

Národní velkofilmy v evropské němé kinematografii

UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ

Produkční okolnosti filmu

- počátečním projektem bylo vytvořit dodatek ke Ganceho *Napoleonovi*, jehož produkci SGF přebrala po kolapsu Westi
- úspěch *Pána domu aneb Tyranova pádu* v Paříži mu zajistil smlouvu s SGF na *Utrpení panny Orleánské* – dostal k dispozici velký rozpočet 7 milionů franků (cca 300 tisíc dolarů) a volnou ruku
- na základě předchozího úspěchu nabídla SGF Dreyerovi tři možnosti v projektu filmových příběhů významných historických žen: Kateřina Medicejská, Marie Antoinetta a Johanka z Arku
- SGF koupila práva na biografický román Josepha Delteila z r. 1925
 - román získal jednu z nejprestižnějších literárních cen ve Francii, byl to bestseller a přeložen do mnoha jazyků
- Dreyer nicméně porušil dohodu, když odmítnul scénář spisovatele Josepha Delteila kvůli Delteilově romantické koncepci postavy
 - namísto následování plánu vyrobit heroický spektakl převzal Dreyer vysoce neobvyklý přístup k filmování
 - změna směru vedla až k výhrůzkám opuštění projektu ze strany SGF
 - > březen 1927: hrabě d'Ayen, správce SGF podporující Dreyera, založil novou společnost Ominium Films, jejímž účelem bylo umožnit pokračování výroby *Utrpení panny Orleánské*
- ačkoliv Dreyer využil jen část románu, tak některé důležité scény se dostaly do filmu
- Dreyer pracoval s Delteilem měsíc na scénáři a Delteil přišel s některými nápady nad rámec románu
 - jeho role byla celkově významnější, než za jakou má připisovaný kredit
- Dreyer ale pracoval i s dalšími zdroji
 - zjistil, že k filmu potřeboval prvotřídního odborníka na Johanku -> Pierre Champion, který měl největší vliv na Dreyerův scénář
- každému jeho filmu předcházela důkladná přípravná práce/výzkum tématu

Dreyerův přístup

- 1926: Dreyer připravoval *Utrpení panny Orleánské* jako zvukový film
- Dreyer měl od svého prvního filmu *Prezident* výraznou kontrolu nad mizanscénou
 - pro některé role angažoval neherce
 - polský kameraman Rudolf Maté měl německého asistenta, výpravu měl na starosti německý architekt Hermann Warm, který se proslavil expresionistickou scénou pro *Kabinet doktora Caligariho*
 - kostýmy „para-realistické“ – odvozené z období, ale stylizované, aby získaly „bezčasovou prostost“
- výstavba nákladných dekorací, z nichž ale ve filmu vidíme pouze minimum
- pracoval s ambiciózní výpravou scény (ruská vesnice, fungující byt,...)
- několikaměsíční produkce, během níž spolu tvůrci žili na jednom místě pro zesílení účinků
- film natáčen v chronologickém pořadí
- Dreyerova koncepce umění neustále narážela na metody masové produkce
- jako režisér pracoval na film-by-film bázi – pracoval v daném čase vždy na jednom projektu pro jednu společnost na základě jakýchkoliv podmínek, které byly přijatelné, což byla vzácná taktika ve 20. letech
 - > z Dreyera „mezinárodní cestovatel“ – mezi 1920-26 natočil 7 filmů v 5 zemích a žádné 2 filmy pro jednu firmu
- i pro velké firmy (Svensk Filminustri, Decla-Bioskop) pracoval, jen když dostal značnou kontrolu nad projektem
- finanční neúspěch *Utrpení panny Orleánské* utnul Dreyerovu krátkou mezinárodní svobodu
 - firma i kvůli ztrátám z Ganceho *Napoleona* musela zrušit smlouvu pro další Dreyerův film

Dreyerův přístup

- pro Dreyera důležitá tvář herce a role detailu, který režisérovi umožňuje zesílit výraz ve tváři a „zaznamenat vnitřní drama“
 - podobně role mizanscény (dekorace apod.) může podporovat a zesílit odhalení osobnosti a může umístit herce do správné nálady
 - jednoduchá výprava může směřovat naši pozornost k tomu, co je základ skoro každého záběru
 - > hraní
- režisér podle Dreyera musel zjednodušovat
 - proces koncentrace, obnažení, intenzifikace
 - jeho filmy radikálně stlačují čas a prostor
- *Utrpení panny Orleánské* ovlivněné obrazy Pietera Brueghela a středověkými miniaturami



Dreyerův přístup

- skoro celý film vystavěl Dreyer ze záběrů tváří bez jakékoliv upomínky scénografického prostoru
- Dreyerovo naléhání na tváře rozpraskává narativní prostor klasické kinematografie
 - deformuje prostorové vztahy
 - stylistické postupy upřednostňují tváře, ale ničí soudržný narativní prostor
 - prakticky všechny principy stříhu a pohybu kamery jsou napadeny -> výsledkem protichůdný excentrický prostor
 - aby dosáhl „filmování duše, jak ji odhaluje tvář“, tak roztříštil jednotný prostor
- odmítnutí dominantního stylu ústí v nový, rozkladný systém
- jeden z nejbizarnějších a percepčně nejobtížnějších filmů všech dob
- Dreyerův přístup v rozporu se stylistickými principy historického filmu zděděných z akademického malířství
 - etnografický důraz na brutální fakticitu události zaznamenané na kameru
 - dojem bezprostřednosti rovněž díky novému panchromatickému materiálu
 - > umožňoval „fotografické“ obrazy
 - > tváře bez make-upu překvapující v kontextu historických filmů, v nichž byli herci konvenčně výrazně nalíčení a nosili paruky
 - > zároveň signifikantní absence viráže
- pro film důležitá „alternativní výtvarná tradice“, která byla v protikladu k akademickému malířství

Práce s prostorem

- podle Bordwella je film výzvou hollywoodské koncepce narativní kinematografie
 - zaplavením trhů svými filmy HW ustanovil koncepci běžného narativního filmu, jehož vliv na styl byl transnacionální
 - ve velkých zemích HW sloužil jako nevyhnutelný standard neambiciózních filmařů, kteří ho imitovali (např. francouzské westerny)
 - *Utrpení panny Orleánské* byla navrženo, aby předvedlo evropskou kulturu definovanou v opozici k americké masové zábavě
 - Dreyer proklamoval svou antipatii k producentskému studiovému modelu, který po rozvinutí v HW imitovaly evropské země
- *Utrpení panny Orleánské* v porovnání s předchozími Dreyerovými filmy odmítá dominantní vztahy mezi narativní logikou a kinematografickým prostorem
- čitelnost filmu závisí na naší schopnosti propojovat jeden detail s druhým
- rozlamuje prostor, rozpouští vzájemné souvislosti mezi různými prostředky, zdůrazňuje prostor jako svůj vlastní systém schopný utvářet nové a dezorientující vzorce
- nemáme jasná vodítka hloubky prostoru – film odmítá definovat více plánů pomocí vlastností pozadí, svícení nebo lineární perspektivy

Stylistické diskontinuity

- úhly rámování odstřihávají postavy od země
-> dojem vznášení
- kompozice jsou vychýlené z rovnováhy
- Dreyer pracuje s kompozičními vzorci
- jeden z důvodů, proč si pamatujeme film jako složený výhradně z detailů je ten, že i v případě celků jsou tváře často izolované nevyváženým rámováním
- v záběrech se dostávají do popředí grafické vzorce
 - oblouk (specifickým případem vršek hlavy), linie do V, kříž, kolo
 - > mizanscéna se odmítá podřizovat narativní akci a klade do popředí abstraktní rozvržení (např. dojem koláže)



31



32



33



34



35



36



Stylistické diskontinuity

- nejednoznačnost prostoru není vyvrácena, ale spíš posílena pohybem kamery
 - například není poznat, jestli se hýbe kamera nebo postava
- kamera se často hýbe s postavou, a udržuje tak prostorovou nejednoznačnost konstantní
- koordinace pohybu kamery a subjektu nás může dezorientovat v prostoru
- pohyb kamery je často bezdůvodný v souvislostech potřeb vyprávění
- pohyblivé záběry jsou narušovány statickými
- pohyb kamery navíc mate než konkretizuje prostorové vztahy
- záběry jsou navíc kladené do vzájemného protikladu
 - střih dosahuje překážek, diskontinuálního prostoru, problematického čtení
 - jen minimum střihů spojuje jednu postavu nebo objekt mezi dvěma záběry a ještě méně jich motivovaných návazností pohybu – bílé pozadí často jediným spojujícím prvkem
- střih často odmítá nejzákladnější principy kontinuity
 - master shot přichází například na konci scény, ustavující záběr neustavuje nic
 - celky skrývají akci v rámu
 - často nám je odepřen ustavující záběr, který by nám dovolil vztáhnout prostor Johanky s prostorem dalších postav
- návaznost pohledu často porušuje pravidlo osy a činí pro nás náročné rekonstruovat prostorové vztahy

Stylistické diskontinuity

- styl pracuje proti ustanovení vnitřně koherentního narativního prostoru
 - stylistická dynamika pramení z diskontinuit filmu
- film se nicméně snaží tyto nerovnosti udržet pomocí sjednocujících operací
 - jednu navrhuje sám film tím, že všechny nerovnosti můžeme číst jako reprezentaci Johančina hlediska: expresionistická subjektivita (mizanscéna) a impresionistická subjektivita (stříh a kamera)
- film u POV porušuje konvenční narážky
 - pracuje s několikanásobným (proplétajícím se) hlediskem
- film také ruší stabilní vztahy mezi pohledy
 - úhel rámu nesedí s úhlem pohledu
- porušení POV vzorců nám ukazuje, že nejde o pokus vytvořit prožitek postavy
- temporální vztahy nás také dezorientují
 - nevíme, jak dlouho trvá fabule – nemůžeme určit přesné limity
- narušení prostoru koresponduje s nejednoznačností času

Sjednocující narativní principy

- Johančina narativní pozice vybalancovává fragmentovanou rozmanitost filmu
 - Johanka jako formální nástroj proti nejednotě času a prostoru
- jak kniha v úvodu filmu naznačuje, Dreyer pracuje s jejím životem jako předtextem a s tím, co jako diváci o ní víme
 - zároveň nás kniha ujišťuje v tom, že je příběh dokončený a že navzdory všem stylistickým diskontinuitám bude koherentní
- rozdílností filmu je pnutí mezi Johankou jako sjednocující silou a protiklady času a prostoru
- film pracuje s mikro-narativy, které garantují směr vyprávění a lokalizují kauzální soudržnost
 - Johanka tak není nehybný bod – konstantně se vyvíjí prostřednictvím minimálních variací
 - > mikroskopický kauzální řetězec



Sjednocující narativní principy

- sjednocujícím prvkem jsou i rozhovory
 - snaží se přesáhnout vizuální nerovnosti filmu silou obecné čitelnosti
- každá ze sedmi scén (vymezených změnou lokace) je strukturovaná na základě pečlivého vzorce:
 1. shromáždění účastníků
 2. authority navazují dialog s Johankou
 3. Johanka nebo spojenec se postaví autoritám
 4. authority útočí na ni nebo spojence
 5. účastníci se rozptylují
- nejenom slova, ale i fyzické vlastnosti vstupují do dialogu
 - film staví na úzké sadě fyzických polarit
- opakující se motivy posilují druhý text, na kterém film závisí -> příběh Kristova utrpení a smrti (kříž a trnová koruna)

Přijetí a problematika kopií

- konzervativní kritici a politici byli uraženi, že film točil cizinec a protestant
- přijetí *Utrpení panny Orleánské*: film je pozoruhodný hlavně kvůli tomu, co nezobrazuje
 - kritici jmenovali události, co chybí, a absenci citací známých obrazů
 - > důraz na narativní materiál, který byl marginalizován nebo úplně vynecháván
- v Dánsku kopie pravděpodobně bez zásahu, ve Francii cenzura z katolické církve
- cenzura chtěla některé „příliš pravdivé“ scény vystříhnout – např. pouštění žilou
- producent a distributoři vyhověli francouzským cenzorům zasahovat do střihu filmu bez Dreyerova svolení – celkově o 8 minut kratší než dánská kopie
 - podle Larsona kvůli změnám film ve Francii propadl
 - nezkrácená verze až po 8 měsících – nesestríhaná verze změnila názor na film
- problémy i v Británii, kde byl film zakázaný kvůli nápadnému anti-britskému postoji
- ztráta negativu na konci r. 1928 -> Dreyer sám rekonstruoval kopii
 - spolu se střihačkou M. Beaugieovou (pracující i na Ganceho *Napoleonovi*) dal dohromady novou verzi složenou z denních prací, nepoužitých záběrů a alternativních jetí
 - kopie byla zničena při požáru v r. 1929
- kromě jiných vznikla poté v USA zvuková (zkrácená) verze – David Ross z rádia namluvil voice-over nahrazující mezititulky
 - tato verze pravděpodobně osekána o brutalitu
- v 80. letech se v Norsku našla necenzurovaná kopie pro dánský trh z doby premiéry

Pozice Utrpení panny Orleánské

- HW koncepce narativní kinematografie nebyla v žádném případě principiální referencí v mediálním pokrytí filmu ve francouzské tisku
 - téma stylu typicky porovnávaly *Utrpení panny Orleánské* ne k HW, ale k ikonografii Johanky spojené s Ingresem a dalšími malířskými díly 19. století
 - ikonografie byla široce reprodukována v 80. letech 19. století a přímo ovlivnila mizanscénu řady filmů o Johance ve Francii
 - > *Utrpení panny Orleánské* jako výzva méně k HW zábavě jako spíš k akademickému filmovému stylu, který se sám odchyloval od norem HW (základem byla tableau kompozice)



Dva filmové velkoprojekty o Johance

- kritici v letech 1928-29 na rozdíl od pozdějších pohledů vztahovali neobvyklý styl filmu k „národní“ estetice odvozené z akademického umění 19. století
 - přestupek filmu v opuštění malířské estetiky, která ač považovaná za „klasickou“ nebyla v žádném případě ekvivalentní s klasicismem připisovaným po 2. sv. válce Hollywoodu
- obecnější problém tendence filmové historiografie redukovat hlavně národní styly 20. let na nejočividnější protihollywoodské praktiky avantgardy
 - ve Francii na konci 20. let škála stylistických alternativ, které unikaly binarismu Hollywood/avantgarda
- s vývojem *Utrpení panny Orleánské* kolidovala oznámení o produkci dalšího filmu o Johance – velký populární a národní film *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*
- konkurenční projekt společnosti Bernarda Natana se měl stát výstavní skříní francouzského filmu na začátku roku 1929
- stylistické rozdíly mezi filmy můžeme brát jako ilustraci míry, do níž pojetí národních rozdílů udávalo rozsah stylistických možností, které byly filmařům dostupné

Dva filmové velkoprojekty o Johance

- Dreyer jako mezinárodní vs Jean-José Frappa, scenárista konkurenčního *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*, který definoval svůj projekt prosazováním exkluzivní kulturní identity
 - Frappa: najmout Dána, který chtěl americkou herečku Lillian Gish, je skandál
 - požadoval „francouzské“ financování a domácí tvůrčí pracovníky – líboval si v nacionalistické rétorice, které se stala zřetelnou na konci dvacátých let
- Frappa podobně jako Dreyer odmítl pouze ekonomickou legitimitu Hollywoodu
 - na rozdíl od něj ale deklaroval závazek k národní identitě, takže se odvolával spíš k politickému než striktně estetickému standardu legitimacy
- Dreyer měl kvality, které ho odlišovaly od rodných francouzských filmařů; vyvolání národní identity v kritice namířené proti Dreyerovi naznačuje, že rivalita mezi projekty vyjádřila kulturní a sociální rozdělení uvnitř filmařské komunity
- duben 1929: po premiéře tisk uznal *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* jako důkaz schopností a kapacity francouzského filmového průmyslu odolat konkurenci z HW
- oficiální schválení tohoto projektu zajišťovalo, že film získal profil přesahující oblast filmové kultury
 - film měl posvěcení komise, v jejímž čele byl prezident a zahrnoval přední politiky, celebrity, duchovní a členy diplomacie
 - vláda filmu poskytla materiální podporu, přímo přeložené do symbolické hodnoty
 - > 4 pluky francouzské armády jako komparz k bojovým scénám
 - režisér Marco de Gastyne dostal i povolení natáčet na historických lokacích
 - premiéra se překrývala na konci dubna s velkolepými oslavami pětistého výročí Johance osvobození Orléansu
 - > gala projekce v Národní opeře, které se účastnil i nový prezident republiky

Pojetí *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*

- set designér *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* – historický film nabízí reprezentaci dějin, s níž už je divák obeznámen
 - film tak reprezentuje minulost reprezentačními konvencemi, které samy patří do minulosti*La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* cituje řadu uměleckých děl:
 - obrazy a sochy reprodukovány na známkách, pohledech, kalendářích apod.
 - de Gastyneho takt a míra akademické kvality, kterou jako původem malíř projevoval oproti extravagantním a blouznivým dílům ruských a německých filmařů napojených na SGF
 - přitahování pozornosti k lokacím, které film zřetelně odlišovaly od studiově připoutaného *Utrpení panny Orleánské* -> filmová autenticita jako reprezentace národa + nastavení očekávání v případě stylu
- akademické normy se vnucovaly kvůli poválečnému „klasickému obrození“
 - z jejich standardů se nedalo uniknout při reprezentaci Johanky kvůli historii konfliktu týkajícího se jejího zobrazení
 - ikonografie Johanky jako objekt politického boje

Pojetí La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc

- film nejenže vyprávěl známé příhody, ale činil tak v souladu se zavedenou ikonografií
 - didaktické vlastnosti jsou manifestovány mezititulky
 - obrazy jako ilustrace ustanoveného narativu
 - jisté scény jako statické tableau kompozice, které napodobují známé obrazy nebo sochy
 - tableau ale otevřelo formální možnosti jedinečné relevance historického žánru
- Frappa: soudní proces jako jiný, kompletně odlišný příběh
 - původně plánoval ukončit film korunovací Karla VII. a vyhnout se procesu
- de Gastyne přesto do určité míry kopíroval Dreyera na konci svého filmu, který končí procesem oproti původnímu plánu, včetně stylu
 - nicméně i tak dodržuje HW postupy – ustavující záběry, pravidlo osy atd.

Rozdílné proudy ve francouzské kinematografii

- mezinárodní modernismus *Utrpení panny orleánské* a arriére-garde národní styl *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* jako zástupci opozičního stylu spojených s dvěma hlavními skupinami ve francouzském filmovém průmyslu během 20. let
- *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*: filmaři kolem Pathé a francouzského Paramountu (skupina A)
- *Utrpení panny Orleánské*: komunita zahrnující ruské emigranty spojené s Albatros Films a francouzsko-německou SGF (skupina B)
- A: fokus na známé události a hrdiny z francouzské historie
 - původní scénáře a historické lokace
- B: adaptace Dumase, Maupassanta atd. a specializace na kostýmní romance odehrávající se v carském Rusku a jiných slovanských zemích
 - místo barokních studiových rekonstrukcí naturalistické lokace a čerpání z tradic ruského baletu a dalších divadelních souborů pro výpravu
 - kombinace opravdové architektury s nejmodernějšími tisky pro vytvoření efektu spektaklu
- umělci filmaři (cinéma pur Fernarda Légera a Henriho Chometta, pokus G. Dulac a dalších přizpůsobit kinematografii hudbě,...) vytvořili autonomní pole produkce, které umožnilo Dreyerovi odmítnout konvence filmového spektaklu
 - > zavržení komerční kinematografie i státem schválené estetiky historického žánru