvalitními režiséry, např. s Juliennem Duvivierem na filmu *Její první ples* (1937) či Luchinem Viscontim na snímku *Gepard* (1963).

²⁹² Postava Johanky byla jedinou významnou filmovou rolí této herečky (v roce 1917 natočila dva filmy: *la Comtesse de Somerive* a *Clown*). Konec života strávila ve vyhnanství, neboť odmítla zaplatit dluhy pařížského divadla, které vedla. Nejprve prchla do Švýcarska, poté do Buenos Aires, kde v roce 1946 spáchala sebevraždu. Magny, Joël: „Renée, «Jeanne» Falconetti.“ *Cahiers du Cinéma* 1988, n° 404 (february), s. 41.

²⁹³ Těžko přeložitelný výraz, něco jako „nezávislá dívka“ či „kluk v sukních“.

²⁹⁴ „U Falconetti, která hrála Janu, jsem nalezl [...] «reinkarnaci mučednice».“ Dreyer, s. 36.

Dreyer se při natáčení snažil dodržovat časovou posloupnost procesu, opakovaně s herci zkoušel.²⁹⁵ Falconetti měla výjimečné postavení, často s ní býval sám, dlouhé hodiny mluvili o její roli, nechával jí před natáčením mnoho času, aby se do postavy vžila. Po natáčení spolu zůstávali ve studiu, procházeli denní práce, společně přemýšleli, co se jim povedlo a co ne. Proto byly pro ostatní herce tak dlouhé přestávky. V hereckém projevu vyžadoval přirozenost, teatrálnost mu byla cizí.²⁹⁶ Dreyer nechtěl po hercích, aby hledali a vytvářeli své postavy rozumem, ale aby je intuitivně odkrývali, proto natáčel ty samé scény několikrát dokud nenašel ten pravý výraz. „Pro každou scénu existuje pouze jeden jediný výraz, který bude dobrý a pravdivý. Uspět v jeho nalezení, je ta nejkrásnější, nejvíc vzrušující věc pro režiséra i herce.“²⁹⁷

Atmosféra citové angažovanosti, do které Dreyer uvrhl celý štáb, naplno vybublala při scéně stříhání Janiných vlasů. Kulisáci a technici tuto scénu prožívali jako opravdové drama, někteří se prý neubránili slzám. I slzy Falconetti byly opravdové.²⁹⁸ A nejspíše plakala během natáčení ještě několikrát. Dreyer šel ve své posedlosti po autenticitě tak daleko, že se rozhodl – se souhlasem Falconetti – nestrpět žádnou kaširovanost, žádné falzum ani v otázce mučení. Ve scéně na hranici jí dali kotníky do okovů. Jean Mitry v *Histoire du Cinéma muet* popisuje, jak si často odskočil z natáčení *Napoleona* Abela Gance²⁹⁹ za Dreyerem a stal se tak účastníkem tohoto dramatu: „Falconetti se dva měsíce nemohla postavit na zem. Jelikož se scény na hranici točily déle jak jeden týden, přijížděla na natáčení automobilem a kulisáci

²⁹⁵ Chtěl, aby herci roli naprosto pochopili – jen tak se s ní mohou ztotožnit. Dlouze s nimi o jejich postavě a dialozích diskutoval. Byl ochoten ke změnám ve scénáři, pakliže k tomu společně dospěli jako k nejlepšímu řešení. „Jen oni mluví, musejí proto cítit význam toho, co říkají.“ Dreyer, s. 124.

²⁹⁶ „Při práci na mých předchozích filmech jsem si uvědomil, že hlavním principem filmového díla je požadavek *autenticity*. [...] Když jsou diváci usazeni v sálech, musejí mít pocit, že jsou svědky – *neviditelnými* – toho, co se děje na plátně. Abychom toho dosáhli, je nutné odstranit divadelní šminky, falešné kníry a divadelní přednes.“ Tamtéž, s. 114.

²⁹⁷ Tamtéž, s. 70.

²⁹⁸ Dreyer se po skončení scény přiblížil k herečce a prsty, které zachytily několik jejích slz, si poté přiložil ke rtům, jak dosvědčuje Valentine Hugo (Ciné Miroir. 11. 11. 1927. Citováno in *l'Avant-Scène Cinéma* 1970, n° 100 (février): „Numéro Dreyer. Dies Irae et le dossier numéro 3 sur La Passion de Jeanne d'Arc.“, s. 47.)

²⁹⁹ Dreyer zase psal reportáže z natáčení *Napoleona*.

ji vždy museli odnést na místo natáčení. Jen málo umělců obětuje tolik své profesi.³⁰⁰ Ona trpěla doopravdy, předstíraný herecký výkon byl nahrazen opravdovým a reálným utrpením, bolestí.³⁰¹ Jen jedinkrát se Dreyer slitoval: ve scéně pouštění žilou zastoupil Falconetti figurant. Přestože herečka souhlasila se všemi možnými psychickými i fyzickými ústrky, poskytnout svou krev odmítla.³⁰² To bylo poprvé a naposled kdy Dreyer ve svém filmu strpěl nějaké falzum.

Dreyerův perfekcionismus, několikeré opakování záběrů, neustálé hledání nových technických možností (nechal například v dlažbě vyhloubit výkop, do kterého umístil kameru pro neobvyklé pohledy) i silný důraz na autenticitu, většinu herců i štáb znervózňovaly. Přestože, jak vzpomíná Michel Simon, potřeboval některé herce jen jednou za deset dnů, každé ráno museli všichni nastoupit v mnišských kutnách a Dreyer kontroloval jejich tonzury. Simon trpně podotkl, že on si pak stejně nasazoval čepičku, která jeho vyholenou hlavu zakryla. Z jeho pohledu tak režisérova preciznost přišla „vniveč“, nicméně Dreyer chtěl docílit již zmiňovaného absolutního vcítění až vtělení herců do postav, což se mu, jak potvrzují slova Valentine Hugo,³⁰³ podařilo. Herci nevědomky i po skončení denního natáčení zůstávali v roli.

Na závěr komentář Nicolase de Gunzburga, hlavního představitele filmu *Upír aneb Podivná dobrodružství Davida Graye*, který o Dreyerovi a jeho práci s herci řekl: „Dreyer

³⁰⁰ Mitry, Jean: *Histoire du Cinéma muet*, vol. 3 (1923-1930). Begeidis: Éditions Universitaires, 1973, s. 391. Existují však i jiné verze. Falconetti si prý kotník poranila nešťastnou náhodou, když ji pošliapali v davu. Srov. *l'Avant-Scène Cinéma* 1988, n° 367/368, s. 15 a 16. Když se ptali samotné Falconetti, jak docílila tak věrohodného pláče a tváře vyjadřující utrpení, odpověděla: „Myslela jsem na smrt své matky.“ Tamtéž, s. 29.

³⁰¹ Dreyerova posedlost po pravdivosti a autenticitě byla známa v celém Nordisku, kde začínal svou práci u filmu. Nejprve psal mezititulky, později se propracoval na scenáristický post, následovala režie. Byl prvním v této společnosti, který nechával hrát role starců opravdu starými herci. Matka ve filmu *Ordet* byla skutečně těhotná a její sténání, které slyšíme ve filmu, bylo natočeno při jejím porodu. Dreyer, s. 14-15. „Dnes je již nemyslitelné nechat hrát mladého herce roli starce; a kdybych měl pro film adaptovat *Indenfor Murene* Henriho Nathansena, žádal bych možnost obsadit do rolí členů la maison de Lévi Židy – profesionální herce či neherce – neboť ve filmu nemůžeme hrát roli nějakého Žida, je nutno jim *být*.“ Tamtéž, s. 39-40.

³⁰² Krev, ta živoucí tekutina se stala ústředním tématem Dreyerova dalšího filmu *Upír aneb Podivná dobrodružství Davida Graye*. Jeho fascinace smrtí a znovuzrozením se projevovala i jistou iluzí všemohoucnosti, kterou mu film poskytoval. Falconetti se však režisérově „magii“ odmítla stoprocentně podřídit, nechala si oholit hlavu, nechala se fyzicky mučit, ale svou krev Dreyerovi nedala. Možná cítila to, co Dreyer sám mnohokrát opakoval: na hercích mě zajímá jen to, co si na nich mohu *vzít*; určitý princip využívání, potažmo vysávání, je tu naprosto zjevný.

³⁰³ Op. c. Ciné Miroir. 11. 11. 1927.

byl velmi hodný, ale když řídil herce, stal se přísným. Během natáčení byl seriózní, vážný, charakterizovala ho zvláštní směs shovívavé trpělivosti a dětské nedočkavosti, která se v jediném momentu mohla změnit v záchvat zuřivosti. Pokaždé když se kamera rozjela, dostal jeho obličej šarlatově červený odstín: nikdy jsem neviděl nikoho, kdo by tak zrudnul.“³⁰⁴

4.2. Přístup k textu

Dreyer je režisérem autorským, nicméně většinu jeho děl tvoří adaptace – divadelních her, románů, povídek, a to přesto, že opovrhoval ve filmu vši divadelní kaširovanost. Již ve své scenáristické kariéře u společnosti Nordisk Films Kompagni se často inspiroval jinými autory. „Vím, že nejsem velkým básníkem ani velkým dramatikem. Proto raději spolupracuji s opravdovými básníky a dramatiky.“³⁰⁵

Dreyer odmítal myšlenku, že si režisér musí psát scénář sám. Naopak si myslel, že je dobré spolupracovat s jinými autory, protože je-li režisér velkou osobností, jeho rukopis, jeho myšlenky a postoje se ve výsledném díle neomylně projeví. Jako režisér rád spolupracoval se scenáristy či spisovateli, neboť o sobě prohlašoval, že není velkým dramatikem a síla jeho umění tkví mimo slovní projev. Nicméně zastával názor, že jediným autorem filmu je režisér. Nepodceňoval práci žádného člena štábu, ale konečná odpovědnost a výsledný tvar vždy závisí pouze na režisérovi. Scénář je velmi zásadním elementem filmu, nicméně je pouze na autorovi, tzn. režisérovi, jak scénář uchopí. Takto pojímal práci celého štábu a všech jeho součástí: jsou důležité, ale nejdůležitější bude vždy režisér, proto se zúčastňoval všeho – od výběru exteriéru, přes dekorace až po střih.³⁰⁶

V tomto smyslu předběhl dobu a přiblížil se myšlenkám Nové vlny. Film je pro něj uměním a režisér umělcem, nikoli pouhým „ilustrátorem“ ať už svých či cizích myšlenek.

³⁰⁴ Dreyer, s. 152.

³⁰⁵ Tamtéž, s. 120.

³⁰⁶ „... pouze samotný režisér má odpovědnost za střih.“ Tamtéž, s. 53.

Invence, vlastní názor, návrh formy určuje vlastní styl daného autora, který je poté schopen zpracovat jakoukoli látku. Ovšem nejprve je nutné „vyčistit text“.

Pokud existuje divadelní či literární předloha je zcela evidentní čeho se tato „čistka“ bude týkat. „V divadle máte slova. A slova zaplňují prostor, visí ve vzduchu. Posloucháme je, cítíme je, pocítujeme jejich tíži. Ale ve filmu jsou slova velmi rychle odsunuta do pozadí, které je pohltí, a proto je nutné si ponechat jen ta, jež jsou absolutně nepostradatelná.“³⁰⁷ Režisér musí přemýšlet, jak slova převést, přeměnit do specifické filmové řeči. Jistě, všeobecně známá podmínka, ale kdo je ji opravdu beze zbytku schopen naplnit?

Dreyer zásadu „vyčištění textu“ aplikoval na jakoukoli práci s látkou, tzn. i na zpracování historické události. „Dobry režisér se nesmí opakovat. S každým novým filmem se musí vrhnout na jiné téma, ve kterém nalezne novou inspiraci,“³⁰⁸ řekl Dreyer. Nemusejí to být nutně pouze umělecké předlohy – v jeho filmech jsou mu často inspirací postavy, které reálně existovaly nebo reálně existující prostředí či události (*Miluj bližního svého* (1921), *Nevěsta z Glomdal* (1925), *Den hněvu* (1943)).

Je to snad touha po pravdivosti či snad určitém spojení s realitou našich životů, která ho nutí každý film založit na něčem reálně existujícím, a s tím naložit podle svého a vytvořit si svůj vlastní svět. Vždyť i v tak nadreálném filmu jako je *Upír aneb Podivná dobrodružství Davida Graye* vycházel z jedné konkrétní knihy o upírech (*Die seltsame Geschichte der Vampyre* od Paula Bonnata), nemluvě o tom, že tento film natáčel na autentických místech. „Realismus není sám o sobě uměním, [...] ale pomocí souvislostí mezi autenticitou citů a autenticitou skutečností hledám, jak vstoupit do bytí. V jednoduché a stručné formě, abych dosáhl toho, co nazývám psychologický realismus.“³⁰⁹

I fakta určité historické události proto procházejí u Dreyera „čistkou“. Mnoho filmů o Johance se bohužel vyznačuje přílišnou doslovností, která jim škodí. Větší odstup a

³⁰⁷ Tamtéž, s. 121.

³⁰⁸ Perrin, Claude: *Carl Th. Dreyer*. Paris: Éditions Seghers, 1969, s. 17.

³⁰⁹ Dreyer, s. 71.

„pozapomenutí“ může podnítit vznik „osobní“ biografie, která je více založená na vnitřním pochopení postavy, než na repetitivním deklamování faktů. Je to introspektivní rekonstrukce postavy založená na vnějších historických faktech, která nám však sama o sobě nikdy „pravdu“ nesdělí.

A to je právě případ Dreyera – dopodrobna se seznámil s Janiným příběhem, s historickým pozadím, ale nepřistoupil k pouhému slepování obrázkového leporela jako mnozí před ním i po něm, on stvořil svoji představu Jany.

Dreyer není prvoplánovým moralistou, a snad právě proto se tak často obrací do historie, kterou subjektivizuje svými životními zkušenostmi. Dreyer nám předkládá obraz historie, který se jeví neutrální, ve skutečnosti je to ale velmi osobní a subjektivní autorův pohled nejen na určitou dějinnou událost, ale plně vyjadřuje jeho životní postoj a hledání pravdy. Gilles Deleuze vidí v *Utrpení Panny orleánské* kromě historického stavu věcí, „ještě něco jiného, co není přísně vzato věčné nebo nadhistorické: je to „nitrověčné“ [l'internel], jak řekl Péguy. Je to jako dvě přítomnosti, které se nepřestávají křížit a z nichž jedna neustále nastává, když je druhá dokončena. [...] Je to hněv *biskupův* a je to mučednictví *Jany*; avšak z rolí a situací se zachovává jen to, co je třeba, aby se afekt uvolnil a nastolil svá spojení, takovou „sílu“ hněvu nebo lsti, takovou „kvalitu“ oběti a mučednictví.“³¹⁰

Dreyer je autorem angažovaným, bojuje proti jakýmkoli předsudkům společnosti, náboženským,³¹¹ sociálním, genderovým,³¹² reaguje na aktuální problémy, odkrývá strachy a obavy lidstva. Jeho svět, přestože je v mnohém mysticky surreálný, se vždy inspiruje naší každodenní realitou, od které se však musí v určité fázi tvorby odpoutat, aby se vnější svět, který ho obklopuje, mohl spojit s jeho vnitřním já a dát vzniknout inspirující jednotě vnitřku a vnějšku.

³¹⁰ Deleuze, s. 131-132.

³¹¹ Srov. Dreyer, s. 116.

³¹² Ve všech Dreyerových filmech jsou ženy vystaveny nějakému útlaku, poroba v rámci rodiny se stala hlavním námětem ve filmu *Pán domu aneb Tyranův pád*. Manžel považuje „svou ženu za něco podřadného, jedná s ní jako s otrokem.“ Nicméně, jak název napovídá, režisér dal tomuto filmu šťastné vyústění, neboť manžel si svou chybu uvědomí. Tamtéž, s. 119.

Dreyer vnější realitu subjektivizuje, interpretuje ji svým vnitřkem. Jeho „dokumentarismus“ je proto nikoli odrazem vnějšího světa, imitací naší reality, ale stává se mu východiskem k pečlivému studiu světa kolem sebe, kolem nás. Je to empatický vhled do lidské duše, která se projevuje skrze dějinné události. „Vnější svět zobrazovaný v jeho filmech nemůže být než jen odrazem toho, co tento obraz inspirovalo, obraz již strukturovaný jeho myšlenkami a jeho citlivostí, tedy niterný, zvnitřněný.“³¹³

4.3. Inspirační zdroje

Mnoho se mluvilo o inspiračních zdrojích pro *Utrpení Panny orleánské*. Ponechám nyní stranou vnitřní zdroj režisérových inspirací a soustředím se na formální stránku, na vizuální inspirace a podněty pro Dreyerův specifický styl. V prvních měsících svého pařížského pobytu Dreyer shlédl Ejzštejnův snímek *Křižník Potěmkin*. Snímek ho šokoval – svou tendenčností i suverenitou s jakou používal velké detaily.³¹⁴ Nicméně nelze hovořit o zjevné či skryté citaci, Dreyerovi je vše, čím se inspiruje pouhým podnětem k vytvoření osobitého stylu.

V souvislosti s *Utrpením Panny orleánské* se často zmiňují dva formální styly – expresionismus a kammerspiel – což však osobně považuji za zavádějící hodnocení.³¹⁵

Deformovaná perspektiva je určitě dominantním prvkem *Utrpení Panny orleánské*, nicméně je velmi prostá; nevyčnívá ale dotváří. Klasické expresionistické dekorace se naopak vyznačovaly velkou složitostí, nereálností, fantastickou změť křivých ploch a geometrických tvarů, silných kontrastů bílých a černých ploch, hrou světla a stínů; dekorace a kostýmy byly stejně důležité jako samotní herci.

V *Utrpení Panny orleánské* architektura herce nezastiňuje; slouží ke zdůraznění postav, poskytuje jim prostor. Nicméně, i přes svou relativní vnějškovou nenápadnost – v porovnání

³¹³ Perrin, s. 38.

³¹⁴ Drouzy; Tesson, s. 22.

³¹⁵ Např. Sémoulé, který se odvolává na účast expresionistického umělce Hermanna Warma, s. 63.

s expresionistickými dekoracemi – je celý prostor filmu k postavě Jany velmi nepřátelský. Šikmost, nesouměrnost, nelineárnost, pocit neustálého přepadávání dekorací. To vše je podporováno a vyexponováno šikmými, vychýlenými záběry kamery. Je to radikální exprese, ale je jakoby skrytá, pod povrchem.³¹⁶

Expresionistické filmy, ve své formální a obsahové jednotě, nahlízejí pesimisticky na lidský život jako na danost osudu. Člověk se stává obětí tajemných sil, kterým se není schopen vzepřít – nenese odpovědnost za své činy. Jana takovou hrdinkou není, naopak, je si vědoma aktuálních souvislostí, byť jen intuitivně. I když má strach, bojuje, a kromě jediné chvilkové slabosti, kdy podlehne strachu ze smrti a podepíše doznání, si plně stojí za svými činy a názory. Je smířena s nevyhnutelným naplněním svého života – není ale pasivním příjemcem, je aktivním hybatelem, který byl prostě přemožen.

Detaily lidských tváří nás v *Utrpení Panny orleánské* atakují svou naléhavostí. Každé sklopení očí, každý záškub rtů, natož výkřik či řev, se díky totální blízkosti velkého detailu zvětšují, bují, rozlévají se po celém plátně. To je však záležitost čistě technické povahy, nemající nic společného s „expresionistickým“ hraním. V klasickém expresionistickém filmu se herec schová za masku svojí silně nalíčené tváře. Nahé tváře bez make-upu v *Utrpení Panny orleánské* striktně odmítají jakoukoli masku, obnaženost obličejů ve velkém detailu odkrývá duševní stavy postav.

Důraz na „realismus“ (odmítnutí divadelnosti, střízlivost jazyka i prostoru), omezený počet postav, jednotu času a prostoru a zejména vedení herců svědčí spíše o vlivu kammerspielu.³¹⁷

V Dreyerově díle nenalezneme dva filmy, které by si byly po formální stránce podobné, snadno divákem identifikovatelné, jako je tomu například u Bressona, přesto však jsou všechny navýsost „dreyerovské“. Možná právě jejich odlišnost ve výsledku skládá komplementárnost díla C. Th. Dreyera, která nekompromisně a bez ustání sleduje

³¹⁶ Příkladem „Dreyerova expresionismus“ je scéna z mučírny. „Její hrůza nepochází ani tolik z možnosti způsobit bolest, ale z děsivého šerosvitu a zlověstné nesouměrnosti.“ Schrader, s. 123.

³¹⁷ Ve 20. letech se Dreyer otevřeně hlásil ke kammerspielu ve filmech *Michael* či *Pán domu aneb Tyranův pád*.

myšlenkový vývoj autora hledajícího tu „pravou“ formu k vyjádření jeho neodbytných témat a myšlenek.

„Je velmi nebezpečné omezovat se na jedinou formu, na jediný styl,“ řekl Dreyer v rozhovoru s Michelem Delahayem a pokračoval, „jednoho dne mi jeden dánský kritik řekl: ‚Nejméně šest vašich filmů se z hlediska stylu liší jeden od druhého.‘ Dojalo mě to, neboť to je to, oč jsem se snažil: nalézt styl, který by byl vhodný pouze pro jeden konkrétní film.“³¹⁸

4.4. Ženy v zajetí písma

4.4.1. Pohmuté životní osudy

Maurice Drouzy v obsáhlé biografické knize *Carl Th. Dreyer né Nilsson* vyčerpávajícím, mnohdy zbytečně rozvleklým, způsobem popisuje historii Dreyerova rodinného zázemí. Jeho matka Joséphine Nilsson ve věku třiceti tří let otěhotněla se svým nadřizným, vlastníkem farmy Carlsro (nachází se na jihu Švédska) Jensem Christianem Torpem, u něhož byla zaměstnaná jako guvernantka.

3. února 1889 se narodil chlapec. Torp, který se odmítl s Joséphine oženit, jí nabídl, že zaplatí náklady spojené s tajným porodem a odložením chlapce. Těsně před porodem odjela Joséphine do Dánska, do Kodaně, kde jí Torp zajistil porod v soukromí. Joséphine po porodu odjela zpět na farmu a v místních novinách *Berlingske Tidende* uveřejnila v sekci „různé“, hned vedle nabídek lekcí na piano a návrhů k sňatku, také svůj inzerát – nabízela syna.³¹⁹

Novorozeně prošlo několika rodinami, na několik měsíců se ocitlo i v sirotčinci. Rok po jeho narození, na začátku léta 1890, Joséphine zjistila, že je znovu těhotná. Tentokrát s mladým zemědělským inženýrem Gustafem Sjöbergem. Vše nasvědčovalo uzavření sňatku, a proto bylo absolutně nutné zprerhat veškeré vazby s prvorozeným synem. Joséphine se vrátila do Kodaně a v *Berlingske Tidende* podala druhou výzvu k adopci.

³¹⁸ Dreyer, s. 122.

³¹⁹ Inzerát byl následujícího znění: „Krásný chlapec, jehož matka je zoufalá, neboť otec odjel do Ameriky, hledá hodné rodiče, kteří by se o něj starali jako o vlastního.“ Drouzy, Maurice: *Carl Th. Dreyer né Nilsson*. Paris: Les Éditions du cerf, 1982, s. 64.

Anonce upoutala pozornost typografa Carla Theodora Dreyera a jeho ženy Marie. Roku 1891 dostali manželé Dreyerovi královský souhlas s adopcí i s poskytnutím rodinného jména chlapci, a (až) v této chvíli se zrodila osoba a potažmo identita tohoto malého sotva dvouletého chlapce – stal se Carlem Theodorem Dreyerem.³²⁰

Joséphine se těšila na svatbu se svým milovaným, bohužel Sjöberg změnil názor: žádná svatba nebude! Šokovaná Joséphine byla v sedmém měsíci těhotenství. Rozhodla se potratit pomocí fosforu, ovšem vzala si příliš velké množství a 20. ledna 1891 zemřela na otravu. Její tělo bylo podrobena pitvě, ale doktor nebyl schopen určit příčinu smrti, poslal proto některé části jejího těla do Stockholmu, do Královského lékařského institutu. Zde však došlo k nejasnému zdržení a analýzy byly provedeny až na začátku března. Lékaři se nakonec shodli, že smrt byla s největší pravděpodobností zapříčiněna fosforem. A tak mohla být Joséphine řádně pohřbena až 30. března 1891, kdy bylo oficiálně prokázáno, že její čin nebyl aktem sebevražedným a náleží tedy do svaté půdy.

Dreyer, který vyrůstal v nehostinném až nepřátelském prostředí své adoptivní rodiny, jež mu sice poskytla hmotné zabezpečení, avšak chladné citové zázemí, si ze své ztracené matky vytvořil zbožňovanou modlu. V mládí se dopodrobna seznámil s veškerými spleťmi jejího tragického osudu. Šok vyvolala zejména pitva a „cestování“ některých matčinych orgánů, naložených v láhvích s lihem, do Stockholmu. Toto brutální a v podstatě zbytečné³²¹ rozpitvání, rozřezání Joséphine způsobilo Dreyerovi celoživotní trauma a hrůzné noční děsy. Fragmentarizace, detaily (zejména) ženského utrpení se staly jeho obsesí, nejspíše i jistou formou kompenzace a pokusu o osvobození od děsivých nočních můr, kterými po odhalení pravdy celý život trpěl.

Drouzyho biografie se však nechává příliš strhnout právě a pouze touto jedinou událostí Dreyerova života, která byla dozajista naprosto zásadní, ovšem není dobré všechny autorovy filmy soudit a posuzovat výhradně prizmatem psychoanalytického pohledu. Já se nezabývám

³²⁰ Až do této doby neměl jméno, neboť nebyl pokřtěn.

³²¹ Bylo evidentní, že se otráвила fosforem omylem, sama vše ještě před svou smrtí vypověděla.

pouze tím proč, ale také jak se v Dreyerových filmech hrdinky a jejich mužské protějšky projevují. Soustředím se samozřejmě zejména na postavu Jany, tuto postavu je však nutno vnímat v kontextu celého Dreyerova díla.

Dreyer je zaujatý zobrazováním bolesti a utrpení – psychickým i fyzickým. V *Utrpení Panny orleánské*, na postavě Jany, tuto svou posedlost zkoncentroval a zdůraznil použitím velkých detailů ženské tváře. Ženy v Dreyerových filmech vyčnívají nad obvyklý průměr, jsou jiné, odlišují se od svého okolí. Jejich jinakost je také „po zásluze“ potrestána. Jsou oběťmi patriarchálního systému uspořádání, ať už se bouří či zůstanou pasivní. Dreyer s hlubokým pochopením odhaluje jejich odlišnosti, jejich vnitřní sílu vzepřít se systému, který je obklopuje. Nebouří se jen proti církvi a jejím dogmatům, ale i proti sociálně-ekonomickému uspořádání, jež je nikdy nenechá svobodně jednat. Jsou oběťmi společnosti (klerikální či světské), která je nakonec zlomí, přestože se vzpírají a bojují.

Dreyerovy hrdinky charakterizuje určitá naivnost a snivost, zároveň však vášnivá až fanatická vzpoura a jistota o správnosti jejich přesvědčení. V čele institucí, ať už reálných či pomyslných, vždy stojí muži a s nimi moc. Moc, která obětuje ženy vyšším zájmům, moc, která se nezdráhá ani ponižování či mučení. Z koncepce těchto žen se vymykají jen hrdinky jeho filmů *Gertruda* (1964) a *Pán domu aneb Tyranův pád*, na opačném pólu stojí právě *Utrpení Panny orleánské* a *Den hněvu* (1943) – oba tyto filmy se ostatně dotýkající čarodějnictví, toho (skoro) výlučně mužského komplotu proti ženám.

4.4.2. Písmo jako nástroj moci

V kapitole Historický kontext jsme ukázala, jak s nástupem univerzit postupně upadáva vzdělávání žen a tím i jejich gramotnost. Vzdělání a přístup k informacím se stávají výlučně mužskou záležitostí. Mužské nárokování absolutní a nepopíratelné moudrosti je spojeno právě s Písmem, které je základním kamenem křesťanské společnosti. Církevní autority se odvolávají na svatou Bibli, světské na základě právních písemností konstituují svou vládu.

Každopádně všichni tito „Páni Slova“³²² zakládají svou autoritu právě na psaném slově, jsou to oni, kdo čtou knihy, píší dopisy a jiné dokumenty, a *skrze* ně mluví k ženám. K ženám, které jsou často pouhými nástroji k dosažení nějakých vyšších cílů, jež nemají se ženami primárně nic společného.

Jana neumí číst ani psát, její moudrost pochází „shůry“, je to jakási lidová vzdělanost předávaná *ústní* tradicí. Univerzitní mistři, klerici, učenci plni umělých vědomostí nemohou tuto křehkou bytost nikdy pochopit. Stojí tu proti sobě dva světy, svět církve reprezentovaný Písmem svatým a lidová moudrost, spojující tradiční venkovské pověry i křesťanskou víru bez dogmatických daností.

Janě je v jednom z prvních záběrů donesena Bible, aby na ni přísahala. Těžká kniha vázaná v pevné vazbě a obtočena, svázána řetězy. Strnulost, omezenost, lpění na vlastních idejích, uzavřenost vnějšimu světu a jeho rozličnostem, to je v Dreyerově podání zkosnatělá Církev, její moc a poučky, překonstruované zavádějící otázky, kterými soudci chtějí Janu zmást.³²³ Jana – negramotná, nesečtělá, – disponovala podle svých současníků i podle dopisů, které se nám zachovaly, překrásným slovním projevem, jednoduchostí a lehkostí ve vyjadřování. Prostota a upřímnost, holé Janiny ruce, často spjaté v modlící se gesto či si hladící tváře kontrastují se záludností mnichů a soudců, kteří se schovávají za své pergameny a knihy.

Celý prostor filmu, který je ve svých dekoracích velmi prostý až holý, si dovolí jediné rekvizity: obnažené lavice, svíce a knihy či listy pergamenů. Film se otevírá listováním autentickým dokumentem svazku z procesu s Janou. Textura ručně psaného písma se ve filmu objeví ještě několikrát. Soudci chtějí Janu lstí přesvědčit o důvěryhodnosti jednoho z nich, vytvoří proto falešný dopis od Karla VII. Toto falzum má Loiseleurovi³²⁴ posloužit

³²² „Masters of Word“ – Jensen, Jetty: „Heretics, Witches, Saints, and Sinners.“ In Jensen, Jetty (ed.): *Carl T. Dreyer*. New York: The Museum of Modern Art, 1988, s. 51.

³²³ Robert Bresson v *Procesu Jany z Arku* nechal naopak svázat řetězy ruce Jany. „[...], přestože má Jana spoutané ruce (jeden z mála detailů tohoto filmu), odpovídá svým soudcům svobodně.“ *CinémaAction* 2002, n° 105, s. 26.

³²⁴ Nicolas Loiseleur (někdy psán Loyseleur) byl nastrčeným důvěrníkem a zpovědníkem Jany. Spolupracoval s Cauchonem, a skoro všechny důvěrné rozhovory, které vedl s Janou, biskup v úkrytu vyslechl.

k získání Janiny důvěry. Sledujeme diktujícího Loiseleura i spokojeně přihlížející soudce; nakonec shlédneme celý dopis a tah brkem, kterak vykresluje podvržený podpis Karla VII.

Estetická povaha právě psaného gotického písma bujícího přes celé plátno má kromě vytříbené vizuální funkce i silný narativní podtext: vždy zvěstuje něco špatného, nějaký zvrat, posunuje tragédii dopředu. Kniha, ta esence vzdělanosti, má v Dreyerových filmech zvláštní a výsadní postavení. V důsledku je v ní však vždy něco temného – despotie, síla, předzvěst tragédie; někdy je přímo využívána pro uskutečnění zlého. Připomeňme velké detaily na dopisy v *Prezidentovi*, listy ze satanovy knihy ve stejnojmenném snímku, pojednání o vampírech ve filmu *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye*.³²⁵

A tak je Janě v mučírně předložen úpis s odvoláním. Soudci vnutí polekané Janě do rukou brk, ten jí však vypadne z třesoucí se ruky. Scéna je rytmizována stupňujícím se tempem záběrů mučících nástrojů a vyděšené Jany. Další odvolací úpis je jí nabídnut po nemoci: podepíše a bude moci ke svatému přijímání, nepodepíše a setrvá bez zpovědi. Jana odolává, později je však intrikami donucena odvolání podepsat. Nejprve nakreslí jakýsi ovál. Oválná linka je svou „bezhraností“ jakýmsi vzdorem proti zkosnatělosti církve – malý vizuální vtíp, urážka i výzva. Loiseleur uchopí její ruku a podepíše ji, až poté udělá Jana křížek.³²⁶

4.4.3. Pravdivost

Janin příběh – to je záznam z procesu a svědectví jejich současníků, známe ho tedy pouze z psaného textu. Nemáme jediný obraz, podobiznu, která by zachovala pravou podobu Jany. Režisér byl tedy paradoxně odkázán pouze na literární text, který dozajista osobu Jany značně redukuje. Dreyerovi se podařilo, byť se držel faktografie procesu, stvořit Janu,

³²⁵ „Kniha, tištěné písmo hrály vždy v Dreyerových filmech významnou roli, už od prvotiny *Prezident* (Praesident) z roku 1918. Potištěné stránky knihy ve *Vampyrovi* mají i svou výtvarnou působivost: na jejich podkladě nechal Dreyer přerývavě vyvstávat a mizet černé tečky, snad ďábelská stigmata, připomínající písmeno M, iniciálu Marguerity Chopinové. I kniha zde tudíž nějak podezřele „žije“ a současně vyjadřuje pedagogickou sílu čerpanou odjinud, ze světa respektované, tištěné tradice.“ Cieslar, Jiří: „Nálada v šedé: *Vampyr*“. In *Kočky na Atalantě*. Praha: AMU, 2003, s. 31.

³²⁶ Dreyer se zde nejspíše nechal inspirovat svědectví Aymona de Macy. Srov. pododdíl 2.3.4. Uměla Jana psát?

Dreyerovu Janu, která nepopírá „historickou pravdu“, nicméně je vysoce subjektivním obrazem jeho mysli.

Jana tak odkazuje k obecnějšímu rysu režisérovy tvorby, který bych nazvala „dreyerovským realismem“. Už jsme ukázala jeho posedlost po pravdivosti v kostýmech, dekoracích, snímání herců i jejich hry.

V první linii těchto „realistických“ filmů stojí *Utrpení Panny orleánské*, *Den hněvu*, *Miluj bližního svého*, *Nevěsta z Glomdal*. Tuto reálnost, pravdivost však není nutno chápat přísně doslovně. Ve všech svých filmech si Dreyer vytváří svůj vlastní reálný svět, kterým se snaží reflektovat naši každodenní realitu. Právě v propojení těchto drobností se zřetelně vyjevuje propracovaný Dreyerův styl, originální imaginace jeho filmů, opakování zásadních témat. Primární báze, na níž všechno stojí, je vystavěna na tomto hledání pravdy, kterého se drží až s dokumentaristickou přesností a pečlivostí. „Objektivní pravda je nahrazena subjektivní interpretací umělce. Pakliže tento abstraktní film může dojít až k odmítnutí třetí dimenze, je to proto, aby se mohl otevřít čtvrté, ba dokonce páté dimenzi, které jsou pro svého autora řádem, uskupením čistého času a rozumu.“³²⁷

4.5. Časoprostor

4.5.1. Povrch

„Kamera proniká do všech vrstev fyziognomie. [...] Lidský obličej se stává dokumentem.“³²⁸

„Kožní“, pórovitý, porézní film. Nenaličené tváře filmu *Utrpení Panny orleánské* k nám promlouvají, sledujeme jejich texturu, jejich vrásky, nerovnosti, lesk, mastnotu. „Bradavice Silvaina (Cauchon), pihy Jeana d'Yda, vrásky Maurice Schutze jsou nerozlučně spjaté

³²⁷ Drouzy, Maurice: „Cinéma. Dreyer aujourd'hui.“ In *Encyclopædia Universalis*. La politique, les connaissances, la culture en 1988. Paris: Universalis, 1989, 435.

³²⁸ Béla Balász citováno in Bazin, André: „La Passion de Jeanne d'Arc“. *Radio – Cinéma – Television*. 9. 3. 1952, s. 3.

s jejich duší, vyjadřují víc než herecký projev.“³²⁹ Dreyerovy postřehy se soustředí na povrch, nesnaží o psychologizující interpretaci, ale o intuitivní vnošení do postav.

S kameramanem použili citlivý panchromatický materiál, který jim umožňoval snímat holé nenalíčené tváře. Zdůraznit typický rys každé tváře bylo pro Dreyera mnohdy důležitější než herecův projev. Tento naturalistický přístup, kterému se Maté nejprve bránil, vylučuje ono zbožštění, jež se dostávalo filmovým hvězdám klasického filmu – nalíčené tváře, lichotivé světlo, použití různých clon a filtrů na objektivu kamery pro zjemnění obrazu. Právě tento styl snímání, kterému často dominoval velký detail, utvářel „hvězdný systém“,³³⁰ založený na erotickém podtextu, který žena v tomto období musela vyzařovat (a to v mnoha podobách: žena-vamp, femme fatale, žena-dívka, mužský typ).

Dreyerův film jakoukoli erotizaci ženského objektu popírá. Naturalistická kamera Janě nepřiznává vnější znaky masky, které by měly tvář spodobit do požadované ikony. V hvězdném systému byly nejdůležitější vnější, fyzické znaky ženské tváře, skrze které byla herečka snadno identifikovatelná s určitým typem. Filmové stars ale paradoxně pod umělostí svého zjevu prezentovaly sebe.³³¹ To je přímý protiklad: Dreyer naopak tvář a tělo Falconetti svlékl od jakýchkoli vnějších zásahů, obnažil ji a donutil, aby popřela svou vlastní osobnost a „stala“ se Janou z Arku.

Janina postava je koncipována asexuálně: nejprve obléká neurčitý pánský oděv, posléze má jakousi neforemnou tuniku, je nakrátko ostříhaná. Není vnímána jako sexuální objekt; velké detaily tu nejsou vyhrazeny pouze ženské tváři, ale ve stejném poměru jsou zastoupeny i tvářemi mužskými. Jana je vystavena očím svých soudců, ale není pouhým objektem jejich pohledu. Pohled jim vrací a protože i oni jsou, stejně jako Jana, zabírání ve velkých často fragmentalizovaných detailech, jejich pohledy do sebe zapadají, zaklíňují se do sebe.

³²⁹ Tamtéž, s. 3.

³³⁰ „[...] „hvězdný systém“ (americkému) filmovému průmyslu zcela dominuje již na konci desátých let 20. století [...]. Rozpoznatelnost ženské tváře ve velkém detailu tak v této době začíná být klíčová pro udržení a reprodukci kultu hvězd.“ Hanáková, Petra: „Velké detaily ženské tváře a jejich role ve filmu.“ In *Ponořena do Léthé*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2003, s. 85.

³³¹ Diváci chodili na Gretu Garbo či Marlene Dietrich, které vždy hrály hlavně sebe, respektive typ, který jim jejich studio určilo.

Režisér nedodrží pravidlo osy: určitý záběr Jany ze strany je vystřídán záběrem soudce, aby se opět objevil záběr Jany ovšem zrcadlově obrácený. Právě tato zrcadlovost jaksi popírá ono mulveyovské „bytí pro pohled“, polapení ženy mužským pohledem. Jana svým soudcům uniká, nikdy ji nepolapí a neuvězní do rámu. Zde proto i platí popření detailu jako narativní pomlčky, zpomalení, protože velké detaily tváří v *Utrpení Panny orleánské* jsou dialogem, akcí-reakcí jedinců v soudní síni. Nejsou zavedením mimo čas, i když jistým mezičasím, nadčasím disponují. Tváře a to, co představují, se neustále mění. „Tvář je typem „hlubokého“ textu, textu, jehož význam je komplikovaný neustálými změnami a přesuny mezi čtenářem a autorem, který je zvláště beztělný, není ani přítomný, ani nepřítomný, nelze jej nalézt ani v části, ani v celku, ale vlastně je v tomto čtení vytvářen. Díky této interpretační koncepci není překvapivé, když zjistíme, že jedním z velkých tropů západní literatury bylo a je pojetí tváře jako knihy.“³³²

Četba ve tvářích postav Dreyerova filmu je mnohvrstevná. *Utrpení Panny orleánské* je němý film, ale díky velkým detailům máme možnost odezírat ze rtů postav, co vyslovují; dále čteme z výrazu jejich tváří, dešifrujeme a domýšlíme, co nebylo vysloveno; a nakonec k nám promlouvá i „textura“ obličejů, jak o tom píše Béla Balász.

Mluvila jsem o dialogu mezi Janou a soudci – není to úplně přesné. Je to *nevyrovnaný* dialog. Zpočátku jsou Jana i Cauchon, který začíná s výslechem, snímání čelně, bez vychýlení kamery. Cauchon se Jany až laskavě ptá, jak se jmenuje – zatím jsou rovnocennými partnery v dialogu. Když však Jana začne přemýšlet, kolik je jí let, Cauchon se ušklíbne, kamera odjíždí vzad a odhaluje dalšího soudce, který sedí vedle Cauchona – okamžitě tím dochází k nerovnováze, k mocenské převaze, dalo by se říci i lsti a úskoku, neboť to, že vedle Cauchona sedí spojenec, který se spolu s ním Janě posmívá, se vyjeví až jízdou kamery. Beze střihu se tak odhaluje to, co bylo do té doby mimo záběr, mimo

³³² Doane, Mary Ann: „Veiling Over Desire: Close-ups of the Woman.“ Citováno in Hanáková: „Velké detaily ženské tváře a jejich role ve filmu.“, s. 88.

obrazové pole. Právě tímto záběrem se začíná pečlivě budovat nejistota v rámci, ale zejména vně obrazového pole: čím víc se stává jistotou soudců, tím více odkazuje k nejistotě Janině.

Jana částečně uniká sevření v rámu, nadřazenost soudců se ale projevuje skrze dominantní úhly kamery z podhledu. Jana je velmi často snímána z nadhledu, který ji přibíjí k zemi, snižuje ji, soudci jsou naopak zabírání z podhledu, jenž je poutá k „nebi“ a vyvyšuje. Jana sedí na stoličce, soudci jsou za stolem na vyvýšeném stupínku. Často při své řeči vstávají, pozvedají ruce hřímající svá obvinění. Cauchon se v jednom záběru pomalu zvedá, kamera sleduje jeho obrovské tělo, které se samo stává výhružkou, obžalobou, vykřičníkem. Jana se pod tíhou jeho zjevu osamoceně krčí u podlahy.

Kamera na soudce často najíždí, zdůrazňuje se tak jejich důležitost; soudci se rovněž často vnoří do prázdného záběru tím, že vstanou. Kamera s oblibou podniká jízdu sledující „tichou poštu“ – soudcovské šeptání, předávání vzkazů.

Opozice protikladných úhlů kamery, podhled – nadhled, jasně vymezují mocenské pozice mezi obžalovanou a žalujícími, ovšem i Janě je někdy přidělen opačný úhel a je snímána z podhledu, zejména při scénách utrpení, kdy se tak podtrhuje její mučednická role (scéna na hranici).³³³

Formální ambivalence těchto dvou přístupů (Jana z rámu uniká, aby do něj byla následně spoutána) odráží narativní zvraty v ději. Jana kličkuje mezi lstivými otázkami soudců, vyhýbá se nastraženým pastem, nakonec je ale nevyhnutelně polapena.

4.5.2. *Prostor*

Prostor filmu *Utrpení Panny orleánské* je zcela vyprázdněný: minimální počet rekvizit, falešná perspektiva dekorací³³⁴ a zejména plochost obrazu. Hloubka pole je potlačena holými bílými zdmi a přesvěcováním – všichni a všechno v záběru se zdá být ve

³³³ Parrain, Philippe; Amengual, Barthélémy; Pinel, Vincent: *Dreyer. Cadres et mouvement. Études cinématographiques* 53/56. Paris: Minard Lettres Modernes 1967, s. 79.

³³⁴ Na začátku filmu vidíme záběr soudců sedících v soudní síni – nad hlavami mají tři okna. Zprava doleva se okna zmenšují, vytvářejí matoucí dojem hloubky – jakoby zeď ustupovala hlouběji, vzad, ale tak to není, okna jsou ve zdi vedle sebe, ne za sebou.

stejně rovině. Postavy „visí“ v prostoru. Nejsme schopni určit prostorové vztahy mezi věcmi ani mezi lidmi. „Bezprostorovost“ od sebe postavy izoluje, každá má své vlastní území. I když Dreyer spojí do jediného záběru více postav, jejichž uspořádání dodržuje perspektivu, a ony jsou v různých plánech, stále visí v prostoru.³³⁵ Pocit „plachtění“ postav v prostoru je také způsoben jen výjimečným použitím záběru podlahy, který by figury v prostoru ukotvoval. Postavy jsou naopak snímány z podhledu, se stropem nad hlavou, který umocňuje pocit povlávání postav, když je vidíme z nadhledu (Jana), pak ale v takovém detailu či téměř kolmém úhlu, že horizontálu podlahy není vidět.

Dreyer používá „klasickou“ kompozici v kontradikci k záběrům vychýleným z rámu – ty jsou dvojí: figura je buď umístěna centrálně, záběr kamery je vychýlen na stranu, postava je často šikmo „přetáta“ na úrovni pasu či hrudi, někdy, když je postava snímána z extrémního podhledu, jí kamera naopak odstřihává kus hlavy, v detailním záběru tváře často chybí čelo, uši či brada; nebo je figura hozena k pravému či levému poli obrazu, je snímána čelně či z profilu, v souladu s horizontem, nikdy však není postava či tvář celá, vždy kus chybí. Takové záběry jsou „šokující“ zejména ve spojení s klasickou kompozicí. Střetávání kompozičně vyvážených obrazů a obrazů vychýlených z rámu znejišťuje diváka v jeho percepci jednotlivých figur.

Vychýlení, úhyb ke straně nedominují pouze kameře, jsou přítomny i v obrazové kompozici. V jedné scéně je Jana trápena anglickými strážci. S posměchem ji „korunují“ slámovou korunkou a do ruky dají „žezlo“ (brk). V útrpném gestu Jana skloní hlavu na levou stranu, skoro padající koruna posazená na levé straně hlavy zdůrazňuje tuto inklinaci doleva.³³⁶

Interakce mezi postavami probíhá jen výjimečně v centru obrazu. Akce se děje se na okraji. Kompozice jednotlivých záběrů se opakovaně vrací. Bordwell uvádí například

³³⁵ Je to princip překrývání, jak uvádí David Bordwell ve své analýze *Utrpení Panny orleánské*. Scéna: hlavy tří soudců jsou lineárně posazené nad sebou, jsou ve třech plánech, přesto vypadají jako nehybné hlavy na „totemovém kůlu“, a to jen díky neutrálnímu pozadí, které popírá hloubku. Bordwell, David: *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Berkley: University of California Press, 1981, s. 67.

³³⁶ Parrain; Amengual; Pinel, s. 48.

Loiseleurovu a Cauchonovu návštěvu Janiny cely. Oba dva jsou zabírání z mírného pohledu, v levé části záběru, jejich pohled směřuje mimo záběr, na Janu, která sedí pod nimi.³³⁷

Absentující perspektiva je nahrazena grafickým rozvržením prostoru: obloha naráží na ostré hrany a naopak. Uvnitř filmu se střetávají ostré úhly (stropní trámy, příčky, zdi) s motivem klenutého oblouku (obloukové stropy či dveře, specifickou variantou oblouku je vrcholek lidské lebky).³³⁸

4.5.3. Rytmus

Rytmus *Utrpení Panny orleánské* je tvořen pohyby kamery, rytmikou dialogů, pohybem herců a střihem. U němého filmu je to navíc otázka umístění mezititulků tak, aby neměly rušivý dopad.³³⁹

Dreyer všechny tyto elementy komponoval s téměř matematickou precizností. Ne nadarmo rád přirovnával film k architektuře, které se film prý podobá daleko více než hudba či poezie.³⁴⁰

Utrpení Panny orleánské je z větší části tvořeno výslechy, tzn. rozpravami mezi Janou a soudci. Detaily tváří se v pravidelném rytmu střídají. Obraz delších promluvy je často v půlce rozdělen mezititulkem: postava začne mluvit, následuje mezititulek, a třetí záběr na postavu dokončující větu. Zejména toto včleňování vytváří velmi specifický rytmus, který nenarušuje stavbu filmu. Velké detaily tváří navíc umožňují jednodušší fráze snadno odezírat ze rtů, neboť Dreyer odmítal častou praxi němého filmu, která hercům umožňovala říkat cokoli – stačilo, že otevírají ústa a mimikou dávají najevo obsah sekvence. Herci u Dreyera přesně deklamovali obsah mezititulků.

³³⁷ Bordwell, s. 71.

³³⁸ Tamtéž, s. 72.

³³⁹ Dreyer se v rozhovoru s Lottou H. Eisner vymezil vůči ozvučené verzi *Lo Ducey*: „Rytmus mého filmu byl zničen, to není rytmus Bachovy či Beethovenovy hudby. [...] V němém filmu byly titulky něčím víc než pouhým vysvětlením, byly organicky začleněny, jako pilastry v budově.“ Carl Th. Dreyer, s. 111.

³⁴⁰ Každý detail musí být v naprostém souznění s ostatními prvky, neboť stačí jeden kompoziční prvek odejmout a stavba – stejně jako film – se zhroutí.

Jen málokdy se Jana objeví v jednom záběru s nějakou jinou postavou; spojení s okolím, s nepřátelským světem soudců, se děje výhradně očima. Tato hra pohledů rovněž rytmizuje film: Jana i její vyšetřovatelé na sobě vzájemně ulpívají pohledy, které jsou vedeny mimo výseč záběru. Pouze stříhem se objasňuje komu byl pohled určen.

„Dreyer se vyhýbá postupu pole – protipole, který by pro každý obličej udržel reálný vztah s druhým a podílel se tak na obrazu-akci; dává přednost tomu, že izoluje každý obličej v detailu, který je zaplněn pouze částečně, takže pozice vpravo nebo vlevo přímo navazuje virtuální spojení, které již nepotřebuje procházet reálnou souvislostí mezi osobami.“³⁴¹

Film, přestože nepoužívá pouze detaily a je plný rozmanitých pohybů kamery i jízd, vytváří umělý dojem jakési státnosti jednoho velkého detailu. Režisér totiž ví, „jak traktovat polocelek nebo celek nepřítomností hloubky nebo potlačením přítomnosti *jako* detail. Už to není polodetail, ale jakýkoli záběr, který může převzít statut detailu: zděděné odlišnosti prostoru mají tendenci mizet. Dreyer tím, že potlačuje „atmosférickou“ perspektivu, nechává triumfovat perspektivu v pravém smyslu slova časovou nebo dokonce duchovní.“³⁴² Tím se rovněž vytváří dojem jednoty a plynulosti stříhu (neboť všechny záběry se staly „detaily“).

To vše vytváří originální rytmus filmu, kde mezititulky – alespoň pro mne – nejsou rušivým elementem. Naopak, „mluvené“ *Utrpení Panny orleánské* by nemohlo být složeno výhradně z detailů tváří, kdyby soudci na Janu opravdu hřímali svá obvinění, film by byl příliš afektovaný, příliš vyexponovaný.³⁴³

³⁴¹ Deleuze, s. 132.

³⁴² Tamtéž, s. 132-133.

³⁴³ Jiný názor měl André Bazin: „Tomuto filmu schází pouze slovo. Pouze jediná věc zestárla, je to vpád mezititulků.“ Bazin, André: *La Passion de Jeanne d'Arc*. Ames et visage. Radio-Cinéma-Television. 9. 3. 1952, s. 3.

4.6. Témata

Dreyer důsledně vymýšlel pro každý svůj film nový a neotřelý styl. Tam, kde se forma film od filmu mění, obsah zůstává konstantní. Tři velká témata se Dreyerovi obsedantně vrací: lidské utrpení duševní i fyzické; nesobecká láska pro druhé, která často vede k sebeobětování (vykoupení smrtí); náboženská tolerance, tolerance k cizím názorům.

Dva Dreyerovy filmy vrhají ženské figury do téměř totožné krizové situací, každá se s ní vyrovnává jiným způsobem: Marta ve filmu *Den hněvu* a Jana *Utrpení Panny orleánské*. Dreyer ukazuje bolest, strach i zlobu lidí předčasně odsouzených na smrt. Jana se bojí, dokonce podlehne a chce se smrti vyhnout přiznáním, nakonec však vidí, že boží vykoupení, přestože v bolestech na hranici, je jediným možným řešením. Je stejně jako Marta odsouzena neprávem, ale přijímá svůj osud skrze lásku k a od Boha. Marta naproti tomu nemá toto božské osvícení a pomoc, je proto ve svém strachu sama, střídají se u ní záchvaty lítostivé paniky a osočující zlosti.

Dreyerův existenciální zájem o pochopení pocitů člověka před smrtí, dodejme před vědomou smrtí, plně koresponduje s traumatem smrti jeho matky, se kterým se nikdy nevyrovnal. Jeho matka umírala několik dní, v bolestech a v panickém strachu s vědomím, že zemře. Nebyla schopná tuto nevyhnutelnou danost přijmout. Dobrovolně pozřela fosfor, aby potratila. Její smrt, zdánlivě nešťastná náhoda, však byla způsobena jí blízkým člověkem, člověkem, který jí slíbil lásku a sňatek a pak si ji odmítl vzít.

Dreyer matku miloval, přestože ji nikdy nepoznal; nemiloval ji proto jaká byla, ale pro její utrpení, předčasnou a nedobrovolnou smrt. Právě ta neznalost mu umožnila vytvořit si z ní zbožštěnou světici, kterou podle všeho nebyla. Nadneseně řečeno, její smrt v něm stvořila lásku, kterou k ní choval. Drouzy se dokonce domnívá, že Dreyer do každé své ženské figury zpředmětnil svou matku, její osud. Idealizace její figury dosáhla vrcholu právě v *Utrpení Panny orleánské* a on ji identifikoval jako světici.

Hledání absolutní a čisté lásky se proto stalo častou cestou, jež určovala směřování jeho postav. Láska jeho postav je vždy absolutní, nekompromisní, ochotná se obětovat pro druhé.

4.7. Premiéra a reakce kritiky³⁴⁴

Na konci dubna 1928 uspořádal Dreyer několik soukromých projekcí. Pozval své přátele, spolupracovníky i kolegy, snad proto byly reakce vesměs pozitivní. Proč však film, který se natáčel pod hlavičkou francouzské produkční společnosti neměl premiéru v Paříži, jak se původně zamýšlelo, ale v Kodani? Nebyl to ani tak Dreyerův nacionalismus jako spíš jeho strach z nacionalismu francouzského.

Premiéra se konala 21. dubna 1928 ve 20h 15 minut v kodaňském kině Palads Teatret, jehož ředitel, Sophus Madsen, několik let předtím sponzoroval Dreyerův film *Der Var Engang* (1922). Kromě Dreyera a Falconetti se gala večera zúčastnili i kameraman Maté, vévoda d'Ayen, Grinieff (ředitel SGF) či M. Hermite (velvyslanec Francie). Po projekci zazněla Marseillaise. Falconetti slavila velký úspěch a v krátkém proslovu poděkovala Dreyerovi za nádherný výsledek jejich spolupráce.

Kritické ohlasy v dánském tisku nebyly ani negativní, ani pozitivní. Shodovaly se povětšinou, že film není určen běžnému diváku, že předběhl svou dobu, neboť divácká percepce ještě není připravena na takový druh filmu. Mnozí jej označovali za nudný.

V premiérovém kině se film dočkal pouze třiceti repríz, v dalších kinech na tom nebyl o moc lépe; za pět týdnů od svého uvedení byl stažen z dánské distribuce. SGF v čele s vévodou d'Ayem zachvátila panika. Investovali tolik peněz, film musí slavit úspěch – alespoň ve Francii.

SGF zajistila rozsáhlou reklamní kampaň, za mnohem důležitější ale považovala získání početného katolického publika.³⁴⁵ Producenti film promítli katolickému kléru, který navrhl patřičné změny a zásahy. Zasáhla i oficiální cenzura,³⁴⁶ všechny změny a zásahy byly učiněny bez vědomí či souhlasu režiséra. Léon Moussinac zhodnotil cenzurní nůžky

³⁴⁴ Zpracováno dle článku Maurice Drouzyho „Un film qui vient trop tôt.“ *l'Avant-Scène Cinéma* 1988, n° 367/368, s. 155-159.

³⁴⁵ To již znalo ty Dány – neznabohy: před dvěma lety vyvolal ve Francii pobouření film *la Sorcellerie à travers les âges* Benjamina Christensena.

³⁴⁶ Film se nelíbil ani cenzuře anglické. V roce 1928 byla v Londýně zakázána projekce Dreyerova filmu. Pernoud, Règine: „L'Aventure intérieure de Jeanne d'Arc.“ *Le Figaro*. 27. 6. 1978.

jednoznačně: „Nudný katolický film, kde se rouenský tribunál stal málem sympatickým, a kde je samotný proces redukován na teologickou diskuzi bez dramatického vývoje.“³⁴⁷

Film měl téhož roku ještě dvě předpremiéry – na začátku května v Ženevě a 31. května v Paříži, 26. června následovalo ještě promítání pro odbornou veřejnost a vedoucí kin. Oficiální francouzská premiéra se konala až 25. října 1928 v pařížském kině Marivaux. Film zůstal na programu pouze do 22. listopadu stejného roku.

Francouzské kritiky byly o něco negativnější než ty dánské. Našlo se jen velmi málo umělců, o to povětšinou z řad literátů, kteří film oslavovali jako originální přínos světové kinematografii. Byli mezi nimi Jean Cocteau, Paul Morand či Jacques de Lacretelle.³⁴⁸ O třicet let později však již bylo *Utrpení Panny orleánské* oslavováno jako jeden z deseti nejlepších filmů všech dob, tento výjimečný status si drží dodnes.

4.8. Pohromy kopií a jejich verze

Dreyer před natáčením vypustil sedm prvních úseků scénáře, přesto natočil úctyhodných 85 000 metrů filmového pásu, které sestříhal na 2 400 metrů. Údajně jediný negativ byl krátce po své pařížské premiéře zničen při požáru v berlínských ateliérech UFA (15. 12. 1928). Nicméně diváci v Paříži měli možnost shlédnout pouze cenzurními zásahy okleštěnou verzi. Nejprve si cenzurní nůžky vyžádala katolická společnost, které se film zdál příliš krutý k církvi (s předsudky soudila samotného Dreyera – protestanta). Podruhé zasáhla oficiální filmová cenzura, která se v té době skládala z dvaatřiceti členů. Podle svědectví Jeana Mitryho, který viděl film před a po zásahu cenzury, zmizely nejméně dvě zásadní scény filmu: sestříhána byla scéna pouštění žilou a scéna mučení Jany.³⁴⁹

Dreyer ze zbytků materiálu sestříhal druhý negativ. V roce 1952 se kritiku Lo Ducovi náhodou poštěstilo nalézt ve skladu starých filmu Gaumontu kopii tohoto filmu. Bohužel Lo

³⁴⁷ Léon Moussinac: *L'âge ingrat du cinéma*. Paris: Les Éditeurs Français Réunis, 1967, s. 284.

³⁴⁸ Pro bližší seznámení s dobovými články a kritikami o *Utrpení Panny orleánské* viz *l'Avant-Scène Cinéma* 1970, n° 100, s. 53-54. a *l'Avant-Scène Cinéma* 1988, n° 367/368, s. 162-163.

³⁴⁹ Drouzy: *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, s. 247.

Duca provedl četné úpravy a zásahy, které filmu nikterak neprospěly. Zrušil některé mezititulky a nahradil je titulky, které byly zobrazeny na ilustrovaných pozadích (pilastry, vitráže, plameny ohně).³⁵⁰ Nerespektoval původní hudební doprovod zkomponovaný přímo pro film Léem Pougetem a Victorem Alixem (je uložen ve fondu Národní knihovny v Paříži) a svévolně film ozvučil úryvky z děl Bacha, Vivaldiho, Gemiananiho a Albinoniho, aby filmu „dodal náboženský podtext“. Promítal dvacet čtyři obrázků za minutu místo dvaceti.

Žádný z těchto znetvořujících zásahů Lo Duca nekonzultoval s režisérem.³⁵¹ Když Dreyer tuto verzi viděl, byl zděšen, a ihned napsal stížnost do studia Gaumont, která ale zůstala bez odezvy. A tak se pětatřicet let *Utrpení Panny orleánské* promítalo v této znetvořené podobě.

Lo Ducův objev ale nebyl originálním negativem, respektive byl druhým negativem, který sám Dreyer sestavil po požáru v Berlíně. V roce 1982 jeden zaměstnanec psychiatrické kliniky v Oslu objevil ve sklepě několik starých filmů na nitrátovém materiálu – obával se možnosti požáru, poslal proto všechny filmy do norské Cinematéky. O dva roky později vyšlo najevo, že v té hromádce starých filmů je i originální negativ *Utrpení Panny orleánské* (existovaly dva – jeden byl zničen při požáru v Berlíně), který se promítal v dubnu 1928 na premiéře v Dánsku. Tehdejší ředitel již zmíněné kliniky miloval francouzskou historii, a přál si vidět Dreyerův film. Od dánského distributora obdržel tento negativ a zapomněl jej vrátit. Film byl v dobré technické kvalitě a byl i prost cenzurních zásahů, které se nevyhnuly „pařížské“ verzi. Je to jediná verze, kterou sestříhal sám Dreyer, se kterou byl spokojen a souhlasil s ní.

³⁵⁰ Drouzy, „Cinéma. Dreyer aujourd'hui.“, s. 433.

³⁵¹ V Centre Jeanne d'Arc v Orléans jsem objevila čtyři nedatované listy papíru s výpovědí Lo Ducy. Francouzský kritik se v tomto článku brání napadením, jež se po uvedení jeho verze objevily. O změně hudebního doprovodu říká, že se chtěl více přiblížit jiným chutím dnešního diváka. Podotýká, že vše se dělo s písemným souhlasem Dreyera, což není pravda, viz poznámka 340. Použití vitráží zdůvodňuje ztracením několika mezititulků, najal si proto odborníka, který uměl odezírat ze rtů a s jeho pomocí se pokusil zrekonstruovat některé mezititulky. Celý text nepůsobí věrohodně, zejména svou až absurdní ublížeností, se kterou se brání útokům a pocitem vlastní důležitosti a neomylnosti.

ZÁVĚR

Tato diplomová práce je základním úvodem do problematiky filmové reprezentace Jany z Arku. Pokusila jsem se ji reflektovat v širším dějinném i teoreticko-filmologickém kontextu.

Z nedostatku prostoru jsem ve své práci opomenula velmi důležitou a zajímavou otázku, proč si režiséři vybrali zrovna postavu Jany z Arku, rovněž jsem se nevěnovala osobě Karla VII., která tvoří jakýsi pandán k Janině figuře. To vše je otázkou budoucího výzkumu, stejně jako zvážení dalších možností i případných limitů mnou navrhané metody, která se věnovala elipsám v rámci narativního příběhu, ovšem nezabývala se spojením těchto výpusťek, což je nesmírně podstatný krok k prohloubení této metody.

Mým cílem nebylo podat ucelený obraz o Janě z Arku ve filmu, ale seznámit čtenáře s bohatou filmografií o této postavě a navrhnout metodu, jak je možné na historické filmy pohlížet.

Snad se mi alespoň do jisté míry podařilo vykreslit Janin obraz a její reprezentaci na filmovém plátně v její mnohavrstevnosti, neboť právě v neuchopitelnosti této figury spatřuji její největší kouzlo – a snad právě proto mě stále „případ Jana z Arku“ zajímá, vzrušuje i provokuje.

LITERATURA:

- Agel**, Henri: „La Jeanne d'Arc de Dreyer.“ *Les Cahiers de le Cinémathèque* 1985, n° 42-43 (léto), s. 45-49.
- Anderson**, Bonne S.; **Zinseer**, Judith P.: *A History of Their Own. Women in Europe from Prehistory to the Present*. Volume I. New York: Harper & Row, Publishers, 1989, s. 592.
- Baecque**, Antoine de: „Dreyer, l'homme qui aimait les femmes.“ *Cahiers du Cinéma* 1988, n° 404 (únor), s. 38-40.
- Barthes**, Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004, s. 170. Z francouzského originálu *Mythologies* přeložil Josef Fulka.
- Bazin**, André: *Le Cinéma de la Cruauté de Buñuel à Hitchcock*. Paris: Flammarion, 1975, s. 230.
- Bazin**, André: „La Passion de Jeanne d'Arc. Ames et visage.“ *Radio-Cinéma-Television*. 9. 3. 1952, s. 3.
- Beaune**, Colette: *Jeanne d'Arc*. Paris: Éditions Perrin, 2004, s. 490.
- Bergman**, Ingrid; **Burgess**, Alan: *My Story*. London: Spere Books Limited, 1981, s. 173.
- Beylie**, Claude: „Corps mémorable.“ *Cahiers du cinéma* 1963, n° 143 (mai), s. 40-42.
- Blaetz**, Robin: *Strategies of Containment: Joan Arc in film*. Disertační práce. Filmová studia, New York: New York University, 1989, s. 217.
- Bonnaire**, Sandrine: *Le Roman d'un tournage*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 1994, s. 130.
- Bordwell**, David: *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Berkley: University of California Press, 1981, s. 252.
- Bordwell**, David; **Thompson**, Kristin: *L'art du film. Une introduction*. Éditions De Boeck Université, 2003, s. 638. Z anglického originálu *Film Art: An Introduction* do francouzštiny přeložil Cyril Beghin.
- Bordwell**, David; **Thompson**, Kristin: *Film History: an Introduction*. New York: McGraw Hill, 1994, s. 858.
- Bosséno**, Christian-Marc: „Jeanne d'Arc, la brûlure de l'histoire.“ *Vertigo* 1997, n° 16, s. 109-115.
- Bresson**, Robert: *Poznámky o kinematografu*. Praha: Dauphin, 1998, s. 115. Z francouzského originálu *Notes sur le cinématographe* přeložil Miloš Fryš.
- Cahiers du cinéma**: „Mladý Lincoln Johna Forda.“ *Illuminace* 2001, č. 1, s. 73-116.

- Cieslar**, Jiří: „Nálada v šedé: Vampyr.“ In *Kočky na Atalantě*. Praha: AMU, 2003, s. 19-32.
- Comolli**, Jean-Louis: „L'autre ailleurs.“ *Cahiers du cinéma* 1963, n° 143 (mai), s. 42-49.
- Comolli**, Jean-Louis; **Narboni**, Jean: „Cinema/Ideology/Criticism.“ In Nichols, Bill: *Movies and Methods*, vol. II. Berkley: California Press, 1976, s. 22-30. Původně in *Cahiers du cinéma* 1969, n° 216 (octobre), s. 11-15.
- Davis**, Natalie Zemon: *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*. Cambridge: Harvard University Press, 2000, s. 164.
- Deleuze**, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, s. 298.
Z francouzského originálu *Cinéma 1. L'Image-Mouvement* přeložil Jiří Dědeček.
Doslov „Deleuzova cesta k filmu“ Přemysl Maydl.
- DeMille**, Cecil B.: *The Autobiography of Cecil B. DeMille*. Uspořádal Donald Hayne. New Jersey: Prentice-Hall, 1959, s. 466.
- Dinzelbacher**, Peter: *Světice, nebo čarodějky?* Praha: Vyšehrad, 2003, s. 288. Z německého originálu *Heilige oder Hexen?* přeložil Petr Babka.
- Dreyer**, Carl Theodor: *Réflexions sur mon métier*. Paris: Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1983, s. 156.
- Drouzy**, Maurice; **Tesson**, Charles (sestavili): *Carl Th. Dreyer. Œuvres cinématographiques 1926 – 1934*. Paris: Cinémathèque française, 1983, s. 272.
- Drouzy**, Maurice: *Carl Th. Dreyer né Nilsson*. Paris: Les Éditions du cerf, 1982, s. 410.
- Drouzy**, Maurice: „Cinéma. Dreyer aujourd'hui.“ In: *Encyclopædia Universalis*. La politique, les connaissances, la culture en 1988. Paris: Universalis, 1989, s. 433-435.
- Drouzy**, Maurice: „Falconetti et Dreyer (ou la star et le parpaillot).“ *Cahiers du Cinéma* 1995, numéro spécial 100 journées qui ont fait la cinéma (janvier), s. 38.
- Duby**, Andrée a Georges: *Les procès de Jeanne d'Arc*. Paris: Gallimard/Julliard, 1973, s. 254.
- Duby**, Georges: *Dějiny Francie od počátků po současnost*. Praha: Karolinum, 2003, s. 954.
Z francouzského originálu *Historie de la France des origines à nos jours* přeložil Vladimír Cinke.
- Duby**, Georges: *France in the Middle Ages 987-1460*. Oxford, Cambridge: Blackwell, 1991, s. 332. Z francouzského originálu *Le Moyen Age 987-1460* do angličtiny přeložila Juliet Vale.
- Dudková**, Jana: „‘Spaceflight’, Bresson a kusy tela, bet tváře (dekonkretizácia filmového priestoru).“ In *Priestor vo filme/Space in film*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000, s. 265-273.

- Dyssegaard, Søren** (ed.): *Carl Th. Dreyer. Danish Film Direktor 1889-1968*. Copenhagen: Ministry of Foreign Affairs, 1968, s. 50.
- Estève, Michel** (ed.): *Jeanne d'Arc à l'écran. Études cinématographiques* 1962, n° 18-19. Paris: Minards, s. 136.
- Estève, Michel**: *Robert Bresson*. Paris: Éditions Seghers, 1974, s. 162.
- Ferro, Marc**: *Cinéma et histoire. Le cinéma, agent et source de l'histoire*. Paris: Éditions Denoël/Gonthier, 1977, s. 176.
- Frappat, Hélène**: *Jacques Rivette, secret compris*. Paris: Cahiers du cinéma, 2001, s. 255.
- Hanáková, Petra**: *Od Rosenové k Mulveyové: vznik feministické filmové teorie a její přijetí jako významné součásti katedrové teorie filmu*. Diplomová práce. FF UK Praha, 2000, s. 130.
- Hanáková, Petra**: „Velké detaily ženské tváře a jejich role ve filmu.“ In *Ponořena do Lété*. Sborník věnovaný cyklu přednášek Metafora ženy 2000-2001. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2003, s. 84-91.
- Higham, Charles**: *The Art of the American Film 1970-1971*. New York: Doubleday, 1973, s. 322.
- Hugo, Jean**: *Le Regard de la mémoire*. Arles: Actes Sud/Labor, 1989, s. 590.
- Iuminace* 2004, č. 1 (Historiografie a film).
- Jensen, Jetty** (ed.): *Carl T. Dreyer*. New York: Museum of Modern Art, 1988, s. 95.
- Jousse, Thierry**: „Il faut sauver le soldat Jeanne d'Arc.“ *Cahiers du cinéma* 1999, n° 541 (décembre), s. 24-25.
- Chamart, Alexandre**: „Vaucouleurs : le pèlerinage des Anglais.“ *Historia* 1994, n° 569 (mai), s. 24-25.
- Gallagher, Tag**: „La passion selon Preminger.“ *Cahiers du cinéma* 2000, n° 552 (décembre), s. 62-65.
- Gindl-Tatárová, Zuzana**: „Příklad třetí: Luc Besson a francúzský neobarok.“ In *Hollywoodoo*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2001, s. 84-102.
- Giraldi, Massimo**: *Luc Besson*. Rome: Gremese, 2004, s. 111.
- Greenspan, Karen**: *The Timetables of Women's History*. New York: Touchstone, 1996, s. 502.
- Guibert, Pierre**: „D'Astérix à Jeanne d'Arc.“ *CinémAction – Hors série* 1993. *L'Histoire de France au cinéma*. CinémAction-Corlet/Amis de Notre Histoire, 1993, s. 8-55.
- Klepikov, Milan D.**: „Causa: Robert Bresson.“ *Reflex* 2001, č. 39, s. 74-76.

- Krieg**, Alice: „Jeanne de Vichy à Le Pen.“ *Libération*, Paris, pátek 2. 5. 1997, s. 5.
- Kondej**, Nathalie: *Les mises en scène de l'histoire de Jeanne d'Arc au cinéma*. Diplomová práce. Univerzita Paris III, Études cinématographiques et audiovisuelles, 2001, s. 144.
- Kopal**, Petr (ed.): *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004, s. 408.
- kubi** [= Petra Kubinová]: „Johanka z Arku.“ *Filmový přehled* 2000, č. 2, s. 19-20.
- Lagny**, Michèle: *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1992, s. 298.
- Latil-Le Dantec**, Mireille: „O Bressonovi. Rozhovor s Françoisem Truffautem.“ *Illuminace* 2000, č. 1, s. 89-102.
- Le Goff**, Jacques: *Intelektuálové středověku*. Praha: Karolinum, 1999, s. 183.
- Lesný**, Ivan: *Druhá zpráva o nemocech mocných*. Praha: Horizont, 1987, s. 239.
- Liandrat-Guigues**, Suzanne (ed.): *Jacques Rivette. Critique et cinéaste*. Paris-Caen: Études cinématographiques, vol. 63, 1998, s. 216.
- Lindeperg**, Sylvie: „Jeanne aux miroirs.“ In *Figures de l'événement*. Paris: Centre Pompidou, 2000, s. 123-133.
- Lourcelles**, Jacques: *Otto Preminger*. Paris: Éditions Seghers, 1965, s. 192.
- Malausa**, Vincent [V. M.]: „Jeanne d'Arc embrasée.“ *Cahiers du cinéma* 2003, n° 584 (novembre), s. 58.
- Magny**, Joël: „Renée, «Jeanne» Falconetti.“ *Cahiers du Cinéma* 1988, n° 404 (february), s. 41.
- Malthête**, Jacques; **Marie Michel** : *Georges Méliès l'illusionniste fin de siècle?* Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, s. 456.
- Mension-Rigau**, Eric: „Jeanne d'Arc et l'Action française.“ *Historia* 1994, n° 569 (mai), s. 38.
- Mension-Rigau**, Eric: „Le culte de Jeanne d'Arc par les droites et par les gauches. Vu par un historien allemand...“ (rozhovor s Gerdem Krumeichem). *Historia* 1994, n° 569 (mai), 34-37.
- Michelet**, Jules: *Rekové a rebelové sladké Francie*. Praha: Odeon, 1974, s. 380.
Z francouzských originálů Histoire de France, Histoire de la révolution française a z nedokončené Histoire du XIXe siècle vybral Jiří Klabouch. Přeložil Jiří Pechar. Doslov a komentář Josef Polišínský.
- Mitry**, Jean: *Histoire du Cinéma muet*, vol. 3 (1923-1930). Begeidis: Éditions universitaires, 1973, s. 630.

- Mourlet**, Michel: *Cecil B. DeMille*. Paris: Éditions Seghers, 1968, s. 192.
- Moussinac**, Léon: *L'âge ingrat du cinéma*. Paris: Les Éditeurs Français Réunis, 1967, s. 384.
- Nejedlý**, Martin: „Jana z Arku“. *Historický obzor* 1997, č. 3-4 (březen-duben), s. 50-57.
- Oates-Indruchová**, Libora (ed.): *Dívčí válka s ideologií*. Klasické texty angloamerického feministického myšlení. Sociologické nakladatelství, Praha 1998, s. 304.
- Oms**, Marcel: „De Lavisse à Michelet ou Jeanne d'Arc entre deux guerres...“ *Les Cahiers de le Cinémathèque* 1985, n° 42-43 (léto), s. 43-44.
- Opočenská**, Jana: *Zpovzdálí se dívaly také ženy : výzva feministické teologie*. Praha: Kalich, 1995, s. 160.
- Passek**, Jean-Loup: *Dictionnaire du cinéma*. Paris: Larousse-Bordas/HER, 2000, s. 2399.
- Parrain**, Philippe; **Amengual**, Barthélémy; **Pinel**, Vincent: *Dreyer. Cadres et mouvement*. Études cinématographiques 53/56. Paris: Minard Lettres Modernes 1967, s. 180.
- Pernoud**, Règine: „L'Aventure intérieure de Jeanne d'Arc.“ *Le Figaro*. 27. 6. 1978.
- Pernoud**, Règine: *J'ai nom Jeanne la Pucelle*. Paris: Gallimard, 1994, s. 160.
- Pernoud**, Règine: *Žena v době katedrál*. Praha: Vyšehrad, 2002, s. 256. Z francouzského originálu *La femme au temps des Cathédrales* přeložil Václav Frei.
- Pernoud**, Règine: *Život Jany z Arku*. Cesta, Brno 2000, s. 112. Z francouzského originálu *Petite vie de Jeanne d'Arc* přeložila Stanislava Káňová.
- Perrin**, Claude: *Carl Th. Dreyer*. Paris: Éditions Seghers, 1969, s. 192.
- Petoia**, Erberto: *Mýty a legendy středověku*. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 356. Z italského originálu *Miti e leggende del Medioevo* přeložila Irena Kurzová.
- Pidoux**, Jacques-Olivier: „Histoires d'une histoire“. *Allez Savoir! Le magazine de l'Université de Lausanne*. http://www2.unil.ch/spul/allez_savoir/as15/1jeanne.html
- Pithon**, Rémy: „Joan of Arc de Victor Flemig : de la résistance à la nuée.“ *Les Cahiers de le Cinémathèque* 1985, n° 42-43 (léto), s. 50-58.
- Polišenský**, Josef; **Ostrovská**, Sylva: *Velké a malé ženy v dějinách lidstva*. Praha: Jan Krigl, 2000, s. 244.
- Preminger**, Otto : *Autobiographie*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 1977, s. 224.
- Puau**, Françoise: „Le procès de Jeanne d'Arc : de Dreyer à Bresson.“ *CinémAction* 2002, n° 105. Corlet-Télérama, s. 19-30.

- Python**, Rémy: „Joan of Arc de Victor Fleming : de la résistance à la nuée.“ *Les Cahiers de le Cinémathèque* 1985, n° 42-43 (léto), s. 50-59.
- Rak**, Jiří: „Historik v kině.“ *Illuminace* 1994, č. 4, s. 129-133.
- Raknema**, Ingvalda: *Joan of Arc in History, Legend and Literature*. Universitetsforlaget 1971, s. 278.
- Remešová**, Věra: *Ikonografie a atributy slavných*. Praha: Zvon, 1991, s. 88.
- Rivette**, Jacques: „Note sur l'insuccès commercial.“ *Cahiers du cinéma* 1963, n° 143 (mai), s. 49.
- Rossellini**, Roberto: *Le cinéma révélé*. (Vybral a předmluvu napsal Alain Bergala). Paris: Flammarion, 1984, s. 288.
- „Rozhovor Bresson Godard.“ *Cinepur* 2000, č. 15 (březen), s. 48-55. Z *Cahiers du cinéma* 1966, n° 178 (květen) přeložily Jana Voplakalová a Martina Pařízková.
- Sadoul**, Georges: *Georges Méliès*. Praha: Orbis, 1966, s. 176. Z francouzského originálu Georges Méliès přeložila Kamila Schránilová.
- Sadoul**, Georges: *Dějiny filmu. Od Lumière až do doby současné*. Orbis, Praha 1958, s. 486. Z francouzského originálu *Histoire de l'art du cinéma – des origines à nos jours* přeložili J. Brož a L. Oliva.
- Sadoul**, Georges: *Dictionnaire des films*. Paris: Microcosme/Seuil, 1976, s. 330.
- Sadoul**, Georges: *Rencontres 1. Chroniques et Entretiens*. Paris: Denoël, 1984, s. 384.
- Sémoulé**, Jean: *Dreyer*. Paris: Éditions universitaires, 1962, s. 184.
- Shaviro**, Steven: „Poznámka k Bressonovi.“ *Illuminace* 2000, č. 1, s. 81-88.
- Schrader**, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972, s. 194.
- Sorlin**, Pierre: *The Film in History. Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell, 1980, s. 226.
- Strauss**, Frédéric: „Une pensée pour Jeanne.“ *Cahiers du cinéma* 1999, n° 541 (décembre), s. 74-76.
- Szczepanik**, Petr (ed.): *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 528.
- Šiklová**, Jiřina: „Gender studies a feminismus na univerzitách ve světě a v České republice.“ In *Společnost žen a mužů z aspektu gender*. Sborník studií. Praha: Open Society Fund, 1999, s. 9-19.
- tbk** [= Tomáš Bartošek]: „Johanka z Arku.“ *Filmový přehled* 2000, č. 2, s. 17-18.

Tindall, George B.; **Shi**, David E.: *USA*. Praha: Lidové noviny, 1994, s. 900. Z anglického originálu *America: A Narrative History (Brief Third Edition)* přeložili A. Faltýsková, A. Komárková, M. Macháčková, S. Raková, I. Šmoldas, I. Vomáčka, E. Zajíčková.

Vecchiali, Paul: „Les fausses apparences.“ *Cahiers du cinéma* 1963, n° 143 (mai), s. 35-39.

Vincendeau, Ginette: „Joan of Arc/Jeanne d'Arc.“ *Sight and Sound* 2000, n° 4 (april), s. 50-51.

Volle, Francis: „Le cas Jeanne d'Arc.“ *France Catholique* 2001, n° 2788 (mai), s. 19.

Warner, Marina: *Joan of Arc. The Image of Female Heroism*. London: Vintage, 1991, s. 354.

Wellner-Pospíšil, Michael: „Režisér Luc Besson víří vášně kolem své Johanky z Arku.“ *MF Dnes* 10. 11. 1999, s. 19.

speciální vydání periodik o Dreyerovi a Bressonovi:

l'Avant-Scène Cinéma 1970, n° 100 (février), s. 60. „Numéro Dreyer. Dies Irae et le dossier numéro 3 sur La Passion de Jeanne d'Arc.“

l'Avant-Scène Cinéma 1988, n° 367/368 (janvier-février), s. 188. „Carl Th. Dreyer La Passion de Jeanne d'Arc.“

l'Avant-Scène Cinéma 1992, n° 408/409 (janvier-février), s. 135. „Robert Bresson. L'aventure intérieure.“

Cahiers du Cinéma 1968, n° 207 (décembre), s. 8-74. „Carl Th. Dreyer.“

www stránky:

<http://www.anti-rev.org/textes/Aubry95a/index.html> (**Aubry**, Martine; **Duhamel**, Olivier: *Petit dictionnaire pour lutter contre l'extrême-droite*)

<http://www.bifi.fr>

<http://www.carldreyer.com/>

<http://www.feminismus.cz>

<http://www.smu.edu/IJAS/movielis.html> – několikasekundové ukázky z několika hraných a dokumentárních filmů o Janě4 či ukázka výrazového tance na motivy Janina života

PŘÍLOHY

PŘÍLOHA Č. 1: FILMOGRAFIE

• Filmy citované v Kapitole III.

Jeanne d'Arc, 1900

Produkce: Star Film, Francie

Režie a scénář: Georges Méliès. *Kamera:* Leclerc.

Hrají: Calvière (Jeanne d'Arc), Jeanne d'Alcy (Isabelle Romée).

Černobílý, němý s francouzskými mezititulky, 7 minut, Centre Jeanne d'Arc.

Joan the Woman, 1916

Produkce: Cardinal Film, USA

Režie: Cecil B. DeMille. *Pomocní režiséři bitevních scén:* William C. DeMille, George Melford a Donald Crisp. *Scénář:* Jeannie McPherson podle Die Jungfrau von Orléans (Schiller). *Kamera:* Alwyn Wyckoff.

Hrají: Géraldine Farrar (Jeanne d'Arc), Raymond Hatton (Charles VII), Hobart Bosworth (La Hire), Théodore Roberts (Pierre Cauchon), Wallace Reid (Eric Trent).

Černobílý, němý s anglickými mezititulky, 139 minut, videotéka Univerzity Paris III.

La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc, 1928

Produkce: Pathé – Aubert – Natan, Francie/Německo. Zrekonstruovaná verze (Renée Liching) z roku 1983.

Režie: Marco de Gastyne. *Scénář:* Jean-José Frappa. *Historický poradce:* M. Camille Vergniol. *Kamera:* Gaston Brun. *Dekorace:* Henri Bonnefoy. *Kostýmy:* Eduard Souplet. Kostýmy, zbraně a brnění poskytnuty „Le Souvenir National de Jeanne d'Arc“.

Hrají: Simone Génevois (Jeanne d'Arc), Jean Debucourt (Charles VII), Pierre Douvan (Pierre Cauchon), Georges Paulais (Loiseleur), Fernand Mailly (La Hire), Gaston Modot (Glasdall). Černobílý, němý s francouzskými mezititulky, 125 minut, Francouzský institut.

Utrpení Panny orleánské (La Passion et la mort de Jeanne d'Arc), 1926-1928

Produkce: Société générale de Films, Francie. Zrekonstruovaná verze pařížské cinematéky z roku 1985.

Režie: Carl Th. Dreyer. *Scénář:* Joseph Delteil a C. T. Dreyer. *Kamera:* Rudolph Maté. *Pomocný kameraman:* Gøesta Kotula. *Dekorace:* Hermann Warm a Jean Hugo. *Kostýmy:* Valentine Hugo. *Historický poradce:* Pierra Champion. *Střih:* C. T. D. a Marguerite Beauge. *Asistenti režie:* Ralph Christian Holm a Paul La Cour. *Casting:* Louis Osmont. *Fotografie:* Jean Soulat a Maurice Boussus. *Hudba:* Victor Alix a Léo Pouget.

Hrají: Renée Falconetti (Jeanne d'Arc), Eugène Silvain (Cauchon), Maurice Schutz (Nicolas Loiseleur), Antonin Artaud (Massieu), André Berley (Jean d'Estivet), Louis Ravet (Jean Beupère), Jean d'Yd (Guillaume Evrand), Paul Delauzac (Martin Ladvenu), Sommaire a Badin (písaři), Michel Simon (Jean Lemaître), André Lurville, Jacques Arna, Alexandre Mihalesco, R. Narlay, Henri Maillard, Jean Aymé, Léon Larive, Henri Gautier a Paul Jorge (soudci).

Použitý film: Agfa Pankine Panchro.

Světová premiéra: 21. dubna 1928 v kině Palads Teatret v Kodani, *francouzská premiéra:* 25. října 1928 v kině Marivaux v Paříži.

Černobílý, němý s francouzskými mezititulky, 85 minut, Francouzský institut.

***Das Mädchen Johanna*, 1935**

Produkce: UFA, Německo

Režie: Gustav Ucicky. Scénář: Gerhard Menzel. Kamera: Günther Krampf. Střih: Eduard von Borsody. Hudba: Peter Kreuder. Kostýmy: Robert Herlth.

Hrají: Angela Salloker (Jeanne d'Arc), Gustaf Gründgens (Charles VII), Heinrich George (vévoda burgundský), René Deltgen (Maillezais), Erich Ponto (Lord Talbot).

Černobílý, německý jazyk, 80 minut, NFA.

***Proces Jany z Arku* (Procès de Jeanne d'Arc), 1962**

Produkce: Delahaie Productions, Francie

Režie: Robert Bresson. Scénář: R.B. Kamera: Léonce-Henri Burel. Střih: Germaine Artus.

Hudba: Francis Seyrig. Dekorace: Pierre Charbonnier.

Hrají: Florence Delay (Jeanne d'Arc), Jean-Claude Fourneau (Pierre Cauchon), Richard Pratt (Warwick), André Régnier (Jean d'Estivet).

Premiéra: 6. 10. 1962 v Mans.

Černobílý, francouzský jazyk, 65 minut, videotéka Univerzity Paris III.

• **Kompletní filmografie hraných filmů**

1898 ***Jeanne d'Arc***

Francie. Režie: Georges Hatot.

1900 ***Jeanne d'Arc***

Francie. Režie: Georges Méliès. Hlavní role: slečna Calvière.

La vita di Giovana d'Arco

Itálie. Režie: Mario Caserini. Hlavní role: Maria Gasperini.

Ztracen.

1905 ***Giovana d'Arco al rogo***

Itálie. Režie: Mario Caserini. Hlavní role: slečna Boissière.

Ztracen.

La vita di Giovana d'Arco

Itálie. Režie: Mario Caserini. Hlavní role: Maria Gasperini.

Ztracen.

1908 ***Jeanne d'Arc***

Francie. Režie: Albert Capellani.

Jeanne d'Arc

Francie. Režie: Ferdinand Zecca.

1913 ***Giovana d'Arco***

Itálie. Režie: Nino Oxilia. Hlavní role: Maria Jacobini.

Ztracen.

- 1916 ***Joan the Woman***
USA. Režie: Cecil B. DeMille. Hlavní role: Géraldine Farrar.
Dvě verze: americká a francouzská.
- 1928 ***Utrpení Panny orleánské*** (La Passion de Jeanne d'Arc)
Francie. Režie: Carl. Th. Dreyer. Hlavní role: Renée Falconetti.
- 1928 ***La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc***
Francie. Režie: Marco de Gastyne. Hlavní role: Simone Génevois.
- 1935 ***Das Mädchen Johanna***
Německo. Režie: Gustav Ucicky. Hlavní role: Angela Salloker.
- 1948 ***Joan of Arc***
USA. Režie: Victor Fleming. Hlavní role: Ingrid Bergman.
- 1954 ***Giovanna d'Arco al Rogo***
Itálie/Francie. Režie: Roberto Rossellini. Hlavní role: Ingrid Bergman.
- 1954 ***Tříkrát žena*** (Destinées) – ***Jeanne***
Itálie/Francie. Režie: Jean Delannoy. Hlavní role: Michèle Morgan.
- 1957 ***Saint Joan***
USA. Režie: Otto Preminger. Hlavní role: Jean Seberg.
- The Story of Mankind***
USA. Režie: Irwin Allen. Hlavní role: Hedy Lamarr.
- 1962 ***Proces Jany z Arky***
Francie. Režie: Robert Bresson. Hlavní role: Florence Carrez (Florence Delay).
- 1967 ***Joan of Arc***
USA. Režie: Piero Heliczer.
Nedostupný.
- 1977 ***Saint Joan***
Velká Británie. Režie: Stephen Rumbelow. Hlavní role: Monica Buferd.
Nedostupný.
- 1994 ***Jeanne la Pucelle: les batailles et les prisons***
Francie. Režie: Jacques Rivette. Hlavní role: Sandrine Bonnaire.
- 1999 ***Johanka z Arku*** (Jeanne d'Arc)
Francie. Režie: Luc Besson. Hlavní role: Milla Jovovich.
- 2000 ***Jeanne Aujourd'hui***
Francie. Režie: Marcel Hanoun. Hlavní role: Simye Myara.

● **Výběrová filmografie hraných filmů, které čerpají inspiraci ze života Jany z Arku** (do této kategorie jsem zařadila i televizní filmy)

- 1900 *Eine Moderne Jungfrau von Orleans*
Německo. Režie: Max Skladanowsky. Kuchařka Johanna: Eugen Skladanowsky.
- 1918 *Joan of Plattsburg*
Velká Británie. Režie: William Humphret. Jana z Arku: Mabel Normand.
- 1938 *Dramatic School*
USA. Režie: Robert B. Sinclair.
- 1942 *Joan of Paris*
USA. Režie: Robert Stevenson. Jana z Arku: Michèle Morgan.
- 1961 *Jeanne au vitrail*
Francie. Režie: Claude Antoine.
- 1969 *Gori, gori, moya zvezda*
SSSR. Režie: Aleksandr Mitta. Jana z Arku/ Krysya: Yelena Proklova.
- 1970 *Začátek* (Начало)
SSSR. Režie: Gleb Panfilov. Jana z Arku/Pasha: Inna Churikova.
- 1973 *Le Sourire Vertical*
Francie. Režie: Robert Lapoujade. Jan z Arku: Violaine Doucy.
- 1989 *Bill & Ted's Excellent Adventure*
USA. Režie: Stephen Herek. Jana z Arku: Jane Wiedlin.
- 1993 *Jeanne d'Arc au bûcher*
Japonsko, TV. Režie: Akio Jissoji. Jana z Arku: Marthe Keller.
- Jeanne & Hauviette*
USA. Režie: Elizabeth V. Foley. Jana z Arku: Katherine T. Shults.
- 1999 *Jeanne d'Arc*
Kanada, TV. Režie: Christian Duguay. Jana z Arku: Leelee Sobieski.
- 2002 *Ciocârlia*
Rumunsko, TV. Režie: Constantin Dicu. Jana z Arku: Ana Ciontea.
- 2005 *Joan of Arc*
USA, TV. Režie: Pamela Mason Wagner. Jana z Arku: Lucie Vondráčková.

PŘÍLOHA Č. 2: FILMOGRAFIE C. T. DREYR

• Scénáře nerealizované Dreyerem

- 1912 *Bryggerens Datter*
1913 *Ballonexplosionen*
Krigskorrespondenten
Hans og Grete
Chatollets Hemmelighed
1914 *Ned med Vaabnene*
1915 *Juvelerernes Skræk*
Penge
Den Hvide Djævel
Den skonne Evelyn
Rovedderkoppen
En Forbryders Liv og Levned
Pavillononens Hemmelighed
Guldets Gift
1916 *Den mystiske Selskabsdame*
Hans rigtige Kone
Fange n° 113
Lydia
1917 *Hotel Paradis*
Glædens Dag
Gillekop
1918 *Grevindens Aere*
1947 *The Seventh Age*
1950 *Shakespeare og Kronborg*
1958 *Noget om Norden*

• Krátkometrážní filmy

- 1942 *Mødrehjælpen*. Dánsko, dokument, scénář: C. T. Dreyer
Vand. Dánsko, dokument, scénář: C. T. Dreyer
1946 *Vandet Paa Lancet*. Dánsko, dokument, scénář: C. T. Dreyer
1947 *Landsbykirken*. Dánsko, dokument, scénář: C. T. Dreyer
1947/48 *Dojeli včas*. (De Naaede Færgen) Dánsko, scénář: C. T. Dreyer podle novely
J. V. Jensena
1949 *Thorvaldsen*, Dánsko, dokument, scénář: C. T. Dreyer a Preben Frank
1948/49 *The Childhood of Radio*. Dánsko, dokument, scénář: C. T. Dreyer
1950 *Storstrømsbroen*. Dánsko, dokument, scénář: C. T. Dreyer
1954 *Et Slot i et Slot*. Dánsko, dokument, scénář: C. T. Dreyer

• Dlouhometrážní filmy

- 1918 *President* (Praesidenten)
Dánsko, němý, 55. min., scénář: C. T. D. podle románu Karla Emila Franzose
- 1920 *Listy ze satanovy knihy* (Blade af satans bog)
Dánsko, němý, 105. min., scénář: Edgar Høyer a C. T. D. podle románu Marie Corelli
- 1920 *Čtvrtý sňatek paní Margarety* (Prästänken)
Švédsko, němý, 65. min., scénář: C. T. D. podle povídky Kristofer Janson
- 1921 *Miluj bližního svého* (Die Gezeichneten)
Německo, němý, 70. min., scénář: C. T. D. podle románu Aage Madelunga
- 1922 *Der Var Engang* (Byl jednou jeden)
Dánsko, němý, scénář: C. T. D. a Palle Rosenkrantz podle hry Holgera Drachmanna
- 1924 *Michael*
Německo, němý, 70. min., scénář: C. T. D. podle románu Hermana Banga
- 1925 *Pán domu aneb Tyranův pád* (Du sjak aere din hustru)
Dánsko, němý, 70. min., scénář: C. T. D. a Svend Rindom podle hry Svenda Rindoma
- 1925 *Nevěsta z Glomdal* (Glomdalsbruden)
Norsko, němý, 45. min., scénář: C. T. D. podle dvou povídek Jacoba Breda Bulla
- 1928 *Utrpení Panny orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc)
Francie, němý, 85. min., scénář: C. T. D. ve spolupráci s Josephem Delteilem
- 1931 *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye* (Vampyr)
Francie-Německo, minimum dialogů, 70. min., scénář: C. T. D. a Christen Jul adaptovali jednu povídku Sheridana le Fanu
- 1943 *Den hněvu* (Vredens dag/Dies irae)
Dánsko, 90 min., scénář: C. T. D., Mogens Skot-Hansen a Poul Knudsen podle hry Johanssena Wierse Jensena
- 1945 *Tvaa Människor*
Švédsko, scénář: C. T. D. a Martin Glanner podle námětu W. O. Somina
- 1954 *Slovo* (Ordet)
Dánsko, 120 min., scénář: C. T. D. podle hry Kaje Munka
- 1964 *Gertruda* (Gertrude)
Dánsko, 115 min., scénář: C. T. D. podle hry Hjalmara Söderberga