

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Katedra stříhové skladby

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**MONTÁŽNE FORMOVANIE FEMALE GAZE VO
FILME UTRPENIE PANNY ORLEÁNSKEJ**

Ema Adamove

Vedoucí práce: Zdeněk Hudec

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Department of Editing

BACHELOR'S THESIS

**FEMALE GAZE STRUCTURED BY MONTAGE IN
THE PASSION OF JOAN OF ARC**

Ema Adamove

Thesis advisor: Zdeněk Hudec

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

MONTÁŽNE FORMOVANIE FEMALE GAZE VO FILME UTRPENIE PANNY
ORLEÁNSKEJ

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

Podpis

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Ďakujem predovšetkým vedúcemu Zděnkovi Hudecovi za rady, konštruktívnu kritiku a trpezlivosť pri vedení práce. Ďakujem taktiež svojej rodine a Adamovi Slaninovi.

Abstrakt

Laura Mulvey v roku 1975 rozpútala vášnivú diskusiu tvrdením, že film je formovaný výlučne *mužským pohľadom (male gaze)*. Dokáže filmová reč počnúc strihovou skladbou - nástrojom na formovanie pohľadu, konštruovať v podmienkach patriarchálneho sveta *pohľad ženský (female gaze)*?

Predmetom bakalárskej práce je preskúmať možnosti formovania *female gaze* prostredníctvom montážnej analýzy filmu Carla Theodora Dreyera *Utrpenie Panny orleánskej* (1928). Z metodologického hľadiska bude vedľa analýzy montážnych postupov využitá i feministická filmová teória zaoberajúca sa pojmom *female gaze* (L.Mulvey, E.A.Kaplan, C. Johnston) vo vzťahu k forme diela. V analýze vychádzam primárne z textu Jamesa Schamusa *Dreyer's textual realism* prepájajúceho analýzu filmu a reflexiu feministického odkazu v Dreyerovom diele.

V druhej časti práce sa venujem primárne montážnej analýze *Utrpenia Panny orleánskej*, prostredníctvom ktorej skúmam, ako Dreyer konštruuje subjektívny pohľad Johanky zasadenej do pozície objektu. Cieľom bakalárskej práce je poukázať na významovú funkciu strihovej skladby pri formovaní *female gaze*.

Abstract

In 1975 Laura Mulvey opened a discussion by claiming, that film is constructed exclusively by the *male gaze*. Can film language, starting with montage - tool for creating the gaze, construct *the female gaze* in conditions of patriarchal world?

This bachelor thesis examines possibilities of constructing *female gaze* through analysis of Carl Theodor Dreyer's film *The Passion of the Joan of Arc* (1928). In methodological terms I work with feminist film theory (L. Mulvey, E. . A. Kaplan, C. Johnston), which deals with relationship between *female gaze* and form of the film. Analysis is primary based on James Schamus' article *Dreyer's textual realism* because it connects film analysis and presence of feminism in Dreyer's films.

In the second part of thesis I concentrate on analysis of *The Passion of the Joan of Arc*, in which Dreyer constructs subjective point of view of Joan who is pushed into position of object. The aim of thesis is to emphasize the role of montage in process of constructing the *female gaze*.

Úvod	8
I. Metodológia	11
1. Postup	11
2. Vyrovnanie sa s literatúrou	11
3. Female gaze v <i>Utrpení</i>	14
II. Montážna analýza	19
4. Carl Theodor Dreyer	19
5. Podmienky formovania female gaze a vymedzenie pojmov	20
6. Female gaze Panny Orleánskej	23
6.1 Konštruovanie pohľadu	23
6.2 Žena: ľudská bytosť	25
6.3 Objekt = subjekt	26
6.4 Priblížiť sa	31
6.5 Pochopenie v empatii	36
Záver	38
Zdroje	41

Úvod

Ideológia patriarchálnej spoločnosti sa premietla i do kinematografie a osvojila si prevažne "tradičnú" schému nahliadania sveta, v ktorej muži sú hrdinami a ženy sú buď ich objektom slasti, podporou alebo naopak nebezpečným elementom. Britská filmová teoretička Laura Mulvey vo svojej eseji *Vizuální slast a narativní film* takto popísala a na základe psychoanalýzy rozvinula myšlienku, že film je konštruovaný *mužským pohľadom (male gaze)*.¹ Mulvey svojím príspevkom započala diskusiu o fenoméne *hľadania* a zároveň akcentovala naliehavosť otázky postavenia žien vo filme.

Podnet k písaniu tejto práce som dostala po prvom čítaní eseje *Vizuální slast a narativní film*. Nezodpovedaná otázka negatívne prítomného pojmu *female gaze* ma donútila zamyslieť sa nad jeho významom a vzťahom danej problematiky k strihovej skladbe - nástroju, ktorý má moc pohľady vo filme vytvárať. Dokážu výrazové prostriedky filmového štýlu konštruovať *female gaze* v podmienkach patriarchálneho sveta? Môžeme pomocou analýzy formovania pohľadu Johanky z Arku vo filme C.T. Dreyera *Utrpenie Panny orleánskej* odpovedať na otázku ako *female gaze* konštruujeme a čo to vlastne je?

Na poli feministickej filmovej teórie sa od 70. rokov 20. storočia vedie vášnivá diskusia o postavení žien, avšak problematika definovania a konštruovania *female gaze* sa takmer vôbec nepomenúva priamo. Claire Johnston prízvukovala, že priblížiť sa k *female gaze* znamená prehodnotiť nie len obsah, ale najmä formu filmového jazyka. E. A. Kaplan potvrdila vykonštruovanosť *male gaze* tvrdením, že do dominantnej pozície sa môže rovnako pasovať žena i muž, pričom v obidvoch prípadoch je tento spôsob hľadania postavený zle a *female gaze* je iba dosadením ženských postáv do vzorca *male gaze*. Molly Haskell dáva do pozornosti dôležitosť historického kontextu, ktorý pri analýze v čase neustále premieňajúceho sa pojmu *pohľad* musíme brať v úvahu. V pokuse o definíciu *female* vždy dochádza k vzťahnutiu k *male gaze* a častokrát sa úplne opomína samotný pojem *female gáže*, avšak

¹ MULVEY, Laura, *Vizuální slast a narativní film* In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998. s. 115 – 131.

všetky teoreticky dospievajú k stanovisku, že *pohľad* vo filme formujeme prostredníctvom výrazových prostriedkov daného štýlu a práve v ňom tkvie cesta k zmene nie len na rovine obsahu, ale i formy. Preto pri hľadaní odpovede na otázky ohľadom formovania *female gaze* budem postupovať práve metódou analýzy výrazových prostriedkov filmového štýlu.

Výber padol na príbeh Johanky z Arku z viacerých dôvodov. V prvom rade existuje množstvo filmových spracovaní tohoto príbehu emancipovanej ženskej hrdinky, ktorá sa ako jedna z mála obyčajných jednoduchých žien zapísala do dejín. Prvotne som zamýšľala formovanie pohľadu skúmať na rozdieloch vo viacerých spracovaniach, avšak nakoniec voľba padla na *Utrpenie Panny orleánskej*, film zložený takmer výlučne z pohľadov.

V analýze sa primárne sústredím na úlohu strihovej skladby a montážnej figúry osmičky formálne demonštrujúcej vzťah subjekt-objekt, ktorý je tak veľmi príznačný pre historický konflikt druhoradosti vo vzťahu muž-žena. Pri analýze výrazových prostriedkov filmovej reči čerpám z textov venujúcim sa analýze filmového štýlu Dreyera autorov M. B. Jampolskijho, Davida Bordwella a Paula Schradera.

Ďalším argumentom pre výber *Utrpenia* je fakt, že Carl Theodor Dreyer bol muž. Často v definíciách *female gaze* dochádza k zjednodušenému záveru, že iba žena môže natočiť film skrz *female gaze* a naopak. Dreyerovo spracovanie Johanky vyvracia toto tvrdenie a zároveň je na základe viacerých zmienok reflektované ako progresívne, nesexualizované a neheorociké zobrazenie ženy v jadre jej utrpenia. Americký filmový teoretik a historik James Schamus vo svojich textoch venovaných Dreyerovmu dielu reflektuje prítomnosť feministických posolstiev Dreyerových filmoch. Napriek tomu, že samotný Dreyer sa k nim priamo nikdy neprihlásil, svedčí o tom jeho zameranie sa na tému boja ženských postáv proti autoritám vo viacerých filmoch.²

Dreyerov podvedomý príklon k myšlienkam feminizmu v *Utrpení* reflektuje aj kniha *Film Feminisms*³, alebo teologicko feministická analýza *Joan as Jesus*⁴, ktorá Johanku dáva do paralely s postavou Ježiša Krista.

² SCHAMUS, James, 2003. "Dreyer's Textual Realism". *Rites of Realism*, edited by Ivone Margulies, New York, USA: Duke University Press, s. 315-324.

³ HOLE, Kristin Lené. *Film feminisms : a global introduction*. London New York: Routledge, 2019. s. 27.

Utrpenie Panny orleánskej (1928) dánskeho režiséra Carla Theodora Dreyera zobrazuje proces Jany z Arku podľa historického spisu z roku 1431. Úvodné titulky nám prezrádzajú, že Janu spoznáme „*takú ako naozaj bola, nie v helme a výzbroji ale ako ľudskú bytosť.*“⁵ Príbeh je unikátnym zrkadlom doby a princípov patriarchátu, stavia proti sebe skupinu vládnucich mužov a bezbrannú mladú ženu, vzťah subjekt-objekt sa odráža aj v najmenších montážnych figúrach a zároveň je vzácnou výpoveďou o ženskej emancipácii naprieč dejinami písanými mužmi. U Dreyera nie sme svedkami schematickeho prevedenia *female gaze* do *male gaze*, ako sa to často stáva vo filmoch ako napríklad *Wonder Woman*. Dreyer Johanku zobrazuje ako človeka, dáva nám možnosť v empatii s hrdinkou sledovať nespravodlivo vykonštruovaný proces jej pohľadom, v detaile uvidieť kruté tváre sudcov pokrivené mocou i skutočné slzy alebo ostrihané vlasy Johanky. Uchopením príbehu z expresívne subjektívneho uhla pohľadu hlavnej aktérky procesu Dreyer prináša nový pohľad na minulosť.

Cieľom práce je prostredníctvom montážnej analýzy preskúmať spôsob konštruovania *female gaze* Johanky z Arku vo filme *Utrpenie Panny orleánskej* a poukázať tak na moc montáže kreovať význam, pričom *female gaze* nemusí byť ultra heroickým, či typicky „ženským“, ale len obyčajným a trpkým pohľadom ľudskej bytosti, ktorá nezapadla do patriarchátom predurčenej spoločenskej role „ženy“. Práve aspekt historického kontextu krutosti doby v kombinácii s formálne nadčasovým zobrazením utrpenia Johanky, s ktorou sa vieme stotožniť je hlavným prínosom diela a ukážkou neidealizovaného *female gaze*, pretože „*aj trpké skúsenosti, utrpenie, v ktorom sme s iným ochotní spolucítiť – to všetko má význam.*“⁶

⁴ GUÐMUNDSDÓTTIR, ARNFRÍÐUR, 2016. Joan as Jesus: A Feminist Theological Analysis of Dreyer's The Passion of Joan of Arc. In: *Dialog* [online]. vol. 55, no. 4, s. 372-378.

⁵ *Utrpenie Panny orleánskej* [*La passion de Jeanne d'Arc*] [film]. Réžie Carl Theodor Dreyer. Francie, 1928.

⁶ POLCKOVÁ, Anna. *Nedelná nekázeň: Život z perspektívy kurata*, Denník N, [online] [citované: 2. Júl 2021]. Dostupné z: <https://dennikn.sk/2289774/nedelna-nekazen-zivot-z-perspektivy-kurata/>

I. METODOLÓGIA

1. Postup

V prvej časti práce reflektujem literatúru a doterajšie poznatky o postavení ženy vo filme, z ktorých budem vo vlastnej analýze vychádzať. Na jednej strane je tu súbor textov feministických filmových teoretičiek zaoberajúcich sa problematikou súvisiacou s formovaním ženského pohľadu, ktorý zastrešuje spoločná idea, že pri tvorbe nových feministických naratívov je potrebné hľadiť nie len na obsah ale aj formu. Na strane druhej stojí nadčasové *Utrpenie Panny orleánskej* Carla Theodora Dreyera, montáž pohľadov, prostredníctvom ktorých sledujeme proces Johanky z Arku očami protagonistky a máme tak možnosť plne s ňou empatizovať. Toto dielo bolo, je aj bude analyzované v rôznych kontextech, ale pre účely tejto práce vyberám a považujem za kľúčové najmä texty Jamesa Schamusa *Dreyer's textual realism* a *Gertrud, the word* hovoriacie o tendencii Dreyerovho diela odkazovať na podstatu feministického myslenia a vo svojej podstate i na female gaze. Zároveň toto stanovisko podopieram o literatúru zaoberajúcu sa v prvom rade štylistickou analýzou (Bordwell, Schrader, Jampolskij), ktorá v rade druhom, podvedome podopiera stanovisko Jamesa Schamusa a výsledkami svojich analýz potvrdzuje zámer Dreyera k zobrazeniu Johanky ako ľudskej bytosti, čo v konečnom dôsledku ústi vo *female gaze* v pravom slova zmysle analyzovanom v druhej časti.

2. Vyrovnanie sa s literatúrou

S príchodom druhej vlny feminizmu nastala reflexia postavenia žien i na poli filmovej teórie. Za kľúčovú je v tejto oblasti považovaná esej britskej filmovej teoretičky Laury Mulvey *Vizuálna slasť a naratívny film* (1975), ktorá popisuje formovanie *male gaze* v hranom filme na pozadí psychoanalýzy. Napriek úplnému opomenutiu možnosti ženy vlastniť pohľad, prináša Mulvey samotný pojem *male gaze*, popisuje fenomén slasti z hľadania a princíp, akým filmový pohľad konštruujeme skrz mizascénu, záberovanie a montáž.⁷ Sprítomnením *male gaze* a spôsobu, akým vzniká Mulvey napovedá, že film, kamera či montáž

⁷ MULVEY, Laura, Vizuální slasť a naratívny film In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998. s. 115 – 131.

sú nástrojmi, ktoré pohľad kreujú a majú schopnosť vytvárať i iné pohľady než *male gaze*, napríklad *female gaze*. Výrazný prínos Mulvey spočíva najmä v samotnom vytýčení pojmu *gaze* a pomenovaní fenoménu hľadania, ktorý vyústil v rozpútanie dodnes prebiehajúcej diskusie zaoberajúcej sa fenoménom princípov ženského, mužského alebo aj transrodového hľadania na svet.

Claire Johnston v príspevku *Ženský film ako kontra film* (1979) reflektuje prácu Laury Mulvey a zhoduje sa s ňou v tom, že obraz ženy na plátne je iba projekciou narcistických fantázií mužov. Kamera v mylnom domnení, že zachytáva prirodzený svet, v skutočnosti zaznamenáva svet dominantnej ideológie, ktorý sa stal našou každodennosťou. Johnston namiesto porovnávania klasických stereotypov a skutočných žien považuje pri vytváraní ženských perspektív za nutné v prvom rade preskúmať funkcie na vytváranie obrazu ženy ako znaku v rámci filmového textu. To znamená prehodnotiť nielen obsah, ale i jazyk a formu zobrazovania skutočnosti.⁸ Podľa Claire Johnston teda *female gaze* môže vytvoriť nové významy len tak, že rozruší štruktúru mužského buržoázneho filmu vo filmovom texte a jazyku a rozlomí tým dominantnú ideológiu.

E. A. Kaplan v stati *Je pohľad mužský?* (1983) polemizuje či sa ženská postava v dominantnej pozícii len schematicky stavia do pozície mužskej alebo sa niečím kvalitatívne odlišuje? V prípade, že obidve pohlavia môžu okupovať buď mužskú (subjekt) alebo ženskú (objekt) spoločensky nastavenú pozíciu v rámci situácie hľadania, dospieva k záveru, že tento vzťah muž (subjekt) - žena (objekt), nie je esenciálne daný, ale vyplýva skôr zo štruktúr ideológie sexistického spoloočnosti vybudovanej prevažne mužskými aktérmi.⁹ Kaplan v súvislosti s *female gaze* na jednej strane vylučuje jeho definíciu na základe prevrátenia rolí, definuje to, čím primárne *female gaze* nie je, avšak na strane druhej neprichádza s vlastným východiskom pre formovanie *female gaze*.

Väčšina filmových teoretičiek vidí východisko práve vo zvyšovaní percenta žien podieľajúcich sa na všetkých zložkách filmu, pretože problém absencie *female gaze* tkvie primárne v tom, že vzhľadom na históriu, kultúrne tradície a spoločenské pravidlá, kreované dlho a striktne patriarchátom nemožno *female*

⁸ HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia, 2007. s. 57.

⁹ KAPLAN, E. A. 1987. *Women and film*. New York Publisher: Methuen. Place of Publication: London. Publication Year: 1983. s. 35

gaze jednoducho zadefinovať, pretože sa nemá o čo oprieť, dejiny z uhlu pohľadu žien boli zabudnuté alebo skôr nikdy nezaznamenané.

Pri ďalších pokusoch o generalizovanie definície *female gaze* či snahe nájsť úplne nový spôsob nahliadania, som narážala na mnohé mantinely v podobe veľmi širokého spektra otvorených možností čo všetko možno za *female gaze* (ne)považovať. Ku konkrétnejšiemu pomenovaniu dochádzalo prevažne na základe subjektívnych dojmov, napríklad v ankete magazínu *Vulture* filmárky hodnotili, ako vnímajú *female gaze* a ich odpovede boli prevažne subjektívne, častokrát protichodné.¹⁰ Rovnako aj americká režisérka Jill Soloway v Master class na tému *Female gaze* na Torontskom filmovom festivale v roku 2016, narazila na podobný problém a v úvode svojej reči ironicky na margo absencie východiska pre *female gaze* poznamenala: „*Mulvey – male gaze, Soloway – female gaze,*“ pričom Soloway následne *female gaze* pomenovala ako pohľad ženský, feministický, queer, trans, other, black, skrátka pohľad, ktorý je opakom, no nie prevrátením, toxicky maskulíneho pohľadu popísaného Mulvey.¹¹

Pokusy o definíciu *female gaze* sa rozbiehajú rôznymi smermi, avšak majú spoločný dôraz na potrebu zmeny uhla pohľadu a oslobodenia sa vo forme, čo vymedzuje cestu pre analyzovanie *female gaze* vo filmoch, ktoré sú osobité práve v týchto aspektoch. Obecne problém nedefinovateľnosti pojmu tkvie v tom, že ženu, či ženský pohľad nemožno považovať len za prevrátenie pojmu *male gaze* vymedzeného Mulvey, pretože ani ten vo svojom jadre nie je všeobecne prirodzeným mužským princípom ale skôr odrazom toxickej maskulinity vykonštruovanej na základe patriachálneho modelu sveta považovaného „normálny“. Zároveň ľudská bytosť definujúca sa ako žena stále bojuje o svoje rovnocenné postavenie v tomto svete, pokúša sa narušiť jeho štruktúry avšak nemá sa pri svojom boji o čo oprieť a preto je dôležité, aby ženy získavali viac príležitostí zapojiť sa do všetkých sfér spoločnosti a neboli vylučované z určitých aktivít či povolání len na základe rodu, s ktorým sa definujú.

¹⁰ TELFER, Tori, 2021. How Do We Define the Female Gaze in 2018?. *Vulture* [online] [accessed. 1. August 2021]. Retrieved z: <https://www.vulture.com/2018/08/how-do-we-define-the-female-gaze-in-2018.html>

3. Female gaze v *Utrpení*

Pri úvahe nad výberom filmu pre analýzu *female gaze* som si spomenula na príbeh Johanky z Arku,¹² ktorý sám o sebe vo veľkom kontraste vypovedá o strastiach emancipovanej ženy v patriarchálnom svete. Následne ma vo výbere utvrdil fakt, že vďaka jeho známosti a početnosti filmových spracovaní môžeme porovnávať rôzne princípy kreovania filmového pohľadu a sústrediť sa tak práve na výrazové prostriedky a spôsoby, akým s nimi tvorcovia pracujú. Konečný výber filmu *Utrpenie Panny orleánskej* bol učený z viacerých dôvodov.

V prvom rade zohral úlohu výnimočný formálny prístup Carla Theodora Dreyera, film, ktorému dominujú detaily tváří vytvára vzťahy a väzby ale i konflikty a nenáväznosti medzi postavami primárne prostredníctvom montáže pohľadov medzi bezbrannou ženou a mocnými mužmi, čo sa priam ponúka pre analýzu *female gaze*. Zároveň početnosť filmových spracovaní príbehu dovoľuje pohľad Dreyerovej Johanky porovnávať so spektrom ďalších perspektív, od Meliesovej divadelnej *Jeanne d'Arc* (1900), cez Flemingove spracovanie *Johanky z Arku* (1948) s Ingrid Bergman až k akčnému *Poslovi: Príbehu Johanky z Arku* (1999) Luca Bessona. Keďže príbeh Johanky ako taký všetci poznáme a vieme ako skončí, Dreyer sa mohol slobodne sústrediť na formu¹³ a spôsob zobrazenia poslednej časti - procesu. Silno subjektívny pohľad hlavnej protagonistky môžeme vnímať aj vďaka Dreyerovmu prístupu k látke, pri spracovaní sa oprel o historický záznam z roku 1431, čo sa premietlo vo formálne nadčasové poňatie a veľmi progresívne zobrazenie Johanky otvárajúce možnosť skutočne ju spoznať, nie ako svetu vzdialenú sväticu, démonickú čarodejnicu, či heroizovanú nacionalistickú ikonu, ale ako obyčajného človeka, ktorý vidí, cíti a úprimne verí ale zároveň má prirodzený ľudský strach zo smrti a tak nám ponúka skutočný *female gaze* ľudskej bytosti – ženy.

Nezanedbateľnú úlohu pri rozhodovaní zohral aj prostý fakt, že Carl Theodor Dreyer je muž. Dodnes mnohokrát nastáva situácia, že pod heslom *girl power* máme tendenciu všetko vytvorené ženami kategorizovať ako feministické.

¹¹ SOLOWAY, Jill. 2016. *Jill Soloway on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016* [online]. video. 2016. [accessed. 2. August 2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I>

¹² Pri námietke, že Johanka nie je objektívna hrdinka, pretože jej osud je výnimočný a rozhodne nie klasický, mám dva argumenty. Za prvé, osudy úplne obyčajných žien danej doby zväčša zanikli v prúde času, pretože do historických prameňov, legiend a mýtov sa zapísali buď len privilegované, emancipované alebo notoricky známe ženy. Za druhé príbeh ukazuje aké jednoduché bolo nespravodlivo odsúdiť tých, ktorí narušili patriarchálne štruktúry a to bez ohľadu na ich predošlý boj v ich prospech.

Plne sa stotožňujem s potrebou posilniť zastúpenie žien v celom spektre odvetví počnúc filmovým priemyslom, avšak je rovnako dôležité prízvukovať, že nemôžno prisudzovať všetkému, čo vytvorili ženy automaticky feministické myšlienky. Ako poznamenáva Jessa Crispin: "*Prečítala som množstvo kníh, pozrela si množstvo filmov, ktoré napísali alebo režírovali ženy a v ktorých ich autorky publiku ukazovali hodnotu ženskej postavy prostredníctvom toho, že sa do nej zamilovali všetky mužské postavy.*"¹⁴

Samozrejme, že ženy majú do niektorých tém týkajúcich sa špecificky žien väčší vhlád, podobne ako ženy šijúce fast fashion v Bangladéši majú väčšiu znalosť o skutočnej cene oblečenia ako európske teenagerky v nákupnom ošliali, je ale dôležité vyvarovať sa selekcii na ženský princíp a poukázať, že pre nastolenie všeobecnej tolerancie a rovnosti všetkých pohlaví, rodov, rás či sociálnych tried môžu, ba priam musia feministické myšlienky šíriť všetci, napríklad aj muži.

Kniha *Film feminisms* mapujúca vývoj feminizmu vo filme v súvislosti s reflexiou problematiky škatulkovania filmov do rovnice film natočený ženou - feministický film, uvádza niekoľko príkladov filmov natočených mužmi a zároveň považovanými vo svojej podstate za filmy reprezentujúce feministické myšlienky, hodnoty a témy. Hneď v prvom rade je uvedené Dreyerovo *Utrpenie Panny orleánskej*.¹⁵ Dalo by sa povedať, že v rámci knihy ide len o malú zmienku, avšak medzi niekoľko málo autorov nezaradili Dreyerovu Johanku náhodou a preto by sme mali napríklad aj touto prácou prehĺbiť bádanie na poli súvislostí medzi dielom Dreyera a problematikou neukotvenosti *female gaze*.

Prítomnosť Dreyrovho odkazu na feministické hodnoty popísal najmä americký filmový historik, teoretik a režiser James Schamus. V knihe *Carl Theodor Dreyer's Gertrud: The Moving Word*, Schamus venuje niekoľko pasáží spojitosti medzi hodnotami feminizmu a Dreyerovým dielom a to na konkrétnom príklade práve v podobe *Utrpenia panny Orleánskej*,

„autorita mužského poriadku vecí je v Dreyerových filmoch vždy sporná, sám bol rovnako nedôverčivý k slovu ako k obrazu. Dreyer je známy intenzívnou emocionalitou, s akou jeho filmy zobrazujú zápas medzi jeho hrdinkami a slovným príkazom. Napríklad v Johanke z Arku sa Dreyer zameriava výlučne na

¹⁴ CRISPIN, Jessa. *Prečo nie som feministka*. Inaque, 2018, s. 105.

Johankin súdny proces, na otázky a odpovede, ktoré zaznievajú medzi Johankou a desiatkou mužských sudcov, ktorí ju vypočúvali. Dreyer nemá záujem ukázať Johankine hrdinské činy, jej vzťahy s ľuďmi, či vojenský a duševný tréning, ktorého sa jej dostalo od jej „hlasov“. Príbeh filmu, zobrazení skrz Dreyerove slávne usporiadanie záberov z blízka, tvorí cieľavedomé a neutíchajúce úsilie sudcov donútiť negramotnú Johanku, aby podpísala svoje priznanie.”¹⁶

Ako evidenciu Schamus uvádza príklad scény, v ktorej ruka jedného zo sudcov uchopí ruku negramotnej Johanky, aby dopomohla k podpisu vlastného nespravodlivého rozsudku.¹⁷ V tejto scéne Dreyer priamo ukazuje, ako nerovnomerne nastavené podmienky uvrhujú Johanku na pospas kňazom, ktorí využívajú svoju fyzickú i cirkvenú moc primárne na to, aby dosiahli výsledok procesu podľa svojich predstáv, bez ohľadu na skutočnú pravdu či spravodlivosť.

Schamus reflektuje prítomnosť feministických hodnôt už vo svojom skoršom článku *Dreyer's textual realism* poznamenávajúcom, že téma boja ženských hrdiniek proti patriarchálnemu svetu je témou takmer každého z Dreyerových filmov. Dreyerov prístup k téme Schamus nazýva textuálny realizmus, teda prístup vychádzajúci z faktografického materiálu avšak sústredujúci sa hlavne na psychológiu a emóciu postáv. Sám Dreyer tento prístup v *Utrpení panny Orleánskej* nazýval spirituálnym či psychologickým, pričom vždy dával dôraz na emóciu vedúcu k empatii.¹⁸

Za zmienku by stála aj dobová recenzia z roku 1928 americkej poetky Hildy Doolittle prezývanej H.D., ktorá sa už v 20. rokoch spolu s kolegyňou Dorothy Richardson v časopise *Close up* zaoberala zobrazením ženy vo filme. Na základe jej článkov ju môžeme považovať za predchodkyňu Laury Mulvey, ale avšak ona na rozdiel od Mulvey nejde do precíznej analýzy na základe psychoanalýzy.¹⁹ H.D. na margo *Utrpenia* vo svojej recenzii uvádza, že je to „...film, ktorý ma znepokojil, vyvolal vo mne zlé predtuchy, intelektuálne ma

¹⁵ HOLE, Kristin Lené. *Film feminisms : a global introduction*. London New York: Routledge, 2019. s. 27.

¹⁶ SCHAMUS, James, 2014. *Carl Theodor Dreyer's Gertrud*. Seattle: University of Washington Press. 2014. s.29

¹⁷ Tamtiež, s. 66

¹⁸ SCHAMUS, James. *Dreyer's Textual Realism*. In: MARGULIENS, Ivone. *Rites of Realism*. New York: Duke University Press, 2003. s. 315-324

¹⁹ HARRIS, Laurel. Visual Pleasure and the Female gaze: "Inter-Active" Cinema in the Film Writing of HD and Dorothy Richardson. In: HINNOV, EMILY M, LAUREN ROSENBLUM and LAUREL HARRIS, 2013. *Communal modernisms*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. s. 39-40.

mučil a emocionálne ma týral viac, než čokoľvek, čo som doteraz videla." ²⁰ Recenzia sa síce nenesie v príliš pozitívnom duchu a spočíva najmä v popise nepríjemných subjektívnych až fyzických dojmov z projekcie, avšak H.D. tým vlastne reflektuje práve to, čo chcel Dreyer dosiahnuť - empatiu skrz emóciu. Napriek na prvý pohľad negatívne ladenej recenzii tento text môžeme vnímať ako dobový dôkaz, že Dreyer dokázal nielen na plátno ale aj do útrobov divákov premietnuť pocity podobné tým, ktorým čelila Johanka z Arku.

Priamou súvislosťou medzi feministickým myslením a Dreyerovým *Utrpením panny Orleanskej* sa zaoberal aj odborný článok islandskej teologičky Arnfríður Guðmundsdóttir *Joan as Jesus: A Feminist Theological Analysis of Dreyer's The Passion of Joan of Arc*. Autorka z teologicko-feministického pohľadu skúma paralelu medzi Johankou a Ježišom, pričom prízvukuje, že poslanstvom oboch postáv je boj o rovnakú (feministickú) hodnotu - rovnosť. ²¹ Zobrazenie Dreyerovej Johanky vníma ako výzvu na zmenu systému vtedajších kresťanských autorít, keďže Johanka poukazuje na vykonštruované pravidlá cirkvi a dáva ich do kontrastu so svojimi prostými odpoveďami, v ktorých idú do popredia ľudskosť a úprimná viera. Guðmundsdóttir zdôrazňuje, že i napriek Ježišovmu mužskému pohlaviu, rozhodne nešlo o typického patriarchálneho mača a záverom poznamenáva, že „ako ženská postava Krista, stáva sa Dreyerova Johanka z Arku živým obrazom Ježiša Krista, ktorý napáda našu fixáciu Ježišovou mužnosťou a pomáha nám lepšie porozumieť, čo tým naozaj myslíme, keď tvrdíme, že Boh v ľudskom tele sa stal človekom, ženou alebo mužom, tak ako sme aj my." ²² Guðmundsdóttir tak poukazuje na prirodzenú rovnosť pred Bohom, ktorú Dreyer vo svojom spracovaní Johankinho príbehu vyzdvihuje, čím sa vo svojej prikláňa k jadrú podstaty *female gaze*.

V druhom rade sa opieram o poznatky z literatúry zaoberajúcej sa analýzou jednotlivých prostriedkov filmového štýlu v *Utrpení panny Orleánskej*, ktoré v súvislostiach s popísaným feministickým kontextom môžeme považovať za priame budovatele *female gaze*.

²⁰ DOOLITTLE, Hilda. *Joan of Arc*. In: *The passion of Joan of Arc, La passion de Jeanne d'Arc*. [S.l.]: Eureka Entertainment, Ltd., 2012. s. 33. vydáno jako příloha k DVD

²¹ GUÐMUNDSDÓTTIR, ARNFRÍÐUR, 2016. *Joan as Jesus: A Feminist Theological Analysis of Dreyer's The Passion of Joan of Arc*. *Dialog* [online]. vol. 55, no. 4, pp. 372-378.

²² Tamtiež, s. 377

Vo vzťahu s analýzou strihovej skladby *Utrpenia panny Orleánskej* je kľúčová stať *Dialog a štruktúra filmového priestoru (O reverzných montážnych modeľoch)* M. B. Jampolskijho analyzujúca proces vzniku montážnych figúr. Jampolskij v prvej časti popisuje základné princípy konštruovania pohľadu vo filme pomocou montážnej figúry osmičky. Následne sa venuje práve neobvyklým spôsobom pracovania s touto montážnou figúrou pričom ako príklad nezvyčajného postupu formovania pohľadu uvádza práve Dreyerovo *Utrpenie*. Zároveň v texte poukazuje na dôležitý aspekt spočívajúci v rozdelení moci v rámci situácie hľadania na subjekt, ten kto je majiteľom pohľadu a objekt, ten, kto je pozorovaný subjektom.²³ Jampolskij u Dreyera poukázal na ozvláštnený prístup k formovaniu pohľadu a spôsobu skladby, teda jeden z princípov rozrušenia klasických formálnych postupov, po ktorom volali texty feministických filmových teoretičiek ako po nutnom východisku pre nachádzanie ženských perspektív.

V štylistickej analýze výrazových prostriedkov filmového jazyka sa opieram primárne o knihu *The Films of Carl Theodor Dreyer* Davida Bordwella, ktorá prináša analýzu netradičných postupov filmovej reči. Vychádzam i z Paula Schradera, ktorý v knihe *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer* Dreyera radí do skupiny režisérov vyznačujúcich sa transcendentálnym prístupom k zobrazovaniu tém. Poznatky autorov následne dávam v rámci vlastnej montážnej analýzy do kontextu s *female gaze*.

Film *Utrpenie Panny orleánskej* prináša revolúciu v nahliadaní konštrukcie *female gaze*, pretože Dreyerova rekonštrukcia procesu Johanky z Arku poukazuje na konštrukt už svojou vlastnou vykonštruovanosťou a odráža tak princípy patriarchálnej spoločnosti nielen obsahom, ale i formou. V tejto práci budeme prostredníctvom montážnej analýzy hľadať odpoveď na otázku ako práve popretím základných princípov jednoty pohľadov, pravidla osy, kľúčových celkov, orientačných bodov či pravidla hlavného smeru formujeme pohľad Johanky? O čo sa Dreyer vo svojom prístupe k téme opieral? Kto je vo filme subjektom a kto objektom? Odpovede na tieto otázky budeme hľadať v nasledujúcej časti práce venujúcej sa analýze.

²³ JAMPOLSKIJ, Michail Beneamiovič. *Dialog a štruktúra filmového priestoru (O reverzných montážnych modeľoch)*. In: BERNARD, Jan. *Tartuská škola*. Praha: Národní filmový archiv, 1995. s. 95 - 110

II. MONTÁŽNA ANALÝZA UTRPENIA

4. Carl Theodor Dreyer

*„Je jasné, že v podstate v každom filme, ktorý Dreyer vytvoril – počínajúc jeho prvým s názvom *The President* (1918), až po jeho posledný s názvom *Gertrud* (1964) – je hlavnou témou stret žien s patriarchálnymi silami, ktoré sa ich snažia obmedziť a ovládnuť. Dreyerova vytrvalé zameriavanie sa na ženskú hrdinku môže byť preto vnímané ako udržiavanie realistických tém a realistických formálnych záujmov. Z pohľadu autorít sa tieto ženy nedostávajú do stretu len s mužmi, ale aj s textovými autoritami – právnymi, náboženskými, umeleckými. Takmer vždy predstavujú konkrétnu inštitúciu, ktorá používa jazyk ako hlavný spôsob získavania autority a udržiavania moci.“*²⁴

Carl Theodor Dreyer bol dánskym režisérom začínajúcim v období nemej éry. Ako popisuje James Schamus, vo svojom diele sa často venoval ženským postavám. Možnosť točiť film o Johanke z Arku prišla v 20. rokoch 20. storočia ako zakázka od francúzskej produkcie vzhľadom na nedávne oficiálne vyhlásenie Johanky za svätú (16. mája 1920 bola Johanka z Arku oficiálne vyhlásená za svätú pápežom Benediktom XV), bol zvýšený záujem o jej príbeh.

Dreyer odmietol literárny scenár a rozhodol sa čerpať priamo z originálneho prepisu z procesu, vďaka čomu dospel k osobitej forme. Aj pri ostatných dielach vždy dbal na poctivé preskúmanie látky, čo sa odráža aj v jeho archívoch obsahujúcich tisícky kníh, poznámok a spisov. Príprava mu mnohokrát zabrala viac času, než samotná tvorba filmov, pretože za posledných 40 rokov života natočil iba 5 filmov.²⁵

Dnes sa nám *Utrpenie* prvotne asocjuje s trpiacim výrazom herečky Marie Renée Falconetti. Dreyer hlavnú hrdinku hľadal v divadlách Paríža a keď uvidel Falconetti po prvý krát uvidel, hrala práve rolu feministky. Bol takmer ihneď presvedčený, že našiel Johanku a zavolať si Falconetti na stretnutie, pričom prízvukoval, že si nemá dávať makeup. Na svoju dobu Falconetti rozhodne nepatrila medzi žiadané femme fatale a hra bez makeupu jej obecnej príťažlivosti nepridala. Na druhej strane vďaka citlivému výberu a spôsobu zobrazenia

²⁴ SCHAMUS, James, 2003. "Dreyer's Textual Realism". *Rites of Realism*, edited by Ivone Margulies, New York, USA: Duke University Press, s. 320

dosiahol Dreyer, že na plátne pozorujeme skutočných ľudí. ²⁶ „Snažil som sa ukázať, že ľudia v stredovekej tragédii boli pod historickými kostýmy tiež iba ľuďmi, ako sme i my, zapletení v sieti politických a náboženských názorov a predsudkov danej doby.“ ²⁷

I napriek tomu, že v dnešnej dobe *Utrpenie Panny orleánskej* považujeme za klasické veľdielo kinematografie, v dobe jeho vzniku bolo skôr odmietané, nepochopené a dokonca z časti cenzurované. Producenti vystrihli niektoré pasáže a originálny negatív Dreyerovho strihu zanikol pri požari, čo znamenalo, že dielo bolo na čas navždy stratené. Avšak, v roku 1983 našli veľmi dobre zachovanú kópiu originálneho strihu a Dreyerova *Johanka* bola znovu objaveným pokladom.

Carl theodor Dreyer v rozhovore sám poznamenal, že cieľ filmu bol:

„preniknúť cez pozlátko legendy a dostať sa k ozajstnej ľudskej tragédii – za umelo vytvorenou svätožiarou nájsť to skutočné vizionárske dievča menom *Johanka*. Chcel som ukázať, že hrdinovia dejín sú tiež len ľudia.“ ²⁸

5. Podmienky formovania *female gaze* a vymedzenie pojmov

„Predstava sveta, aj svet sám je výtvorom mužov. Popisujú ho zo svojho stanoviska a to pre nich splýva s absolútnou pravdou.“

Simone de Beauvoir, 1949 (*Druhé pohlaví*, s.72)

Všeobecne pod pojmom *pohľad* vnímame primárne „schopnosť, ktorú si postupne (vedome či nevedome) osvojujeme, je od nás očakávaná a podriadená kultúrnym zvyklostiam a spoločenskému členeniu vizuálneho priestoru (rozhodnutím, čo z neho je primárne určené pohľadu a čo pohľadu uniká alebo má unikáť). Pole, do ktorého je subjekt ako aktívny dívajúci sa i ako objekt

²⁵ Tamtiež

²⁶ DRUM, Jean and DALE D DRUM, 2000. *My only great passion*. Lanham, Md.: Scarecrow Press. s. 128

²⁷ Tamtiež, s. 138

²⁸ ANON., 2021. Biography - Extended. *Carlthdreyer.dk* [online] [accessed. 10 . June 2021]. Dostupné z: <https://www.carlthdreyer.dk/en/carlthdreyer/about-dreyer/biography/biography-extended>

zasadený, je štruktúrou komplikovaných vzťahov a súvislostí vytvárajúcich si svoje špecifické pravidlá.“²⁹

V rámci západnej tradície na rovine situácie *hľadania* stále prevláda stereotypné rozdelenie rolí, subjektom je hľadiaci muž a pozorovaným objektom žena. Tento nevyvážený vzťah je hlboko zakorenený v našej kultúre.³⁰ Na poli filmu na tento "fenomén" v roku 1975 upozornila Laura Mulvey, ktorá prichádza s tvrdením, že hraný film je takmer z pravidla nahliadaný skrz *male gaze*. Vystáva teda otázka, čo je to *female gaze*?

Vzhľadom na v metodologickej časti načrtnutú neucelenosť definície formujem na základe textov dotýkajúcich sa pojmu *female gaze* definíciu vlastnú, ktorá má spočívať primárne v tom, že *female gaze* sa pozerá na svet skrz oči feministických hodnôt, tkvejúcich v presvedčení, že ľudia sú si bez ohľadu na svoj gender, rasu, náboženskú príslušnosť, sociálne postavenie a.t.d., rovní. *Female gaze* preto vnímam primárne ako pohľad patriaci ľudskej bytosti, ktorá je zväčša, no nie z pravidla, ženského pohlavia a z vlastnej vôle sa sama označuje ako žena, čím sa ale zároveň uvrhne do očakávania napĺňať spoločnosťou nastavený obraz ženy. Hlavným problémom po stáročia ostáva, že "tradičný" obraz ženy nie je nastavený správne, avšak v nás je zakorenený natoľko, že sa nám javí tak prirodzený, že si to mnohokrát ani neuvedomujeme.

Patriarchálna spoločnosť vedome pomocou mýtov vtlačila jednotlivcom svoje zákony a mravy zmyslu prístupným spôsobom. Vplyvom náboženstva, tradícií, rozprávok, piesní, filmu prenikli mýty ku všetkým.³¹ Slovenská filozofka Zuzana Kiczková v reflexii hlavnej myšlienky diela Simone de Beauvoir rovnako prízvukuje, že „žena nie je obeť biologického osudu, ale oveľa viac obeť spoločenských podmienok, ktoré sa dajú zmeniť.“³²

O podmienky pre vytváranie slobodného pohľadu bez škatulkovania do spoločenských rolí či už na strane žien alebo mužov stále bojujeme, ak však vezmeme do úvahy, že vzťah subjekt (muž) a objekt (žena) je len konštruktom,

²⁹ HANÁKOVÁ, Petra. *Koloběh pohledů: od renesančního pozorovatele k mužskému divákovi ve feministické teorii filmu*. 2006. Dizertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií. s. 6

³⁰ BERGER, John. *The ways of seeing*. London: BBC and Penguin Books, 1972, s. 33

³¹ BEAUVOIR, Simone de a Jan PATOČKA. *Druhé pohlaví: výbor*. Praha: Orbis, 1966. Malá moderní encyklopedie (Orbis). s. 139

³² KICZKOVÁ, Zuzana: *Problém rodovej identity z pohľadu Simone de Beauvoirovej*. In: FARKAŠOVÁ, Etela, Lenka BOHUNICKÁ a Miroslav MARCELLI, ed. *Brnianske prednášky: prednášky členov Katedry filozofie a dejín filozofie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave*. Brno: Masarykova univerzita, 2003, s. 139 – 159

musíme pripustiť možnosť túto schému dekonštruovať a rozbiť nerovnoprávne nastavenie v rámci situácie hľadania. Na poli filmu je práve strihová skladba tým, čo vytvára významy a vzťahy, určuje výsledný pohľad. Podľa Mulvey film odráža psychické obsesie spoločnosti a vytvára klasickú schému hľadania skrz *male gaze*, avšak práve ozvláštnením filmovej reči a poprením klasického prístupu môžeme tento spoločenský konštrukt revidovať a prinášať nové formy *female gaze*. Ak sa chceme vyslobodiť z okón patriarchátu, musíme vo svete dnešných poznatkov vedieť rozlíšiť medzi tým, čo je skutočne hodnotnou tradíciou a tým, čo je len chabým ospravedlňovaním objektifikácie či násilia, pomyselne považovaného za normu v dôsledku čoho sa „...žena nepozná a nechce byť taká, aká je, ale taká ako ju chce vidieť muž.“³³

Vo veľmi ostrom kontraste sa táto schéma vzťahu subjekt (muž) – objekt (žena) ukazuje na príklade procesu Jany z Arku, úprimne emancipovanej francúzskej dievčiny stojacej v konflikte so starými farizejskými kňazmi lipnúcimi na skostnatených pravidlách, a preto som si pre analýzu princípov konštruovania Johankinho pohľadu vybrala film *Utrpenie Panny orleánskej* (1928) dánskeho režiséra Carla Theodora Dreyera, ktorý tento príbeh nezobrazuje ako popisný výpravný historický epos ale ako psychologickú drámu z uhla pohľadu vypočúvanej.

David Bordwell vo svojej analýze diela Carla Theodora Dreyera poznamenáva, že spôsobom montáže *Utrpenia panny Orleánskej* Dreyer poprel klasickú filmovú formu.³⁴ Rozrušením tejto klasickej štruktúry v rovine formovania pohľadu Dreyer odkazuje práve na princíp, po ktorom volajú feministické filmové teoretičky - oslobodiť sa nie len v obsahu, ale i formy. I napriek formálne výraznému postupu sa Dreyer na rovine obsahu držal faktov, vďaka čomu môžeme sledovať úprimný *female gaze* – subjektívny pohľad osoby zatlačenej do pozície objektu.

³³ BEAUVOIR, Simone de a Jan PATOČKA. *Druhé pohlaví: výbor*. Praha: Orbis, 1966. Malá moderní encyklopedie (Orbis). s. 67

³⁴ BORDWELL, David. *The films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press. 1981. s. 66 – 92.

6. Female gaze v Utrpení

6.1 Konštruovanie pohľadu

Pohľad definuje, kto je vidieť a kto vidieť nie je, rozdeľuje nás na subjekty a objekty, vytvára vzťah, ktorý dáva tomu, kto sa díva privilegium moci. V hranom filme je majiteľom pohľadu zväčša postava, prostredníctvom ktorej sledujeme dej, pričom nemusí byť vyslovene mocensky či spoločensky najvyššie postavenou v rámci príbehu, ide primárne o to, že nám ponúka určitý príbeh prostredníctvom svojej perspektívy, film sledujeme jej očami, na základe čoho ju vnímame ako primárny subjekt, avšak v rôznych situáciach sa môže ocitnúť aj ako objekt. Napríklad v *Utrpení panny Orleánskej* je Johanka hlavným obejktom nespravodlivého procesu, ale väčšinu deja sledujeme z jej uhla pohľadu a stotožňujeme sa s nazeraním sveta príbehu jej perspektívou.

V ranných rokoch kinematografie subjektívny pohľad takmer úplne absentoval, rovnal sa zväčša pohľadu diváka v divadle, jednotlivé scény sa odohrávali v statickom celkovom zábere a strihová skladba len kopírovala funkciu zaťahovania a rozťahovania opony. Aj prvé filmové spracovania príbehu Johanky z Arku z prelomu 19. a 20. storočia sú nasnímané týmto strohým spôsobom. Na druhej strane môžeme pri týchto ranných počinoch hovoriť o akejsi nepoškrvnitosti pohľadu, ktorý nekonštruuje príbeh patriarchálnou optikou, ale figuruje objektivitou celkového záberu.



Obr. 1 *Exécution de Jeanne d'Arc*, 1898, G. HATOT



Obr. 2 *Jeanne d'Arc*, 1900, G. MELIES

S vývojom filmovej reči sa ustálil klasický postup konštruovania pohľadu. V rokoch 1908 - 1915 vzniká "montážny kód", ktorý dodnes slúži k rýchlemu a

ľahkému čítaniu situácii. Pozostával z jednoduchých záberov, podľa schémy: 1. situačný záber (C), 2. záber hľadajúcej postavy (D), 3. záber toho, čo postava vidí. Zábery 2. a 3. tvoria obrat o 180°. Spojenie 2. (záber postavy) a 3. (záber pohľadu postavy) vytvára dojem 3D priestoru a možnosť zámeny subjektu pohľadu. Táto figúra nazývaná aj *reverse angles* zaisťuje *dialogické rozprávanie* a spôsobuje efekt dvojitej identifikácie, ktorý je dôležitý pre "plnohodnotné" prežitie filmu. Pri prvej identifikácii si divák spojí vlastné asociácie s pohľadom postavy a akože zaujme jej miesto, pri druhej sa s postavou stotožňuje zvonku. Montážna figúra *reverse angles* tak definuje v rámci situácie hľadania vzťah subjekt-objekt.³⁵ Subjektom býva väčšou postava, ktorú zobrazujeme v detaile, patrí jej pohľad smerujúci k objektu jej pohľadu, napríklad ďalšej postave.

V prípade dialógu hovoríme o montážnej figúre *osmičky* vychádzajúcej z *reverse angles*. Osmička spočíva v jednoduchom spôsobe snímania dialógu, v ktorom dve hovoriace postavy snímajú tri kamery, postavené na jednu stranu osy. Prvá kamera zaberá situačný záber, druhá kamera zachytáva postavu A, a tretia kamera postavu B. Z montážnej štruktúry tak vylučuje 3. záber (záber pohľadu postavy) a eliminuje subjektívne videnie.

Montážna figúra osmičky vytvára vzťah subjektu a objektu, má moc rozdeliť pozície na tých, ktorí sú subjektom - pozerajú sa a tých, ktorí sú objektom pohľadu³⁶. V klasickom hranom filme sa prevažne osvedčila schéma subjekt (muž) – objekt (žena) popísaná Laurou Mulvey ako *male gaze*. V eseji *Vizuální slast a naratívny film* Laura Mulvey konkrétny vznik mužského pohľadu popisuje nasledovne: „*filmové kódy využívajú napätie medzi tým, ako film ovláda rozmer času (strih, vyprávění) a rozmer priestoru (zmeny vo vzdialenosti, strih), a vytvárajú tak pohľad (gaze), svet a objekt, čím navodzujú ilúziu strihnutú na mieru túžbe.*"³⁷ Mulvey prízvukovala schematizovanie pohľadu na mieru túžob našej (patriarchálnej) spoločnosti obecnjšie ale zároveň dávala dôraz na úlohu montáže.

³⁵ JAMPOLSKIJ, Michail Beneamiovič. Dialog a štruktúra filmového priestoru (O reverzných montážnych modeľoch). In: BERNARD, Jan. *Tartuská škola*. Praha: Národní filmový archiv, 1995. s. 95-97

³⁶ Tamtiež.

³⁷ MULVEY, Laura. *Vizuální slast a naratívny film*. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideológii: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998. s. 130

V *Utrpení panny Orleánskej* pozorujeme očividné spochybnenie klasických princípov, pričom práve „*míra rozpadu normatívneho montážneho reverzného modelu môže do jisté míry signalizovať míru netradičnosti filmového jazyka.*“³⁸ V Dreyerovom prípade môžeme netradičnosť prístupu k forme interpretovať ako kľúčový princíp pre sprostredkovanie *female gaze*, ktorého všeobecná komplikovanosť sa odráža aj v zložitosti konštruovania a čítania vzťahov medzi postavami.

6.2 žena: ľudská bytosť

Utrpenie Panny orleánskej začína prologom, sledujeme listovanie v originálnom spise z procesu z roku 1431, z ktorého Dreyer vychádzal a počas celého natáčania mu nahradzoval klasický literárny scenár. Následne úvodné medzitulky určujú, ako príbeh Johanky sledovať „*takú ako naozaj bola, nie v helme a výzbroji ale ako ľudskú bytosť, mladú ženu, ktorá umrela za svoj.*“³⁹ Titulok síce neobsahuje pojem *female gaze*, ale pomenovaním Johanky ako ľudskej bytosti, bez ohľadu na jej pohlavie či gender, môžeme dedukovať príklon k liberálnemu spôsobu zobrazenia ženy, pretože Johanku vníma ako rovnocennú ľudskú bytosť. Film teda definuje ženu podobne ako Simone de Beauvoir, ktorá do feministického myslenia priniesla zásadné stanovisko, že ženy rovnako ako muži majú slobodnú vôľu a disponujú racionalitou. Beauvoir sa v *Druhom pohlaví* hlási k myšlienke Dorothy Parker, že „*všichni, ať jsme muži nebo ženy, máme být prostě považováni za lidské bytosti.*“⁴⁰ Témou zobrazovania ženy vo filme sa zaoberala aj filmová teoretička Claire Johnston, ktorá prišla s myšlienkou, že v hranom filme je pôvodný význam znaku *žena* - „*ľudská bytosť ženského pohlavia*“ nahrádzaný stereotypmi vykonštruovanými patriarchálnou spoločnosťou a i napriek veľkému dôrazu kladenému na ženu ako spektakl v rámci kinematografie, žena ako žena absentuje.⁴¹ Avšak Dreyer sa svojím

³⁸ JAMPOLSKIJ, Michail Beneamiovič. Dialog a struktura filmového priestoru (O reverzných montážnych modelech). In: BERNARD, Jan. *Tartuská škola*. Praha: Národní filmový archiv, 1995., s. 103

³⁹ *Utrpenie Panny orleánskej* [La passion de Jeanne d'Arc] [film]. Réžie Carl Theodor Dreyer. Francie, 1928

⁴⁰ BEAUVOIR, Simone de a Jan PATOČKA. *Druhé pohlaví: výbor*. Praha: Orbis, 1966. Malá moderní encyklopedie (Orbis). s. 8

⁴¹ JOHNSTON C. *Women's cinema as a counter cinema (UK, 1973)*, In: MACKANZIE, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, Berkeley: University of California Press, 2014. s 347 - 356

prístupom k zobrazeniu považuje za svetlú výnimku popierajúcou princípy klasického zobrazovania ženy.

6. 3 Objekt = subjekt

Netradičná dvojznačnosť vzťahu subjekt-objekt, nastáva napríklad v situácii, keď sa v prostredí svojej cely Johanka stáva obeťou primitívneho zošmiešňovania strážcami (Obr. 3). I keď je Johanka hlavným objektom ich „zábavy“, situáciu vnímame z jej uhla pohľadu, priblíženie detailu tváre nie je ich subjektívnym sexualizujúcim detailom popísaným Mulvey, ale priblížením bolesti, sĺz a utrpenia nabádajúcich nás k empatii. I keď je obecne Johnaka vnímaná ako objekt, je to ona, kto je majiteľkou filmového pohľadu, subjektom zatlačeným do pozície objektu, z pohľadu ktorého sledujeme situáciu skrz trpký *female gaze*.



Obr. 3

Treba ale poznamenať, že na začiatku prvého vypočúvania môžeme pozorovať pomerne vyvážené nastavenie záberovania, Johanka je síce snímaná v bližšom detaile tváre, pohľad jej patrí, ale sudca záberovaný približne podobnou veľkosťou a takmer rovnocenným uhlom i rakurzom s ňou vytvára dialóg pôsobiaci akoby s Johankou stáli obaja priamo na ose, rovnocenne oproti seba (Obr. 4). Pri bližšom a sústredenejšom pozorovaní však nachádzame odlišnosti v spôsobe podhľadu. V zábere na sudcu z mizanscény registrujeme vyvýšenú katedru, na ktorej sa nachádza, táto rekvizita mu očividne zaručuje istý druh pozemskej nadradenosti. Na druhej strane Johanka záberovaním z decentného podhľadu na bielom pozadí počas celého filmu odkazuje ku kompozíciám náboženských ikón a nadčasovosti pravdy ducha.



Obr. 4

Prvotný pokus o rovnocenný dialóg sa postupným agresívnym nátlakom sudcov rozpadá, čo sa odráža aj v nasledujúcom spôsobe záberovania. Zmena rakurzu, záberovania aj subjektu pohľadu nastáva spoločne so stupňujúcim sa napätím v dôsledku neuspokojivých odpovedí Johanky. Rovnováha záberovania sa narušuje a začína sa v ňom viac zrkadliť patriarchálny princíp. Napríklad pri výmene pohľadov Johanky a veliteľa vojakov je v porovnaní s úvodným vypočúvaním, ktoré aspoň naoko v záberovaní pôsobí vyvážené, montážou a záberovaním vzťah medzi Johankou a veliteľom vojakov z jeho strany otvorene opovrhujúci. (Obr. 5)



Obr. 5

Silno subjektívny princíp Johankinho pohľadu sa tiahne naprieč celým filmom vo viacerých rovinách. Pozorujeme príbeh primárne očami Johanky, ktorá je vystavená neustálym útokom vo forme pohľadov sudcov. Béla Balázs túto výmenu pohľadov nazval nemým dialógom, v ktorom nuanse tváří mnohokrát vypovedajú o pocite, na ktorý slová nestačia, „...jednako sa tu vybojováva plno

*súbojov, medzi tvármi a pohľadmi, boje, v ktorých neútočia meče ale oči...*⁴²

V situácii tesne pred popravou Johanka robí ťažké rozhodnutie ohľadom jej ďalšieho osudu (Obr. 6). Subjektívnou montážou pohľadov na kvety – život a lebku – smrť, vytvára práve prostredníctvom spájania týchto záberov Dreyer myšlienkovú dilemu protagonistky. Zároveň takýto čisto subjektívny pohľad odbočuje od hlavného deja a viditeľného konfliktu medzi Johankou a sudcami a montážou vedie našu pozornosť k stratiam vnútorného sveta Johanky.



Obr. 6

V scéne vypočúvania v cele sledujeme znovu ojedinele subjektívny pohľad objektu (Obr. 7). Johankin pohľad smeruje pozornosť na tieň okna pripomínajúci symbol kríža – Krista. V Johanke tento nepriamy odkaz vzbudzuje úprimnú nádej na záchranu, avšak do tohoto momentu sa po chvíli nanomenuje jeden zo sudcov. Ocitá sa v spoločnom zábere s Johankou na prvý pohľad pôsobiacom, že jej sprostredkuje pomoc, avšak kompozícia sama o sebe napovedá o rozložení rolí a moci. Johankina ruka zatlačená do pravého dolného rohu záberu sa úprimne upína k Loyseleurovi, ktorý dominuje záberu a povýšencky hľadá na Johanku dávajúc jej falošnú nádej. Jeho charakter sa postupne odhľaje prostredníctvom ďalších záberov. Zatiaľ čo Johanka sleduje jeho tvár vo viere, že sa pozerá na

⁴² BALÁZS, Béla. *Film: vývoj a podstata nového umenia*. Preložil Štefan HORVÁTH. Bratislava: Slovenské

spriaznenú dušu, režisér nám ukazuje "prestih" na kríž, ktorý Loyseleur zašlapáva, čím odkazuje na jeho skutočný postoj k úprimnosti, Johanke a viere.



Obr. 7

Loyseleur sa na základe falešného listu od kráľa snaží získať Johankinu dôveru a spracovať jej nezlomný postoj k Bohu. V nasledujúcej scéne výsluchu v cele ju špekulatívnymi otázkami atakujú ostatní kňazi. Keď sa Johanka dostáva do patovej situácie a nevie čo má odpovedať na otázku, jej predošlým divadielkom s listom zaslepený pohľad smeruje k tvári Loyseleura (Obr. 8). Prvotne s Johankou nadviaže očný kontakt, avšak vzápätí prejaví svoj skutočný – ľahostajný postoj k jej osudu a odvráti zrak.



Obr. 8

Jedným z najexpresívnejších prevedení subjektívneho vnímania je scéna mučenia (Obr. 9). V sekvencii ďalšieho výsluchu sudcovia zapoja do procesu tradičné predmety nátlaku – mučiace nástroje. Expresívne subjektívne detaily

nástrojov, sa síce neviažu smerovo, ich záberovaním pôsobia skôr ako in-media-res, avšak svojou veľkosťou a hrozivými uhlami či ostňami zodpovedajú vyhroteným pocitom obáv a strachu, symbolizujú nebezpečenstvo fyzickej bolesti. Johanku v tejto scéne utláčajú a obkľučujú nielen pohľady sudcov ale aj ich nástroje na vymáhanie "pravdy". Do Johankinho expresívneho pohľadu si môžeme premietnuť osudy mnoho krivo obvinených žien z čarodejníctva. Nátlak sudcov, rýchlosť otáčok ozubeného kola a tempo strihu sa paralelne zrýchľujú až sa ostne na ozubenom kolese začnú rozmazávať, podobne ako aj Johankin pohľad sa pod takým nátlakom zamhlieva a scéna vrcholí jej omdlením.



Obr. 9

6. 4 Priblížiť sa

Dreyer poňal príbeh Johanky ako nadčasovú drámu o zápase tela a duše. Jeho prístup nemožno zaškatulkovať, David Bordwell popísal, že Dreyer pri formovaní Johankinho pohľadu v *Utrpení* kombinuje na jednej strane prvky nemeckého expresionizmu navodzujúceho Johankino vedomie a na strane druhej impresionistickú subjektivu odrážajúcu Johankino vnímanie.⁴³ Žiaden z princípov ale nevyužíva pravidelne a zároveň viacerí autori v *Utrpení panny Orleánskej* evidujú aj silnú prítomnosť transcendentálneho prístupu k látke, ktorý však opäť iba čiastkový. Túto kombináciu zastrešuje Dreyerov vedomý dôraz na psychológiu postáv a dokumentárny prístup, ktorý sa prejavuje na úrovni voľby materiálu (citlivý, aby realisticky zachytil každú nuansu tváre), mizanscény (neutrálna nadčasovosť miesta a času), scenára (originálny spis z 1431) ale hlavne veľkosti záberu (veľký detail tváre), ktorý koniec koncov v rámci histórie kinematografie Dreyerovo dielo škatulkuje jako „film zložený výlučne z detailov“.

„A tak sa detail zrodil: narodil sa z lásky človeka k pravdivosti a z odvahy, pozrieť sa na skutočných ľudí zblízka.“⁴⁴ Dreyer mal skutočne odvahu ísť blízko k svojim protagonistom, vďaka čomu docielil sústredenie sa na emóciu skrz ich výraze tváří a zároveň posilnil dokumentárny realizmus, pretože herci boli v bližšom zábere viac prirodzení a menej teatraľni. Cílené opomenutie objektivity a zameranie sa na subjektivitu umožnilo rýchlejšie si vytvoriť s Johankou bližší vzťah, empatizovať, dôsledkom čoho aj nás zasahovali ataky agresívnych tváří sudcov podobne ako Johanku.

Johanku aj jej sudcov snímal Dreyer v približne podobnej veľkosti záberu, v detaile tváre, lenže odlišil spôsob záberovania najmä výraznou zmenou rakurzu, čím sa vo filme odráža nerovnováhu konfliktu. Napríklad v scéne (Obr. 10) iniciovania podpisu sa sudcovia vyhrážajú Johanke, že ak nepodpíše, „Ostaneš sama!“ Johanka s ľahkosťou odpovedá „Sama s Bohom.“ Prudká reakcia sudcu na jej repliku sa odráža nielen v opakovaní repliky „Sama!“ ale hlavne v ostrom podhlade, ktorý pôsobí skôr karikatúrne než mocensky. Treba podotknúť, že aj Johanka je znázornená z miernoho podhladu, avšak ona v kontraste so sudcom pôsobí ľudsky a úprimne. V spojitosti s replikou „Alone with God“ môžeme tiež interpretovať, podhlad Johanky odráža jej postoj k viere,

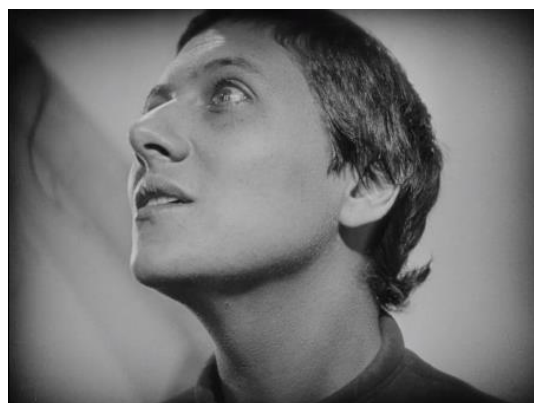
⁴³ BORDWELL, David. *The films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press. 1981. s. 66 – 92.

⁴⁴ KUČERA, Jan. *Kniha o filmu*. Praha: Orbis. 1941. s. 145

ktorý na rozdiel od potreby sudcov neustále dávať najavo svoju mocenskú nadvládu a privilégium vo vzťahu k Bohu, je úprimným vzhladaním ku skutočnej relevantnej autorite – Bohu. Zároveň môžeme vnímať kontrast v prízemnosti otázok kladených kňazmi Johanke počas celého výsluchu. Guðmundsdóttir v článku prirovnávajúcom Johanku k postave Krista prízvukuje absurdnosť situácie, v ktorej celoživotne vzdelávajúci sa kňazi skúšajú negramotné nevoľnícke dievča zo znalosti písma, aby mu dokázali, že ak by ju skutočne viedol Duch Svätý, odpovedať by vedela. Našťastie Johanka sa dokáže vynásť, jej spôsob umlčievania oponentov prostými a jednoduchými odpoveďami rozhodne v niektorých momentoch pripomína dialógy s Kristom.⁴⁵



Alone!



Alone with God.

Obr. 10

V tejto scéne sa zároveň odzrkadľuje rozdielnosť vo vnímaní času postáv. V rámci celého filmu je vnímanie času veľmi špecifické, reálny a filmový čas sa takmer prelínajú, výsluch akoby trval s menšími elipsami nanajviš deň, pričom je známe, že skutočný proces trval niekoľko mesiacov. Dreyer nás najmä príčinou minimalistickej dekorácie v podobe bieleho pozadia prenáša do univerzálneho bezčasia nadčasovej ľudskej tragédie nespravodlivosti. Dreyer ďalej rozlišuje aj subjektívne vnímanie času Johanky od sudcov, pretože „*Zatímco soudci patří času profánnímu a tomu odpovídá i rytmus jejich naléhání a hektický způsob jejich zachycování kamerou, trpící Johanka již v tu chvíli přebývá v čase sakrálním, což ilustruje jiný způsob jejího snímání.*“⁴⁶

⁴⁵ GUÐMUNDSDÓTTIR, Arnfríður, 2016. Joan as Jesus: A Feminist Theological Analysis of Dreyer's The Passion of Joan of Arc. *Dialog* [online]. vol. 55, no. 4, s. 375.

Celkový spôsob práce s časom na rozdiel od iných, typicky výpravných spracovaní zachytávajúcich celožitovný príbeh Johanky z Arku, ako napríklad *Messenger* (1999) Luca Bessona, podporuje subjektivitu a možnosť nás priblížiť k Johanke ako človeku nie len prostredníctvom veľkého detailu tváre ale aj detailu emócie. Zároveň Dreyer týmto znemožnením orientácie v diegéze zapríčiňuje, že čas sa stráca a otvára sa nám tak väčší priestor pre pocity a emócie postáv. *„Týmto spôsobom situácia dialógu presahuje fyzickú konkrétnosť a mení sa v opozíciu dvoch duchovných síl.“*⁴⁷

Dreyer k osobitému formálnemu spracovaniu dospel možno práve tým, že na rozdiel od mnohých románových spracovaní preferoval pri filmovaní Johankinho príbehu vychádzať z najprimárnejšieho prameňa - originálneho zápisu z procesu z roku 1431. Jeho rekonštrukcia procesu Johanky z Arku stojaca na objektívnom základe nám sprostredkúva stredoveký *female gaze*. Sám Dreyer svoje použitie detailu na základe originálneho zápisu z procesu zdôvodnil nasledovne: *„Prepis poskytol trýznivý obraz o vývoji procesu osamelej Johanky, odvážne odpovedajúcej a bojujúcej tvárou v tvár jej sudcom, ktorí ju pomaly a s diabolskou bystrosťou chytali do siete. Tento Johankin súboj so sudcami nemohol byť na kamere zobrazený inak, než skrz veľké zábery zblízka, ktoré s nemilosrdným realizmom ukazovali krutý cynizmus sudcov skrytý za pokryteckým súcitom, a ktorý vytváral kontrast s detailnými zábermi Johanky s nevinnou tvárou ukazujúcou, že jej sila pochádza výlučne od Boha. Keď nenalíčené tváre sudcov plné nenávisť ku Johanke zaplnili obrazovku, realizmus bol ešte viac umocnený. Zmätení, no i uchvátení diváci sledovali tento nerovný boj medzi Johankou a sudcami – čo bol presne dôvod týchto záberov zblízka, ktoré mali divákov vtiahnuť do deja, až kým sami necítil agóniu, ktorú zažívala Johanka... V tomto koncentrovanom používaní záberov zblízka vidím nápad na novú filmovú formu, ktorú iní môžu rozvíjať, či dokonca priviesť k dokonalosti.“*⁴⁸

Dôraz na potrebu dávať veci do historického kontextu popísala i Molly Haskell, zástupkyňa americkej filmovej feministickej školy. *„Filmy predstavujú jedno z najjasnejších a najdostupnejších kukátok do minulosti, pretože sú jej*

⁴⁶ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. s. 100 – 102.

⁴⁷ JAMPOLSKIJ, Michail Beneamiovič. Dialog a struktura filmového prostoru (O reverzních montážních modelech). In: BERNARD, Jan. *Tartuská škola*. Praha: Národní filmový archiv, 1995. s. 104

kultúrnymi artefaktami a zrkadlami zároveň.”⁴⁹ Prináša tak osvietený pohľad spočívajúci v narušení zmýšľania o vykreslených ženských charakteroch ako o výsledku spiknutia mužov.⁵⁰ Dreyerovo dielo ozaj môžeme považovať za nadčasové kukátko do viacrovinového konfliktu medzi dvoma subjektami, spomedzi ktorých je jeden neprávom zatlačený do pozície objektu.

Tu si dovoľím malú odbočku o kostýme v spojitosti s *female gaze*. Johanka nikdy nevysvetľovala nosenie mužského odevu, aj originálny spis zaznamenáva len odpoveď ohľadom nevyhnutnosti, čo vzhľadom na fakt, že v boji potrebovala byť chránená, môže byť pravdou.⁵¹ Na druhej strane akt obliekania si mužského kostýmu vypovedá o nutnosti žien prijať mužské oblečenie, princípy a identitu ak chcú niečo dosiahnuť v patriarchálnom svete. Môžeme tak nachádzať odkaz na myšlienky E. A. Kaplan, ktorá prízvukuje, že takéto "výmeny" rolí nikoho nikde neposúvajú, práve naopak, pevnejšie nás zamkávajú do patriarchálnych štruktúr. Ak sa chceme stať aktívnymi subjektami vlastniami pohľad, musíme sa zasadiť vždy do "mužskej" pozície.⁵² Žena teda preberá vlastnosti hrdinov patriarchátu, aby sa na nich "dotiahla" ale otázka jej skutočnej identity je znovu potlačená. Preto po absolvovaní analýzy konštrukcie patriarchátu, musíme myslieť na to, ako ju prebudovať tak, aby sme mohli žiť v skutočnej rovnoprávnosti.

Dreyer v *Utrpení panny Orleánskej* zblízka dokumentuje nie len ľudskú tvár, ale i dušu, na základe čoho Paul Schrader Dreyera radí medzi režisérov využívajúcich *transcendentálny štýl*.⁵³ I keď samotná transcendencia je ťažko analyzovateľná, môžeme analyzovať proces, v ktorom sa z imanencie, stáva transcendencia. Týmto sa opäť vraciame k Simone de Beauvoir, ktorá tvrdí, že žena vo svojej prirodzenosti chce transcendovať avšak na základe neprirodzeného utláčania mužom, ktorému transcendentovanie umožnené je, vzniká konflikt, v dôsledku ktorého nám aj napríklad absentuje *female gaze* v klasickom filme. Žena ako každá ľudská bytosť, ktorá je autonómne slobodná, „objavuje sama seba a hľadá sa vo svete, kde ju muži nútia pokladať sa za tú Druhú a chcú z nej urobiť objekt, odsúdiť ju na imanenciu, pretože jej

⁴⁸ DRUM, JEAN and DALE D DRUM, 2000. *My only great passion*. Lanham, Md.: Scarecrow Press. s. 137-38.

⁴⁹ HASKELL Molly. *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*, Chicago : The University of Chicago Press, 2016.

⁵⁰ HANÁKOVÁ, Petra. *Pandařina skřínka, aneb, Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia, 2007. s. 47

⁵¹ WARNER, Marina. *Joan of Arc: The Image of Female Heroism*. London: Weidenfeld and Nicolson. 1981.

⁵² KAPLAN E. A., *Is the gaze male?*, In: SNITOW, Ann Barr, Christine STANSELL and Sharon THOMPSON, 1983. *Powers of desire*. New York: Monthly Review Press.

⁵³ Štýl nie striktné náboženský, ale reprezentujúci cestu na dosiahnutie transcencie.

*transcendencia sa stále prekračuje iným podstatným a suverénnym vedomím. Drámou ženy je konflikt medzi základnou požiadavkou každého subjektu, ktorý sa vždy pokladá za podstatný, a požiadavkami situácie, ktorá z nej robí nepodstatnú bytosť.”*⁵⁴

V *Utrpení panny Orleánskej* ide o príkladovú situáciu. Johanka sa svojimi činmi pokúsila vymaniť zo ženského údela. Napriek zásluhám ju najmä kvôli jej pohlaviu mužské autority chcú aspoň čiastočne potrestať za rebéliu voči patriarchálnym štruktúram a tak Johanku manipuláciou donútiť podpísať list, v ktorom sa vzdáva svojho Boha. Následne si Johanka až v cele uvedomí, že i keď si zachránila svoj život ľudský, zradila svoje hodnoty a vieru. Tento moment prichádza, keď si pri vyhadzovaní svojej koruny a vlasov strážcom uvedomí paralelu svojho a Kristovho osudu. Johanka sa rozhodne namiesto imanencie zvoliť cestu transcendenciu a to i za cenu fyzickej smrti, ktorej sa síce úprimne ľudsky obáva, ale skutočná viera je pre ňu na prvom mieste (Obr. 11).

O odkaze na Ježiša Krista pojednáva aj Blažejovski v knihe *Spiritualita ve filmu* v súvislosti so spôsobom kompozície, osvetlenia a smerovania pohľadu nahor podobne, ako Ukrižovaný.⁵⁵ Paralela Johankinho a Kristovho osudu rozhodne nie je náhodná, pretože svojím osudom, činmi ale aj spôsobom dialógu odkazuje na podobný boj ako viedol s autoritami Kristus. Jednoduchosť úprimnej pravdy Johanky Dreyer stavia do ostrého kontrastu s povrchnými náboženskými autoritami.



Obr. 11 : V momente pohľadu na motív koruny odkazujúcej na Ježiša Krista Johanka volí "dobrovolnú" smrť, pretože život, v ktorom zaprela Boha pre ňu nedáva zmysel.

⁵⁴ BEAUVOIR, Simone de a Jan PATOČKA. *Druhé pohlaví: výbor*. Praha: Orbis, 1966. Malá moderní encyklopedie (Orbis). s. 23

6. 5 Pochopenie v empatii

Dreyer v *Utrpení panny Orleánskej* vytvoril autentický pohľad, nie romantizujúci alebo hrdinský, ale tragický a trpký. Režisérova poetika prináša nadčasovú perspektívu, prostredníctvom ktorej dostávame možnosť vcítiť sa do pozície nie len Johanky z Arku, ale všetkých nespravodlivo odsúdených. Dosiahnutie transcencie v *Utrpení* Jean Semolue pripisuje práve empatii. I keď zobrazenie Johanky ako človeka je obmedzujúce v zmysle pozemského vnímania, napríklad aj smrť Johanky považujeme primárne za tragédiu, pričom v Johanke Roberta Bressona (*Procés de Jeanne d'Arc*, 1962) je smrť vykúpením,⁵⁶ pre poskytnutie úprimného *female gaze* je dôležitejšie priblížiť sa k postave ako k človeku, empatizovať. Aby sme sa priblížili, spoznali Johanku ako ľudskú bytosť, nie ako sexuálny objekt či nadpozemskú ikonu, je potrebné najmä pochopenie jej pozície objektu zakliateho do patriarchálnych štruktúr. *Female gaze* Dreyerovej Johanky spočíva primárne v empatii, ktorá je kľúčom k sprostredkovaniu krutosti minulosti a zároveň odkazom na stále aktuálnu potrebu nastolenia rovnosti práv.

Moment premietnutia si vlastných nespravodlivostí a empatie, sa objavuje aj priamo v inom diele francúzskej kinematografie. Jean-Luc Godard vo filme *Vivre sa vie* (1962) zobrazil situáciu, v ktorej sa hlavná postava Nana (Anna Karina) ocitá v kinosále, kde premietajú *Utrpenie Panny orleánskej* (Obr. 12). Nešťastná Nana sa stotožňuje s pocitmi Johanky na plátne. Táto scéna v Godardovom filme je okrem priamej ukážky empatie výpoveďou o nadčasovej hodnote príbehu Johanky z Arku a akisto tneho filmovom spracovaní v *Utrpení panny Orleánskej*.

⁵⁵ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. s. 100 – 102.

⁵⁶ SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film*. New York: Da Capo. 1988. s. 126.



Obr. 12 Vo filme *Vivre sa vie* (1962, Jean-Luc Godard) sa Nana (Anna Karina) v kine stotožňuje s pocitmi Johanky (Renée Jeanne Falconetti) vo filme *Utrpenie Panny orleánskej* (1928, C.T. Dreyer)

Empatia obohacuje našu skúsenosť a tak rozširuje náš pohľad na svet aj za obzory, na ktoré nedovidíme. Mnohé skúsenosti považujeme za neprenositelné, napríklad priemerný muž na vlastnej koži nikdy nezažije sexuálne násilie v takej miere a forme ako priemerná žena ale vzdelávaním sa o problematike, napríklad aj prostredníctvom filmu, môže vyvolať empatiu a pochopenie pre obeť a predísť tak možnosti spáchania činu z jeho strany. Spojením objektívneho (rovnaký príbeh, rovnaký detail, rovnaký film pre všetkých) a zároveň subjektívneho stotožňovania sa s filmovými postavami, do ktorých si projektujeme vlastné skúsenosti a poznanie môžeme nachádzať pochopenie v empatii a následné ho pretaviť aj do nášeho vlastného života.

Záver

V práci ostáva otvorená a nezodpovedaná otázka, prečo Dreyer zobrazil Johanku práve tak progresívne. Osobne sa prikláňam najmä k úvahám Jamesa Schamusa, ktorý popísal prítomnosť feministického odkazu v *Utrpení panny Orleánskej* a pomenoval princíp *textuálneho realizmu*, vďaka ktorému Dreyer prenikol do hĺbky témy na základe originálneho prameňa. Bohužiaľ, nie vždy sa postava Johanky stretla s tak citlivým vyobrazením, v minulosti bol mýtus okolo panny Orleánskej častokrát i zneužitý, napríklad ako nacionalistický symbol prispôsobený podľa potrieb daného politického hnutia, čo môžeme považovať za znovu dosadenie do pozície objektu podľa požiadaviek určitých skupín.

V závere konštatujem, že pri zaoberaní sa problematikou formovania *female gaze* v patriarchálnom svete sa nemožno nedotknúť fenoménu *male gaze* odkazujúceho na vládu patriarchálnej ideológie zakorenennej v nás. Keď nacistická či komunistická propaganda natáčala v duchu svojej ideológie filmy, pôsobila očividne vykonštruovane a spätne bola ľahko identifikovateľná, avšak ideológia patriarchálneho nastavenia sveta je do príbehov vrytá omnoho podprahovejšie, pretože dodnes sa v niektorých aspektoch javí ako prirodzená.

V metodologickej časti práce sme popísali, že konkrétna reflexia postavenia žien nastala na poli filmu až s príchodom feministických filmových teoretičiek v 70. rokoch 20. storočia. Avšak, opomenuli sme zmieniť fakt, že ak aj patriarchát je iba ideologickým konštruktom, môžeme pri hľadaní východiska vychádzať aj z teórie zaoberajúcich sa vzťahom filmu a ideológie ako takej. Koncom 60. rokov v *Cahiers du cinema* Jean Narboni a Jean-Louis Comolli prichádzajú s tvrdením, že film ako produkt je podmienený ideológiou ekonomického systému, ktorý ho vyrába, takže kamera nezachytáva svet skutočný, ale taký, ako ho skonštruovala určitá ideológia.⁵⁷ Podľa nich je „film už od prvého metra pásky zaťažený jej nevyhnutným osudom zobrazovať veci nie v ich konkrétnej podobe, ale filtrom ideologie.“⁵⁸ V rámci viacerých kategórií, do ktorých autori delia filmy na základe ich spôsobu zobrazovania ideológie vyzdvihujú tú, v ktorej napriek nepopierateľnej prítomnosti ideológie vo filme, táto prítomnosť môže byť dvojznačná. Na jednej strane film reprezentuje

⁵⁷ CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. s. 221.

ideológiu tým, že ju zachytáva, ale na druhej strane ju podrýva a spochybňuje práve tým, že samotným zobrazením poukazuje na jej vlastnosti a obnažuje tak jej konštrukciu, ba priam ju dekonštruuje. Tieto filmy vedia byť kritikou i analýzou, zároveň, „s ideológiou, ktorá ich ovláda, sa síce nerozchádzajú, ale obnažujú obraz, ktorý sama o sebe poskytuje. Táto posledná kategória, kam spadajú napr. Fordove, Dreyerove a Rosselliniho filmy, nemôže byť opomenutá, naopak je treba sa ňou vážne zaoberať.“⁵⁹

U Dreyera môžeme analyzovať súvislosti so spôsobom zobrazenia ideológie patriarchátu v *Utrpení panny Orleánskej*, pretože po obsahovej stránke zobrazuje proces Johanky z Arku v celej svojej krutosti, tak, ako prebehol, s ideológiou sa nerozchádza, avšak formálne jeho progresívnym prístupom, zobrazením krutosti sudcov a utrpenia Johanky v detaile skrz *úprimný female gaze* Johanky, poukazuje na vykonštruovanosť patriachálnych princípov vtedajšej doby - je teda zároveň i svojou vlastnou kritikou. Dvojznačnosť sa prejavuje napríklad na úrovni vzťahu objekt-subjekt, na rovine obsahu je Johanka očividným objektom, avšak montážou z nej Dreyer tvorí subjekt, s ktorým stotožňujeme svoje vlastné utrpenia. Napriek neodlučiteľnosti od zobrazovania určitej ideológie, v prostredí ktorej film vznikal ho môžeme považovať zároveň za konštruktívnu kritiku danej ideológie, napríklad vo svojej forme, čo sme si ukázali práve na montážnej analýze *Utrpenia panny Orleánskej*. V súvislosti s problematikou definovania *female gaze* v mužmi formovanom svete sa ponúka tento princíp aj ako vhodný príklad formovania *female gaze* oproti mylným cestám dosadzovania žien do vzorcov mužských hrdinov.

Hlavným cieľom bolo prostredníctvom montážnej analýzy filmu ukázať moc montáže pri konštruovaní *female gaze*. Na základe analýz feministickej filmovej literatúry volajúcej po zmene vo forme filmového jazyka, som sa sústredila najmä na strihové montážne figury a v Dreyerovom *Utrpení panny Orleánskej* analyzovala konštruovanie pohľadu Johanky v konkrétnych scénach. Reflektujem, že analýza mohla byť rozšírená o väčšie množstvo príkladov a v niektorých prípadoch mohla ísť viac do hĺbky.

Ako najväčšie úskalie práce vnímam neustále inklinovanie k potrebe zodpovedať otázku čo presne to je *female gaze*, i napriek tomu, že to nebolo hlavným predmetom práce. Táto otázka sa vynára naprieč celou prácou, pretože

⁵⁸ tamtiež

analyzovať spôsob konštrukcie pojmu, ktorý nemá úplne ukotvenú definíciu nás prirodzene vedie ku kladeniu otázok. V takýchto momentoch som sa snažila vrátiť k hlavnému cieľu a motivácii, ktorá spočívala práve v tom, že síce *female gaze* úplne zdefinovať nevieme, ale preskúmaním spôsobu a dopytovaním sa ako pohľad ženskej postavy, v našom prípade Johanky, vo filme vzniká nachádzame odpoveď aj na otázku, čo je to *female gaze*. *Female gaze* je konštruktom, ktorý na rozdiel od toxicky maskulíneho *male gaze* šíri ideu empatizovania s druhým, bez ohľadu na rod či gender danej postavy, pričom výrazové prostriedky filmového štýlu slúžia ako nástroje, ktoré majú moc tento *female gaze* priamo vytvárať záberovaním, strihovou skladbou, osvetlením alebo rakurzom. Tak, ako v celom svete pomaly meníme zabehnuté patriarchálne štruktúry prostredníctvom reforiem a ustanovovaním práv, ktoré boli napríklad ženám v minulosti odňaté, môžeme aj v rámci kinematografie prostredníctvom určitého využitia výrazových prostriedkov filmového štýlu kreovať nové významy, oslobodzovať naše postavy zo zakliatia do patriarchálnej formy filmového jazyka a šíriť smerom k divákovi, čitateľovi či poslucháčovi posolstvo feministického myslenia.

Diskusia ohľadom postavenia a zobrazovania žien vo filme je a bude stále aktuálna. Máme síce mnoho ženských filmárov, ktoré slobodne tvoria a tvorcov rôznych rodov, rás a identít, ktorí zobrazujú ženu takú, aká je, nie takú, ako ju chce vidieť spoločnosť, avšak aj vo filmovom priemysle stále väčšinou ostávajú zakorenené stereotypy typu, že práca kameranky nie je pre ženu a podobne. Preto nám neostáva nič iné, než „*sa znovu zadívať do priestoru mimo štruktúry, ktorá nám bola daná,*“⁶⁰ pretože „*ak budeme naďalej definovať identitu našej skupiny tým, čo sa na nás napáchalo, budeme stále objektom a nie subjektom.*“

61

⁵⁹ tamtiež s. 222

⁶⁰ CRISPIN, Jessa. *Prečo nie som feministka*. Inaque, 2018, s. 125. ISBN: 978-80-89737-96-3. 9781138667891

⁶¹ tamtiež, s. 119

ZDROJE

Bibliografia:

- BALÁZS, Béla. *Film: vývoj a podstata nového umenia*. Preložil Štefan HORVÁTH. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958.
- BEAUVOIR, Simone de a Jan PATOČKA. *Druhé pohlaví: výbor*. Praha: Orbis, 1966. Malá moderní encyklopedie (Orbis).
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. s. 100 – 102. ISBN 978-80-7325-132-1
- BERGER, John. *The ways of seeing*. London: BBC and Penguin Books, 1972, ISBN 0-563-122447
- BORDWELL, David. *The films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press. 1981. ISBN 0-520-03987-4
- CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8.
- CRISPIN, Jessa. *Prečo nie som feministka*. Inaque, 2018. ISBN 978-80-89737-96-3
- DRUM, JEAN and DALE D DRUM, *My only great passion*. Lanham, Md.: Scarecrow Press. , 2000 ISBN 978-0810836792
- HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka, aneb, Co feministky provedly filmu?*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1551-8
- HANÁKOVÁ, Petra. *Koloběh pohledů: od renesančního pozorovatele k mužskému divákovi ve feministické teorii filmu*. 2006. Dizertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií.
- HASKELL Molly. *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*, Chicago : The University of Chicago Press, 2016. ISBN 9780336412894
- HOLE, Kristin Lené. *Film feminisms : a global introduction*. London New York: Routledge, 2019. ISBN 978-1-138-66790-7
- KAPLAN, E. A., 1983. *Women and film*. London New York: Methuen. ISBN 0-416-31750-2
- KAPLAN, E. A. Is the gaze male?. In: SNITOW et al. (eds), 1983. Powers of desire. New York: Monthly Review Press. ISBN 978-0853456100
- KICZKOVÁ, Zuzana: *Problém rodovej identity z pohľadu Simone de Beauvoirovej*. In: FARKAŠOVÁ, Etela, Lenka BOHUNICKÁ a Miroslav MARCELLI, ed. *Brnianske prednášky: prednášky členov Katedry filozofie a dejín filozofie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave*. Brno: Masarykova univerzita, 2003, s. 139 – 159. ISBN 80-210-3046-1

KUČERA, Jan. *Kniha o filmu*. Praha: Orbis. 1941

SCHAMUS, James. *Carl Theodor Dreyer's Gertrud*. Seattle: University of Washington Press. 2014. ISBN 9780295988542.

SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film*. New York: Da Capo. 1988. ISBN 0-306-80335-6

WARNER, Marina. *Joan of Arc: The Image of Female Heroism*. London: Weidenfeld and Nicolson. 1981. ISBN 0 297 77638

Zborníkové štúdie:

DOOLITTLE, Hilda. *Joan of Arc*. In: *The passion of Joan of Arc, La passion de Jeanne d'Arc*. [S.l.]: Eureka Entertainment, Ltd., 2012. s. 33. vydáno jako příloha k DVD

HARRIS, Laurel. Visual Pleasure and the Female gaze: "Inter-Active" Cinema in the Film Writing of HD and Dorothy Richardson. In: HINNOV, EMILY M, LAUREN ROSENBLUM and LAUREL HARRIS, 2013. *Communal modernisms*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-137-27491-5

JAMPOLSKIJ, Michail Beneamiovič. Dialog a struktura filmového prostoru (O reverzních montážních modelech). In: BERNARD, Jan. *Tartuská škola*. Praha: Národní filmový archiv, 1995. ISBN: 80-7004-077-7

JOHNSTON C. *Women's cinema as a counter cinema (UK, 1973)*, In: MACKANZIE, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, Berkeley: University of California Press, 2014. s. 347 – 356. ISBN 9780520377479

MULVEY, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998. ISBN 80-85850-67-2.

SCHAMUS, James. *Dreyer's Textual Realism*. In: MARGULIENS, Ivone. *Rites of Realism*. New York: Duke University Press, pp. 315-324, 2003. ISBN 978-0-8223-8461-8-9

Štúdie v odborných časopisech:

GUÐMUNDSDÓTTIR, ARNFRÍÐUR, 2016. Joan as Jesus: A Feminist Theological Analysis of Dreyer's The Passion of Joan of Arc. In: *Dialog* [online]. vol. 55, no. 4, s. 372-378. ISSN 00122033.

Internetové zdroje:

ANON., 2021. Biography - Extended. *Carlthdreyer.dk* [online] [accessed. 10 . June 2021]. Dostupné z: <https://www.carlthdreyer.dk/en/carlthdreyer/about-dreyer/biography/biography-extended>

POLCKOVÁ, Anna. *Nedelná nekázeň: Život z perspektívy kurata*, Denník N, [online] [citované: 2. Júl 2021]. Dostupné z: <https://dennikn.sk/2289774/nedelna-nekazen-zivot-z-perspektivy-kurata/>

TELFER, Tori, 2021. How Do We Define the Female Gaze in 2018?. *Vulture* [online] [citované: 1. August 2021]. Dostupné z: <https://www.vulture.com/2018/08/how-do-we-define-the-female-gaze-in-2018.htm>

Audiovizuálne zdroje:

Utrpenie Panny orleánskej [*La passion de Jeanne d'Arc*] [film]. Režie Carl Theodor Dreyer. France, 1928.

SOLOWAY, Jill. 2016. *Jill Soloway on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016* [online]. video. 2016. [accessed. 2 . August 2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I>

Zoznam použitých obrázkov:

Obr. 1: screenshot z filmu *Exécution de Jeanne d'Arc* (Georges Hatot, 1898)

Obr. 2: screenshot z filmu *Jeanne d'Arc* (Georges Melies, 1900)

Obr. 3 – Obr. 12: screenshoty z filmu *La passion de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928)