



R nee Falconetti i *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928).

## Det fjerne spejl

Jomfruen fra Orléans og hendes filmiske ansigter

Af Casper Tybjerg

Jeanne d'Arcs historie er blevet genfortalt mange gange i levende billeder; i 1999 alene kom hele to versioner, Luc Bessons stort opsatte *Joan of Arc* med Milla

Jovovich og CBS-tv-miniserien *Joan of Arc* med Leelee Sobieski, instrueret af Christian Dugay. De forskellige udgaver af Jeanne d'Arc-skikkelsen, som biograf-

lærredet gennem årene har kunnet byde på, udgør en meget blandet flok. Mange af filmene har hævdet at være fremstillinger af den 'sande' eller 'virkelige' Jeanne d'Arc, og det indbyder til at vurdere og sammenligne Jeanne d'Arc-filmene ud fra en målestok, som ofte tages i anvendelse på historiske film, nemlig deres troskab (eller mangel på samme) over for kendsgerningerne. Der er meget få middelalderlige levnedsløb, som er så veldokumenterede som Jeannes, hvad der giver et solidt udgangspunkt for en sådan vurdering.

Imidlertid er der ganske forskellige opfattelser af, hvilke kendsgerninger der er væsentlige i sammenhængen. Er det de komplicerede politiske forhold i hundredeårskrigen Frankrig? Er det middelalderlivets ydre virkelighed - klædedragter, bordskikke, ritualer, borge, rustninger? Eller snarere den indre virkelighed - ridderskab, kvindeunderkuelse, feudale bindinger, dyb gudsfrygt? Eller måske er det først og fremmest skildringen af Jeannes sjæl, der skal være ægte - men hvad er så kendsgerningerne bag de overnaturlige røster, som forkyndte hendes mission for hende? De forskellige svar, som disse spørgsmål har fået, udgør i sig selv historiske kendsgerninger. De måder, som hun er blevet fremstillet på, er ofte stærkt prægede af deres samtid.

I sin oversigt over Jeannes behandling i kulturhistorien, *The Judgements of Joan*, skriver Charles W. Lightbody:

Studiet af Jeanne d'Arc i åndshistorien er i virkeligheden ligesom en række transformationsbilleder, sådan som man kunne se dem forevist med en gammeldags *laterna magica*; vor heltinde viser sig belyst i mange forskellige farver efter hinanden. Hver generation, hver ny gruppe af skabende ånder, endog hver ny historiker, digter eller kunstner, hvis i besiddelse af en uafhængig og nyskabende

indstilling, ser hende i et forskelligt lys. Man kan også sige, at hver generation genskaber Jeanne i sit eget billede. (Lightbody 1961, s. 17)

Jeanne er både historisk person og mytologisk skikkelse, og derfor har filmskaberne kunnet vælge mellem forskellige Jeanne d'Arc-skikkelser at være tro overfor.

Denne artikel vil behandle en halv snes forskellige filmversioner, instrueret af Cecil B. DeMille (1916), Carl Th. Dreyer (1928), Marco de Gastyne (1929), Gustav Ucicky (1935), Victor Fleming (1948), Roberto Rossellini (1955), Otto Preminger (1957), Robert Bresson (1962), Jacques Rivette (1994), foruden de to nævnte fra 1999. Bortset fra Dreyers og Bressons versioner, der alene skildrer domfældelsesprocessen (og Rossellinis, der er en filmudgave af Claudels og Honeggers oratorium), følger filmene hele Jeannes løbebane, med mødet med dauphinen, Orléans, kongekroningen, domfældelsen og bålet som faste punkter (mere om disse begivenheder nedenfor). Barndommen i Domrémy og mødet med herremanden i Vaucouleurs er også hyppigt inkluderet. Ikke desto mindre er der tale om række meget forskelligartede film. De fleste hævder som nævnt at være tro overfor kendsgerningerne, men det er ikke altid lige rigtigt, og det er også forskellige kendsgerninger, som de vælger at være tro overfor. Sagen kompliceres yderligere af at en række af filmene findes i mere end en version. Det gælder *Joan the Woman* (hvorom mere senere), Flemings *Joan of Arc*,<sup>1</sup> *Jeanne la Pucelle*,<sup>2</sup> og Luc Bessons *Joan of Arc*.<sup>3</sup>

Ud over de nævnte findes der et antal Jeanne d'Arc-film, som jeg ikke har haft mulighed for at se og derfor ikke vil gå nærmere ind på; de to vigtigste er:

1) Den franske episodefilm

*Destinées/Kvindernes oprør* (1954), som bestod af tre forskellige historier om kvinder og krig: "Elisabeth" instrueret af Marcello Pagliero, "Lysistrata", instrueret af Christian-Jacque, og "Jeanne", instrueret af Jean Delannoy efter manuskript af Jean Aurenche og Pierre Bost. Michèle Morgan spiller her Jeanne d'Arc i en episode af hendes liv, hvor hun efter kongekroningen begynder at tvivle på sig selv og sin mission.

2) Den meget roste *Natjalo/Begyndelsen/The Debut*, som blev instrueret af Gleb Panfilov i Rusland i 1970. Her spiller Ina Tjurikova en ung arbejderkvinde, der får rollen som Jeanne d'Arc i en historisk film; hun identificerer sig så meget med rollen, at den efterhånden helt overtager hendes identitet.

Dertil kommer en række tidlige Jeanne d'Arc-film, som heller ikke har været tilgængelige for mig. Den første Jeanne d'Arc-film blev lavet i 1898 for brødrene Lumière af Georges Hatot. Kun en stump af den minutlange film er bevaret.

Géorges Méliès lavede i 1900 en næsten 15 minutter lang Jeanne d'Arc-film, omfattende 12 tableauer (med apotheose til sidst); filmen er en af Méliès' indtil da mest ambitiøse produktioner, bevaret i en håndkoloret kopi, som blev fundet i starten af 1980'erne. I 1909, året for Jeannes saligkåring, udsendte det førende franske filmselskab Pathé en version instrueret af Albert Capellani, en af datidens betydeligste filmskabere. Endelig spillede den mest sødmefulde af de store italienske divaer, Maria Jacobini, Jeanne d'Arc i 1913 for den talentfulde instruktør Nino Oxilia, der faldt i krigen i 1916.

Nærværende artikel er langt fra at være den første oversigtsartikel om de mange filmversioner; emnet er tidligere blevet behandlet af Martin Drouzy, Henri Agel,

Claude Beylie, Robin Blaetz, Jean Darrigol, Franz Ulrich, Gerda Lerner, Kevin Harty, Christian-Marc Bosséno (to gange) og Tony Pipolo. Robin Blaetz har desuden skrevet en upubliceret ph.d.-afhandling om emnet, og tidligere har to filmtidsskrifter udsendt temanumre med en hel række artikler om de forskellige Jeanne d'Arc-filmversioner: *Etudes cinématographiques* nr. 18-19 (1962) og *Cahiers de la cinémathèque* nr. 42-43 (sommer 1985). Mange af disse artikler er imidlertid mere optaget af at vurdere filmenes respektive kunstneriske kvaliteter end at sætte dem i forhold til den historiske baggrund. Eftersom det undertiden kan være svært at begribe de dynastiske intriger, som fremprovokerede de krigshandlinger Jeanne tog del i, følger her en summarisk redegørelse.

#### Den historiske baggrund:

**Hundredårskrigen.** Jeannes bedrifter var en del af Hundredårskrigen, den lange konflikt om arveretten til Frankrigs trone, som udkæmpedes (med skiftende intensitet) mellem 1337 og 1453. Da Karl [Charles] 4. af Frankrig døde i 1328 uden arvinger, gjorde to nevøer krav på tronen: Filip af Valois, søn af Karls bror, og kong Edvard 3. af England, søn af Karl 4.s søster Isabella. Som de, der kender Shakespeares *Henry V* vil vide, vandt englænderne i 1415 en knusende sejr i slaget ved Agincourt. Ved forliget i Troyes i 1420 skrev den franske konge Karl 6., kaldet den gale, at den rette arving til hans trone ikke var hans egen søn, dauphinen (kronprinsen) Karl, men den førstefødte søn af Henrik 5. og Karl 6.'s datter Catherine, som Henrik fik til ægte som en del af aftalen. Sønnen fødtes året efter, men inden han var blevet et år gammel, døde både Henrik 5. og Karl 6.

Karl 6. havde været mentalt ustabil allerede ved sin tronbestigelse i 1380, og det var meningen, at hans bror Louis, hertug af Orléans, og hans fætter Filip den Dristige, hertug af Burgund, skulle støtte ham. En morderisk rivalisering brød straks ud mellem de to. Louis blev myrdet af burgunderne i 1407, og Filip den Dristiges søn, Johan den Uforfærdede [Jean sans Peur], allierede sig med englænderne. Burgunderne kontrollerede meget af det nordøstlige Frankrig, og efter Agincourt var hele Nordfrankrig i hænderne på huset Valois' fjender. Efter forliget i Troyes gjorde ham arveløs, måtte dauphinen måtte tage tilflugt i Midtfrankrig; han havde desuden fået en alvorlig plet på sit ry gennem sin direkte indblanding i det skændige mord i 1419 på Johan den Uforfærdede. Mange franskmænd, deriblandt Paris' indbyggere, støttede det burgundiske parti og håbede på, at forliget med englænderne endelig kunne bringe fred efter næsten hundrede års krig.

I 1429, hvor Jeanne træder ind på historiens scene, var Frankrig således delt, og det var uklart, hvem kongeværdigheden tilhørte. Hun var født og opvokset i Domrémy i Lorraine, godt 200 kilometer øst for Paris. I februar 1429 henvendte hun sig til Robert de Baudricourt, den lokale herremand, hvis by Vaucouleurs var et af de få steder i området, som ikke hørte under burgunderne. Hun overtalte ham til at udstyre sig med hest og eskorte og en introduktionsskrivelse til dauphinen. På imponerende kort tid red hun tværs over Frankrig (gennem burgundisk territorium) til Chion, syd for Loire-floden, hvor dauphinen opholdt sig. Hun fik foretræde for ham og bad om en hær til at undsætte den belejrede by Orléans; derefter ville hun føre ham til Rheims for at

blive kronet; så skulle Paris befries, og englænderne jages helt ud af landet. Jeanne la pucelle (jomfruen eller møen), som hun kaldte sig selv, påstod, at hun havde fået dette i opdrag af "Himlens konge". Efter at være blevet udspurgt af teologer i Poitiers, der sagde god for hende, fik hun sine soldater.

Orléans, på Loires nordlige bred, var en strategisk afgørende by. Faldt den, ville vejen til Sydfrankrig stå åben for englænderne. De havde belejret den siden oktober 1428. Byen var ikke fuldstændig indsluttet, men det var vanskeligt for franskmændene at føre forråd derind. Sydenden af byens bro over Loire var befæstet med en forborg, kaldet *Les Tourelles*; den havde englænderne indtaget, og byens forsvarere slog hul i broen for at forhindre dem i at krydse over. Jeanne førte sine tropper ind i byen den 29. april 1429. Den 4. maj blev et af englændernes belejringsforter løbet over ende, fulgt af endnu et, og den 7. angreb franskmændene *Les Tourelles*. De faldt tilbage, da Jeanne blev såret af en pil; men da hun rejste sig og opildnede til et nyt angreb, blev befæstningen stormet. Dagen efter hævdede englænderne belejringen.

Opildnet af fremgangen vandt franskmændene en knusende sejr over englænderne ved Patay; mange engelske riddere, som kunne indbringe vældige løsesummer, blev taget til fange, og henved to tusind fodsoldater blev uden nåde hugget ned. Englænderne havde ikke styrker til at forhindre den franske hær i at marchere til Rheims, dybt inde i deres territorium. Katedralen var de franske kongers traditionelle kroningskirke, og her blev dauphinen salvet som kong Karl 7. den 17. juli 1429. Jeanne, der havde gjort det muligt, så til, klædt i rustning og med sit banner i hånden.

I september forsøgte Jeanne at storme Paris, men blev alvorligt såret og led nederlag. Vinteren afbrød krigshandlingerne. Næste forår tog hun del i forsvaret af Compiègne, som var belejret af burgunderne; under et udfald den 23. maj blev hun taget til fange. Af uklare grunde løskøbte Karl 7. hende ikke, hvorefter hendes burgundiske tilfangetager solgte hende til Hertugen af Bedford, Henrik 5.s bror og regent for den spæde engelske tronarving; hun blev bragt til hans borg i Rouen, englændernes hovedstad i Normandiet, i december 1430.

Her blev der nedsat en kirkelig domstol under foresæde af Biskoppen af Beauvais, Pierre Cauchon, og Jean Lemaître, vikar for den franske storinkvisitor. De anklagede Jeanne for kætteri og hekseri og fordrede, at hun skulle underkaste sig kirkens autoritet. Kirken havde monopol på at fortolke Herrens vilje på jorden. Når Jeanne hævdede, at de stemmer, hun hørte, og hvis ordrer hun fulgte, stammede fra Gud, tilrev hun sig en autoritet, som Kirken under ingen omstændigheder ville afstå. I februar og marts blev hun forhørt i alt 16 gange. April gik med dommernes overvejelser, og i maj fulgte flere retsmøder, hvor hun blev formanet til at underkaste sig og ved én lejlighed truet med tortur. Stærkt presset gav hun efter og underskrev en afsværgelseserklæring, hvor hun indrømmede, at hendes stemmer var opspind. Men få dage senere fortrød hun. Hun iførte sig atter de mandsklæder, som forhørsdommerne havde krævet hun skulle aflægge til fordel for kvindetøj, hvad der på en meget synlig måde viste, at hun ikke ville indordne sig.

Den 30. maj 1431 blev Jeanne brændt på Rouens torv. En tid var krigslykken med englænderne, og den lille Henrik 6. blev kronet som fransk konge i Notre-

Dame i Paris. Imidlertid sluttede Karl 7. i 1435 fred med burgunderne. Året efter indtog han Paris, og i de følgende år erobrede han mere og mere af Frankrig tilbage; i 1449 faldt Rouen, og i 1453 var Calais den eneste engelske besiddelse på fastlandet. Karl beordrede en juridisk undersøgelse af processen mod Jeanne, som efter omfattende afhøringer af vidner omstødte og nullificerede domfældelsen.

**Kildeskrifterne.** De vigtigste kilder til Jeanne d'Arcs liv og personlighed er protokollerne fra de to retssager, domfældelsesprocessen i 1431 og nullificeringsprocessen i 1455-56. Den første omfatter den lange række detaljerede forhør, som Jeanne blev underkastet.

Procesprotokollen, udfærdiget på latin, blev nedskrevet i fem eksemplarer; heraf blev ét højtideligt brændt i 1456 som udtryk for nullificeringen af dommen, et er forsvundet, og tre er bevaret. Denne protokol på latin blev udarbejdet efter Jeannes død, enten i efteråret 1431 eller nogle år senere, på grundlag af forhørsreferater på fransk. Disse var ikke stenografiske referater, men blev skrevet ned efter hvert forhør og læst højt for Jeanne og dommerne ved starten af næste forhør. (Størstedelen af denne tekst på fransk blev læst ind i protokollen for nullificeringsprocessen, men de originale dokumenter er ikke bevarede.) Som oftest bliver det sagte refereret som indirekte tale, men undertiden indgår også nedskrevne replikker (udgaver af protokolteksten beregnet på det bredere marked af historieinteresserede, f.eks. Pernoud 1962 og Warner 1996, omsætter ofte det hele til replikker, så protokollen ligner en teatertekst).

Der er tale om en exceptionelt omfattende procesprotokol; Karen Sullivan, der har skrevet en tænkssom bog om forhøre-

ne som litterær tekst, peger på, at protokollerne i almindelige kætteriprocesser omfatter nogle få sider, og selv processen mod en af Frankrigs fornemste adelsmænd, Jeanne våbenbroder Gilles de Rais, der i 1440 blev hængt, dømt for at have udøvet sort magi og skændet og myrdet snesevis af drenge- og pigebørn, er kun knap halvt så omfattende (Sullivan 1999, s. xiii).

Endnu mere omfattende er nullificeringsprocessen, under hvilken der blev optaget vidneforklaringer fra henved halvdandet hundrede mennesker, der alle havde kendt Jeanne og været øjenvidner til begivenheder i hendes liv. Det er ikke alle forklaringerne, der fuldt ud stemmer overens med hinanden, men de tilfører alligevel mange yderligere oplysninger og historier, der har haft stor betydning for fremstillingen af Jeanne d'Arc-skikkelsen.

Herudover findes der flere optegnelser fra Jeanne's samtidige; for eksempel førte en af Orléans' indbyggere en journal under byens belejring, som indeholder mange detaljer. Hertil kommer krønikeskriverne, hvis beretninger om hundredårskrigens begivenheder var grundlaget for hvad man vidste om Jeanne d'Arc indtil første halvdel af 1800-tallet, hvor den nyindførte kildekritiske historiskeskrivning rettede historikernes opmærksomhed mod håndskrifterne med procesprotokollerne. Den førende ekspert på området var en tysker, men opgaven med at udgive protokolteksterne blev betroet en ung franskmand, Jules Quicherat (1814-84), der arbejdede med opgaven i ni år og frembragte en fornem tekstudgave i fem bind, udgivet 1841-1849, omfattende begge procesprotokoller og en række andre samtidige kildekrifter.

**19. og 20. århundrede.** Interessen for Jeanne d'Arc, efter i flere århundreder at have været temmelig begrænset, fik et gevaldigt løft i første halvdel af 1800-tallet. Et væsentligt bidrag hertil kom fra den store nationale historiker Jules Michelet (1798-1874), Quicherats lærermester, hvis kapitler om Jeanne d'Arc (1841) i monumentalværket *Historie de France* blev udgivet som en lille selvstændig bog, som fik stor udbredelse. I Michelets øjne var det Jeanne's kærlighed til Frankrig, der bragte landet sammen som en nation: "Lad os altid erindre, franskmænd, at fædrelandet hos os er født af en kvindes hjerte, af hendes ømhed, af hendes tårer, af blodet som hun udgød for os" (citeret efter Winock 1992, s. 702). Denne identifikation af Jeanne som sjælen af den franske nation og det franske folk placerede fremstillingen af hende centralt i de konflikter om Frankrigs nationale identitet, som prægede landet i det 19. og langt op i det 20. århundrede. Den republikanske tradition, med sine rødder i den franske revolution, stod i stejl modsætning til monarkister, aristokrater og ikke mindst den katolske kirke. Efter revolutionen i 1848 fik den sidste gruppe overtaget med etableringen af det andet kejserdømme under Napoléon 3., som gav den katolske kirke markant øget indflydelse over det franske samfundsliv. Den kirkekritiske Michelet blev suspenderet for en tid, da han nægtede at sværge den nye kejser troskab.

For republikanerne var Jeanne d'Arc et attraktivt embleme: hun var født af folket, hendes sindelag var patriotisk, og hendes død skyldtes den katolske kirkes nederdrægtighed. På grund af Jeanne d'Arcs popularitet var det ubehageligt for kirken, hvis hun kunne føres i marken som samlingspunkt for antiklerikale synspunkter. Som modtræk valgte kirken at søge at

gøre Jeanne-skikkelsen til sin ved at udråbe hende til helgen. Tanken var oppe i tiden; Ingres' berømte billede fra 1854 af Jeanne ved kong Karls kroning udstyrer hende med en helgenglorie. I 1869 (to år efter udgivelsen af den første oversættelse til fransk af Quicherats latinske tekst) blev Jeannes helgenkandidatur officielt proklameret af Biskoppen af Orléans.

Efter langstrakte indledende undersøgelser gik kanoniseringsprocessen i gang i Vatikanet i 1892 - på sin vis Jeannes tredje retssag, hvor hun blev angrebet af djævelens advokater (som de præster, der fremfører argumenterne mod en helgenkåring kaldes). Processen, hvis fascinerende forløb er blevet studeret af Jacques Dalarun og Henry Ansgar Kelly, førte til, at Jeanne i 1909 blev saligkåret. Sluttelig fulgte hendes helgenkåring den 16. maj 1920, en begivenhed, der har haft stor betydning for den måde hun er blevet skildret på.

Jeanne d'Arc blev også et vigtigt emblem for Action Française og andre radikalt-nationalistiske grupper, der dukkede op i forbindelse med Dreyfus-affæren. Ved deres offentlige møder omkring århundredeskiftet, fortæller Michel Winock, blandede råbene "Ned med jøderne!" og "Leve Jeanne d'Arc!" sig med hinanden (Winock 1997, s. 63). Under Anden Verdenskrig benyttede det kollaborationistiske Vichy-styre Jeanne-skikkelsen i sin propaganda. Det gjorde de Frie Franske under de Gaulle på den anden side også; deres emblem var Lorraine-korset, og Lorraine var Jeannes hjemstavn. Marina Warner omtaler De Gaulles egen "ivrige tilknytning og livfulde identifikation med hende" (Warner 1991, s. 265).

I mange henseender kom Jeanne dog først og fremmest til at fungere som en

samlende skikkelse i årene efter Første Verdenskrig. Den 'horisontblå' regering, opkaldt efter farven på den franske fodfolksuniform, fordi den omfattede et større antal krigsveteraner, blev valgt i 1919 og vedtog året efter en national Jeanne d'Arc-helligdag, der blev fejret den 8. maj, årsdagen for befrielsen af Orléans. På 500-års-dagen i 1929 deltog både republikkens præsident og premierministeren i festgudstjenesten i Orléans. Her deltog statens ledere for første gang efter den officielle adskillelse af kirke og stat i Frankrig i 1905 i en kirkelig handling. Jeanne var blevet 'nationens helgen', og hendes symbolske betydning i Frankrig gjorde, at man dér ofte så med betydelig uvilje på udenlandske fortolkninger.

Jeanne-skikkelsen blev påny taget til indtægt for fremmedfjendsk nationalisme, da Jean-Marie LePens højrepopulistiske parti Front National i 1980'erne begyndte at holde en årlig Jeanne d'Arc-demonstration i Paris, ikke hverken den 8. maj eller den 30. maj (Jeannes dødsdag), men den 1. maj, som en bevidst provokation mod venstrefløjen. Som politisk symbol er Jeanne d'Arc-skikkelsen stadig gangbar.

*Joan the Woman* (1916). Cecil B. DeMille var allerede etableret som en af de førende amerikanske filmmagere i kraft af film som *The Cheat* og *Carmen* (begge 1915), men *Joan the Woman* var hans hidtil mest ambitiøse projekt. Den havde stort opsatte bataljescener og vældige statskarer, den blev ledsaget (ganske usædvanligt) af et komplet musikarrangement, og den varede omkring 2 timer og 20 minutter, en dengang usædvanlig lang spilletid (mange steder blev den delt i to, med hver del vist som en separat film). Ikke bare var det en storfilm, men DeMille søgte og fik også anerkendelse af filmen som et kunstnerisk



Geraldine Farrar i *Joan the Woman* (1916).

førsteklasses værk. DeMille understregede den finkulturelle fordring ved, ligesom i sin *Carmen*, at besætte titelrollen med den feterede operaprimadonna Geraldine Farrar (som var 34 år gammel og for et nutidigt publikum nok virker vel matroneagtig i rollen som Jeanne d'Arc). Ved filmens danske premiere i august 1918 blev den af flere anmeldere sammenlignet med *Birth of a Nation*: "Jeanne d'Arc er fuldt paa Højde med Griffith's Film," skrev *Berlingske Tidende* (6.8.1918); og selv om *Politikens* anmelder mente, at *Birth* "dog naaede højere rent kunstnerisk set" var han stadig "imponeret af det kolossale Forspring, amerikansk Filmsteknik og Filmsinstruktion foreløbig har for vor egen og for den evropæiske overhovedet" (3.8.1918).

*Joan the Woman* skildrer hele Jeannes karriere og får de fleste af de berømte

begivenheder i hendes liv med, selv om den forholder sig temmelig frit til kendsgerningerne. Som titlen understreger, er det et vigtigt mål for filmen at understrege Jeannes menneskelighed. Det sker først og fremmest ved at introducere en fiktiv skikkelse, den engelske ridder Trent (han spilles af Wallace Reid, hvis død af en narkotikaoverdosis i 1923 blev en af stumfilmtidens største skandalesensationer i Hollywood). Trent forelsker sig i Jeanne; hun har også følelser for ham, men sætter dem til side for sit lands skyld.

Den mest slående særegenhed ved filmen er imidlertid, at den indfatter Jeanne's historie i en moderne rammefortælling. Den handler om en ung engelsk officer, der under Første Verdenskrig melder sig frivilligt til en farlig mission i ingenmandsland. Han finder et middelalderligt sværd i jordvæggen i opholdsbunkeren. Jeanne d'Arc viser sig for ham i et syn og siger, at han må sone sin synd mod hende. Hans tanker søger tilbage til fortiden, og vi præsenteres nu for Jeannes historie. Officeren indgår også i den; han er Trent (som må være en forfader eller en tidligere inkarnation). Trent er anfører for et kompagni burgundiske soldater, der skal plyndre Domrémy. Bondepigen Jeanne gør front mod dem; Trent trækker hende ind i en stald med tydeligt uædle hensigter, men hendes rene og sjælsstærke udstråling bremser ham. Trent bliver såret af en fej fransk kriger, og Jeanne plejer ham. En forelskelse vågner, men da Trent skal til at drage bort, og Jeanne giver ham sit krucifix, toner det for hendes øjne over i en vision af et lysende sværd, som hun viger tilbage for. Trent går, og i hans sted viser Sankt Michael sig og giver Jeanne hendes mission.

Så følger mødet med dauphinen i Chinon og befrielsen af Orléans, stort og



imponerende sat i scene. Jeanne møder atter Trent, der leder forsvaret af Les Tourelles. Senere, i Rheims, modtages Jeanne og dauphinen af biskop Cauchon, her en gennemført skurk og forræder, der prøver at forgive dauphinen. Ved kroningen beder Jeanne kongen om at frigive den tilfangetagne Trent. Denne erklærer hende sin kærlighed, men hun svarer med tungt hjerte: "Englishman, there is room in each heart but for one love - - mine is for France!" Skæbnen vil, at det bliver Trent, der tager Jeanne til fange. Da kongen, hans sind forgiftet af træske rådgivere, ikke løskøber hende, falder hun i Cauchons kløer. Trents forsøg på at befri hende mislykkes, og hun bliver brændt. Bålet flammer er i filmen farvelagte med et særligt system, der tillod mekanisk kolorering af dele af billedet, den såkaldte Handschiegl-proces.<sup>4</sup> De slikkende orangeøde flammer i det ellers sort-hvide billede er utroligt effektivt, omend ikke alle i samtiden var begejstrede: "Det er daarlig Smag at kolorere Film", skrev Berlingskes anmelder.

Fra bålet flammer toner DeMille over til en lille stearinlysflamme; handlingen vender tilbage til den engelske officer i bunkeren. Han begiver sig ud på sin mission, som koster ham livet. Jeanne viser sig atter: englænderen har sonet. Denne forsoning mellem Frankrig og England, indsat i skyttegravskrigens ramme, har selvfølgelig et propagandistisk sigte. USA stod på dette tidspunkt uden for verdenskrigen, men mange gik ind for, at USA skulle støtte England og Frankrig i krigen med Tyskland, et synspunkt som DeMilles film åbenlyst støtter. Geraldine Farrar udtalte i et interview: "I knew when I played Joan of Arc for Mr. DeMille's picture that it would be ... the greatest of all pro-ally propaganda"

(citeret i Higashi 1994, s. 140).

I Frankrig blev filmen imidlertid udsendt i en markant anderledes version. Her er hele rammehistorien fjernet, og de mere intime scener med Trent er også strøget; de scener, hvor han stadig optræder, identificerer mellemteksterne ham som den engelske hærfører Talbot, en historisk figur, og som en uforsonlig fjende af Jeanne. Robin Blaetz har beskrevet forskellene mellem de to versioner; hun bemærker, at beskæringerne i den franske version giver de drabelige slagscener en relativt større vægt i filmen som helhed, hvorved den bliver endnu mere krigerisk og heroisk (se Blaetz 1994).

Hverken i den ene eller anden version fylder sagen mod Jeanne d'Arc mange minutter; det eneste ordskifte er Jeannes berømte svar til det farlige fælde-spørgsmål "Har du del i Herrens nåde?" (som det ville være gudspotteligt at påstå sig sikker på): "Hvis jeg ikke har, da gid Gud vil skænke mig sin nåde, og hvis jeg har, da gid han vil bevare mig deri." Bemærkelsesværdig er dog DeMilles panorerer hen over de bænkedede dommeres ubønhørlige ansigter, der minder slående om nogle af køreindstillingerne i Dreyers Jeanne d'Arc-film. Det er troligt, at Dreyer så *Joan the Woman* i København i 1918; men bortset fra enkelte sådanne detaljer valgte han en tilgang, der var diametralt modsat DeMilles.

*La passion de Jeanne d'Arc* (1928). Carl Th. Dreyers mesterværk står stadigvæk sikkert placeret som det filmkunstnerisk betydeligste af alle de her beskrevne værker. Hvad der i denne sammenhæng er mindst lige så vigtigt er, at denne film tilsyneladende er den første, hvor filmskaberne søgte at fremhæve deres trofasthed over for de historiske kendsgerninger.

Det er tydeligt allerede med filmens første billeder, som viser et middelalderligt håndskrift, der påstås at være procesprotokollen (men i virkeligheden ikke er det). Historikeren Pierre Champion, tidens førende Jeanne d'Arc-ekspert, som Dreyer havde engageret som rådgiver, skrev kort efter filmens premiere i Frankrig i 1928:

Når Carl Dreyer, den store, viljestærke kunstner, ville filme helt hen til deputeretkammerets bibliotekar i færd med at åbne det manuskript, han hengivent opbevarer, det eksemplar af processen der bærer Pierre Cauchons segl, var det fordi han havde forstået at den sande Jeanne d'Arc er hende, som disse dokumenter afslører for os. Det var derfor han ville åbne et dokument foran os. (citeret i Drouzy 1988, s. 161)

Rent faktisk havde Dreyer ikke held til at filme håndskriftet med Cauchons segl, selv om han gerne "ville", og det er tvivlsomt, om det håndskrift, der vises, overhovedet omhandler processen. Ikke desto mindre lægger filmen klart op til at blive opfattet som autentisk gennem denne fremvisning af protokollen og den ledsagende tekst om, at "ved Læsningen ser vi Jeanne saaledes som hun virkelig var", og filmens mellemtekster er da også for langt de flestes vedkommende hentet fra domfældelsesprotokollen og nullificeringsprocessen.

Sine steder tager Dreyer sig nogle betydelige friheder i forhold til de virkelige begivenheder, først og fremmest ved til slut at lade folket rejse sig til oprør i vrede over Jeanne's død. Det er der intet belæg for, og det var tilsyneladende heller ikke en del af det oprindelige manuskript, skrevet af den surrealistiske forfatter Joseph Delteil (Delteil 1927). Det var tydeligvis vigtigt for Dreyer at give filmen denne afslutning. Som statister til folkemængden brugte han russiske emigranter,

der havde oplevet brutal undertrykkelse på nærmeste hold (Drum and Drum 2000, s. 140).

En afgørende tilføjelse er også replikskiftet mellem Jeanne og den unge munk (spillet af Antonin Artaud), der skal føre hende til bålet:

"Og den store Sejr?"

"...mit Martyrium!"

"...og Befrielsen du talte om?"

"Døden!"

Endelig trænger Dreyer hele den lange proces sammen til to forhør, ét i kapellet og ét i cellen, og giver sin film en meget klar og gennemført dramaturgisk struktur: den overholder både de tre enheder (tidens, stedet og handlingens) og den klassiske franske tragedies fem-akts-struktur. Gennem denne strækt koncentrede dramatiske effekt (snarere end en nøje genskabelse af det historiske forløb) mente Dreyer, at han bedst kunne yde Jeanne's livsdrama retfærdighed.

Dreyer forsøgte ikke at skildre middelalderen med arkæologisk realisme, men derimod at lade dekorationerne genkalde middelaldermenneskes egen måde at gengive virkeligheden på; i Jørgen Roos' portrætfilm *Carl Th. Dreyer* fortæller han om grundlaget for scenografien: "Det var et håndskrift fra, tror jeg nok, det 15. århundrede, det vil sige fra Jeanne d'Arcs egen tid. Og det karakteriske ved disse akvareller, det var, at husene i baggrunden var små og stilerede, mens personerne stod helt fremme i forgrunden og var om jeg så må sige af normal størrelse og realistiske. Det var denne stil vi kopierede, navnlig i udebillederne."

Det er dog ikke dekorationerne, der er i forgrunden, men ansigterne. Imidlertid styrkede Dreyers insistente brug af nærbilleder faktisk autenticitetsfølelsen i nogle skribenters øjne. For Thomas Mann, der

hyldede *La passion de Jeanne d'Arc* som et kunstnerisk nybrud, lå filmens historiske overbevisningskraft i de medvirkendes fysiognomiske ægthed: "Det historiske milieu er næsten ikke angivet gennem dekorationerne, der er behandlet med største sparsomhed, men derimod næsten udelukkende gennem det menneskelige åsyn, gennem dette galleri af middelalderligt prægede hoveder, bondske og forfinede fra det bondske ... i hvilke selve tidsånden afspejler sig" (citeret i Greve, Phele, and Westhoff 1976, s. 396).

For andre samtidige forsyndede Dreyers film sig derimod grundlæggende mod den historiske virkelighed ved at fjerne alt andet end lidelsen; Jeanne som hærfører, befrier, og nationalt symbol mangler ganske i Dreyers film og Falconettis fremstilling. Det var Jeanne, "som reelt skabte Frankrig", skrev kritikeren Jean-José Frappa, som allerede da projektet blev annonceret så en fare i, at man havde sat en udlænding, en dansker, til at skildre Jeanne. "Hun hører os til," fortsatte Frappa, og videre: "For ordentligt at forstå Jeanne d'Arc skal man være fransk, for at opfatte alt det som er fransk i hendes skælmske sunde fornuft, i hendes gode humør, i hendes lystighed, lige så vel som hendes gallikanske andagt. Man skal være fransk, fransk gennem slægtled efter slægtled.... Hvordan end [Dreyers] talent måtte være, hvordan end hans underdanighed, hvordan end hans ønske efter ikke på nogen måde at chokere os, kan han ikke give os en Jeanne d'Arc i den franske tradition" (citeret i Bosséno 1997, s. 110).

*La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc, fille de Lorraine* (1929). I marts 1927 bekendtgjorde den franske filmproducent Bernard Natan sin beslutning om at producere en konkurrerende Jeanne d'Arc-film, som skul-



Simone Genevois i *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc, fille de Lorraine* (1929).

le være en "film national". Frappas protester mod Dreyers projekt synes ikke at have været uden betydning for beslutningen - netop Frappa blev engageret til at forfatte manuskriptet. Til et af filmbladene skrev han: "I virkeligheden har jeg altid ment, at det mirakuløse ved Jeanne d'Arc ikke skulle findes i hendes død, men i hendes liv, i dette korte og forunderlige epos, som reddede Frankrig og skabte nationalfølelsen hos os." (*Comedia*, 20.3.1927, citeret i Otto 1990, s. 5)

Dette synspunkt understreges af titlen, "Jeanne d'Arcs forunderlige liv". I Marco de Gastynes instruktion blev resultatet en virkelig storfilm. Stormen på Les Tourelles og kongekroningen i Rheims blev genskabt med tusindvis af statister (til slag-scenerne stillede det franske militær beredvilligt betydelige hærstyrker til rådighed), og effekten er overvældende. Kampscenerne er heftigt klippede og får tilført yderligere dynamik af overraskende kameravinkler, håndholdte optagelser og stor voldsomhed.

En række scener blev endog optaget

med Hypergonar, et eksperimentelt bred-lærredssystem baseret på anamorfiske linser, som var den direkte forløber for CinemaScope. Jean-Loup Bourget fremhæver af den grund filmen i sin lille bog *L'histoire au cinéma: Le passé retrouvé*. Heri skriver han om, hvordan mange af den historiske films konventioner stammer fra historiemaleriet. Han peger her på, at mange historiemalerier, ikke mindst bataljemalerier, har et aflangt, panoramisk format, hvis dimensioner svarer til CinemaScope-formatet. Blandt de eksempler, han nævner, er en farvebilledbog om netop Jeanne d'Arc, illustreret af Boutet de Monvel og udgivet i 1896 (Bourget 1992, s. 56-58). Desværre for Bourgets interessante overvejelser har det vist sig, at Natan valgte ikke at udsende filmen med Hypergonar-sekvenserne på grund af de tekniske problemer med at vise dem i biografene (Otto 1990, s. 13).

*La merveilleuse vie* er så forskellig fra Dreyers *Passion* som den overhovedet kunne være, og det er dens Jeanne også. Falconettis præstation er overvældende, men det er vanskeligt at forestille sig hende i spidsen for en hær. Simone Genevois, som spiller hovedrollen i *La merveilleuse vie*, udstråler en sådan gejst, at man ikke ville tøve med at følge hende til helvedes forgård. Hvor Falconetti var 35 år, var Genevois 17 da optagelserne begyndte, og således jævnaldrende med Jeanne. I flere scener, bl.a. i fængslet, lader hun med lillepigeagtige bevægelser Jeannes ungdom træde frem.

Rettergangsscenerne, effektfuldt optaget i Mont St. Michels middelalderlige klosterkirke, viser en Jeanne, der med skarpt vid duellerer med sine dommere, ikke Dreyers troskyldige helgeninde, der svarer fra hjertet, uden hverken malice eller kampvilje. Hvor konflikten hos Dreyer

først og fremmest handler om retten til at tale på Guds vegne, og dommerne derfor har sejret, da Jeanne underskriver afsværgelsesdokumentet, er det i *La merveilleuse vie* ikke nok for Jeannes fjender, at hun afsværges sine stemmer, sin guddommelige inspiration. De ønsker hende død, og når deres mål gennem rænkespil: hendes mandsklæder lægges ind i cellen, hvorpå rå soldater truer med at voldtage hende, og hun trækker bukser på for at værne sin jomfrudom. Da iler dommerne ind i cellen og erklærer, at mandsklæderne viser, at hun fremturer i sin gudsbespottelse, og at hun derfor skal brændes.

Denne fremstilling af hændelsesforløbet baserer sig på to vidneforklaringer fra nulificeringsprocessen; Marina Warner mener dog, at de talte usandt i et forsøg på at "exculpate Joan from the moral disgrace from the moral disgrace of her attachment to male dress" (Warner 1991, s. 273). Under alle omstændigheder gør den i højere grad Jeanne til offer end Dreyers version (der også kan underbygges historisk) hvor Jeanne selv vælger at dø for sin overbevisning - og det er derfor en lidt overraskende udgang på en film, der mere konsekvent og med større held end nogen anden udgave fremstiller *helteskikkelsen* Jeanne d'Arc.

*Das Mädchen Johanna* (1935). Dette er i mange henseender den mærkeligste af alle de her beskrevne film. Umiddelbart kan det undre, at man i Det Tredje Riges Tyskland lavede en film, der hylder Frankrigs nationalhelgen. Der er ydermere ingen tvivl om, at der er tale om en stærkt ideologisk film. Den blev instrueret af den habile Gustav Ucicky (en uægte søn af Gustav Klimt), hvis stærkt tysknationale film *Morgenrot* og *Flüchtlinge* (begge

1933), med deres lovprisning af førernes jernvilje og de undergivnes offervillighed, blev berømmet for deres ideologiske sindelag af det nye regime.

Da optagelserne til *Das Mädchen Johanna* begyndte, holdt Goebbels en tale for filmholdet, hvor han understregede, at det rette sindelag ikke var nok. Han ønskede en film, der også kunne stå distancen på det kunstneriske felt (Kanzog 1994). En række hæderkronede navne var med til at sikre *Das Mädchen Johanna* nogle af tysk films traditionelle kvaliteter. Filmen er helt og holdent optaget i studiedeckorationer, hyllet i et karakteristisk, dystert UFA-halvlys. Det visuelle udtryk kan minde en del om Murnaus *Faust* (1926), og begge film havde da også samme scenografer: Robert Herlth og Walther Röhrig, der også skabte dekorationerne til bl.a. *Der letzte Mann* (1924) og *Tartüff* (1925). Fotografen, Günter Krampf, havde tidligere stået for bl.a. *Orlacs Hænde* (1925), *Der Student von Prag* (1926), og *Die Büchse der Pandora* (1929). På rollelisten fandtes en stribe ansete skuespillere, "a Who's Who of the German legitimate stage" (Hull 1969, s. 73), anført af Gustaf Gründgens som kong Karl.

I april 1935 afholdt Goebbels en storstilet International Filmkongres med 2000 delegerede fra 40 lande. De skulle gerne rejse hjem opfyldt af beundring over det nye Tyskland og blev ødselt beværtet. Kongressens galla-åbningsforestilling var premieren på *Das Mädchen Johanna*. Jeanne d'Arc-stoffets internationale appel synes at have været en vigtig grund for det overraskende emnevalg. Det var en film, som man håbede kunne blive en succes uden for Tyskland og stille landets filmkunstneriske formåen til skue. Men selv om den færdige film senere blev



Angela Salloker i *Das Mädchen Johanna* (1935).

udmærket med prædikatet *staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll*, var Goebbels ikke tilfreds; han skrev i sin dagbog om filmen: "For højroestet, for villet. Desværre ikke helt som jeg havde ønsket mig" (citeret i Moeller 1998).

I 1935 var det en vigtig del af Nazitysklands udenrigspolitik at forsøge at så splid mellem England og Frankrig for at undergrave den forhadte Versailles-traktat. Englænderne i filmen er gennemført skurkagtige, grusomme og nedrige, men forsøget på at vinde goodwill hos franskmændene ved at hylde deres nationalhelgeninde på film slog helt fejl: filmen blev totalforbudt af den franske censur (Bosséno 1997, s. 70). En anstødssted (eller undskyldning) har måske været filmens meget løse relation til historien (som premiereprogrammet ellers henviser til ved at sætte nøjagtige datoer på en række af begivenhederne): for eksempel mødes Jeanne og kongen på en gade i Orléans, ikke i Chinon; der udbryder pest umiddelbart efter kroningen, og Jeanne får skylden af de forsamlede adelsmænd,



Gustaf Gründgens som den Führer-agtige konge i *Das Mädchen Johanna*.

der kalder hende heks; og hun er udstyret med en trofast hjælper, Maillezais, hvis navn historien ikke kender til. Han er en arisk supermand, hvis stålsathed understreges af, at han altid optræder i en tung rustning.

Filmens ideologiske indhold er dog langt fra udtømt med de anti-engelske elementer. En anmelder, Edwin Arnet fra *Neue Zürcher Zeitung*, henviste til den socialdemokratiske politiker Gustav Stresemann (som nazisterne havde lagt for had som indbegrebet af foragtelig demokratisk slaphed) og trak paralleler til Jeannes modstandere: i filmen, skrev han, "står den rænkefulde politik over for den hellige enfold. Her diplomati - her folkelig hjerteinderlighed; her Stresemann - her Hitler" (citeret i Ulrich 1994, s. 6).

I virkeligheden er det nok en anden af figurene, som er filmens Führer-skikkelse, nemlig kong Karl. En anden samtidig anmelder (i den engelske avis *The Observer*) indså dette; filmens Karl forstår, at "legenden om Jeannes død ville anspore Frankrigs samling langt mere end hvis

Jeanne forblev i live. Karl er hendes helt, Karl er hendes 'Führer'..." (citeret i Steinberg 1962, s. 56). Karl må tage den vanskelige beslutning om at ofre Jeanne i den højere sags tjeneste og har dermed den tungeste byrde: "At dø for en sag er ikke det sværeste. At leve og handle for en sag er meget sværere," lyder en af kongens replikker. I en scene, hvor han forklarer for hertugen af Burgund, hvorfor han ofrer Jeanne, er han belyst fra oven, så hans øjne forsvinder i mørke huler, og hans næse kaster en skygge, der ligner Hitlers overskæg. Det dystre ansigt vækker også mindelser om Ludwig Hohlweins berømte Stahlhelm-plakat fra 1932 (gen-givet bl.a. på omslaget af Peter Adams *Art of the Third Reich*).

Jeanne bestiger bålet med ordene: "Jeg tror på, at jeg må dø, for at mit fædreland kan blive frit. Det tror jeg fuldt og fast!" Hun er, proklamerer en herold i filmens slutning, "statens mest trofaste tjenerinde". Den 22-årige Angela Sallokers klare barneøjne skinner af betingelsesløs idealistisk begejstring. Det er denne *tro*, der er filmens centrale ideologiske tema. Indledningsteksten proklamerer: "Når et folk er holdt op med at håbe, må det friste en skamfuld tilværelse på denne jord. Men når et folk er holdt op med at tro, så må det forsvinde fra denne jord."<sup>5</sup> Folket mister troen på Jeanne, da der udbryder pest i landet, og kun hendes offerdød kan give folket denne tro tilbage.

*Joan of Arc* (1948). Udgangspunktet for denne film var et teaterstykke af Maxwell Anderson (1888-1959), *Joan of Lorraine*, som blev førsteopført i 1946. Det handler om en teatertrup, der over på et stykke om Jeanne d'Arc. Jeanne d'Arcs historie er således her et stykke-i-stykket, som danner basis for en idédiskussion mellem de

medvirkende om det er nødvendigt eller acceptabelt at gå på kompromis med sine idealer og samarbejde med slette og geme-  
ne mennesker for et højere måls skyld.

I sin artikel om de forskellige Jeanne d'Arc-film skriver Kevin Harty, at stykket har klar adresse til den afsluttede verdenskrig og den truende kolde krig, og han fremhæver især en scene, hvor Jeanne indtrængende (men frugtesløst) opfordrer den netop kronede konge til at forsætte kampen mod englænderne, i stedet for give dem tid til at forstærke deres stillinger ved at slutte fred i utide og sende hæren hjem. Der er også i filmen scener, der uvilkårligt minder én om scener i Hollywoodfilm om den europæiske modstandskamp, hvor helte på flugt fra tyskerne får hjælp af almindelige mennesker, der sætter deres liv på spil (Jeanne d'Arc som Viktor Lazlo...). Selve titlen på teaterstykket har i samtiden utvivlsomt mindet folk om Lorraine-korset, de frie franske styrkers mærke (en effektiv krigsfangelejr-film med titlen *Cross of Lorraine* blev udsendt i 1943).

I filmversionen blev hele Andersons stykke-i-stykket-disposition droppet til fordel for en ligefrem genfortælling af Jeanne d'Arcs historie. Filmversionen, instrueret af Victor Fleming, var nemlig først og fremmest Ingrid Bergmans projekt. Ingrid Bergman havde helt fra barnsben dyrket Jeanne d'Arc. I 1939, kort efter at David O. Selznick havde engageret hende, fik hun at vide, at han havde planer om at lave en Jeanne d'Arc-film med hende i hovedrollen. I sine erindringer beskriver hun sin reaktion: "Der var et lille kapel på båden, der faldt jeg på knæ og sagde: 'Tak, Gud. Nu skal Jeanne og jeg endelig føre det igennem. Og, Jeanne, jeg håber jeg kan leve op til din historie'" (Bergman and Burgess 1981, s. 79).



Ingrid Bergman i *Joan of Arc* (1948).

Men Selznick opgav projektet igen. Bergman citerer et af hans berømte memo'er: "Der er ingen kærlighedshistorie, og nu er englænderne og franskmændene allierede og kæmper mod nazisterne, så det ville være dårlig propaganda, og det er i hvert fald en kedsommelig historie" (citeret i Bergman and Burgess 1981, s. 85). I 1946 kom der en ny mulighed, og Bergman greb ivrigt chancen for at spille hovedrollen i Maxwell Andersons teaterstykke, selv om en sådan Broadway-optræden var en vovelig satsning.

Bergman var dog ikke særlig begejstret for Andersons idédrama-ramme og fik under prøverne overtalt ham til ændre en del i stykket: "Til slut var det cirka halvfjerds procent Jeanne og tredive procent snak, hvilket var lige det modsatte af hvad det begyndte med" (Bergman and Burgess

1981, s. 153). Forestillingen blev en kæmpesucces med næsten 200 opførelser, og det gjorde det muligt at rejse penge til en grandios filmatisering. Den blev ikke optaget af et af de store selskaber, men af et produktionsselskab oprettet til lejligheden af Bergman, hendes mand, og den uafhængige producent Walter Wanger. Der var imidlertid igen smalle steder af den grund; *Joan of Arc* havde et budget på 4 1/2 million dollar, én million mere end *Borte med blæsten* (Spoto 1997, s. 231).

Den film, som Bergman ønskede at lave, var nemlig en storslået farvefilm, noget ganske andet end Andersons idédrama, der opførtes på en bar scene. Bergman skrev i sin selvbiografi: "Maxwell Andersons Jeanne var sød og sky og meget kvindelig, men på teatret brugte han hende til at illustrere sine egne synspunkter angående tro og moderne problemer, og jeg syntes ikke det overhovedet kom vor historie ved," og fortsatte, "Hvad vi forsøgte at vise på film var den virkelige Jeanne, man kender fra dokumenter og fra processen" (Bergman and Burgess 1981, s. 160).

Filmen gør sig ganske stor umage for at følge det historiske forløb. De mest iøjenspringende ændringer skyldtes den katolske lobbyorganisation Legion of Decency. Gennem denne organisation havde den katolske kirke en betydelig indflydelse på håndhævelsen af Hollywood-studiernes selvcensur-reglement, den såkaldte Production Code.<sup>6</sup> Den forbød bl.a. en skurkagtig eller bare uærbødig fremstilling af gejstlige. Således så MGM sig nødsaget til, i deres filmatisering af *De tre musketerer* (1948), at lave kardinal Richelieu om til "Hertug Richelieu" (Walsh 1996, s. 222)! Derfor indførtes der nogle scener, der klart viser, at Cauchon forbyder sig mod kirkens love, og filmen starter med

Jeannes kanonisering.

Selv om Andersons ramme blev sat til side, var der dog stadig en del af hans dialog tilbage i den færdige film, f.eks. Jeannes replik, da hun tilbagekalder sin afsværgelse: "To live without faith is more terrible than the fire, more terrible than dying young." Selv om *Joan of Arc* først og fremmest er et farveprægtigt Hollywood-produkt, indeholder den interessant nok også elementer, der synes at være hentet direkte fra Dreyers film. Således forstætter Jeanne efter den ovenfor citerede replik, "I see it so clearly now. My victory is my martyrdom. My escape... my death." Det er tydeligvis en gengivelse af Dreyers replik. Og da Bergman står på bålet, hjælper hun bødlen ved at holde kæden, som hun skal bindes til pælen med; i Dreyers film gør Falconetti det samme.

Bergmans Jeanne er meget omdiskuteret. Nogle affærdiger hende som stiv, men i en artikel om "Jeanne d'Arc på film-lærredet" skriver den berømte Jeanne d'Arc-ekspert Régine Pernoud: "Hvordan tale om 'Jeanne på lærredet' uden fra første færd at tænke på *Ingrid Bergman*?" (Pernoud 1985, s. 40). Hun bringer især i filmens sidste del en stor, lidenskabelig overbevisningskraft til rollen.

*Giovanna d'Arco al rogo* (1955). Ingrid Bergman fik endnu en lejlighed til at spille Jeanne. Oratoriet *Jeanne d'Arc au bûcher*, med tekst af Paul Claudel og musik af Arthur Honegger, blev førsteopført i 1938. I december 1953 satte Robert Rossellini, Bergmans mand, det op på Teatro San Carlo i Napoli, med hende i titelrollen (som er en talerolle). Forestillingen blev opført på Pariseroperaen og i London i 1954 og i Stockholm i februar 1955. Rossellini optog også en filmudgave. Det er ikke helt og holdent en affilmning af



teateropførelsen; visse elementer i scenegangen og belysningen er arrangeret for kameraet. På den anden side er der ikke gjort noget forsøg på skjule, at der er tale om filmet teater. Resultatet er en utilfredsstillende mellemform, der hverken fungerer helt som en dokumentation af sceneopførelsen eller som film, omend de ivrigste beundrere af Rossellini har fundet dybtliggende åndelige kvaliteter i dette sjældent viste "eksistentielle melodrama" (Gallagher 2000). Med Claudels digtning er man imidlertid allerede bragt på afstand af historien, og oratoriefilmens stilisering distancerer den yderligere fra den historiske film; det er alene den mytologiske Jeanne, der her er tilbage.

*Saint Joan* (1957). Otto Preminger fortæller i sin selvbiografi (s. 151), at han siden sin ungdom havde været begejstret for George Bernard Shaws teaterstykke *Saint Joan*, førsteopført i 1923. Premingers egen karriere var i høj grad præget af uvilje til at indordne sig under Hollywood-systemet; meget tidligt blev han sin egne producent, med fuld kontrol over alle aspekter af filmene, helt ned til reklamegrafik o.l. Han var også den første, der åbent og med held trodsede Production Code-systemet ved at udsende sin sexkomedie *The Moon Is Blue* (1953) uden godkendelse.

Premingers respektløse Jeanne er i mange henseender en tidlig ungdomsoprører. Da hun får at vide, at en af hendes planer ikke vil blive fulgt, fordi ældre og klogere hoveder er imod, svarer hun: "Then your older and wiser heads are fat-heads!" Premingers bemærkninger i 1970 om studenteroprørerne og vigtigheden af at trods de gældende regler passer fortrinligt på Jeanne: "If you don't challenge these rules, then the world doesn't move forward. That's why I admire some of the

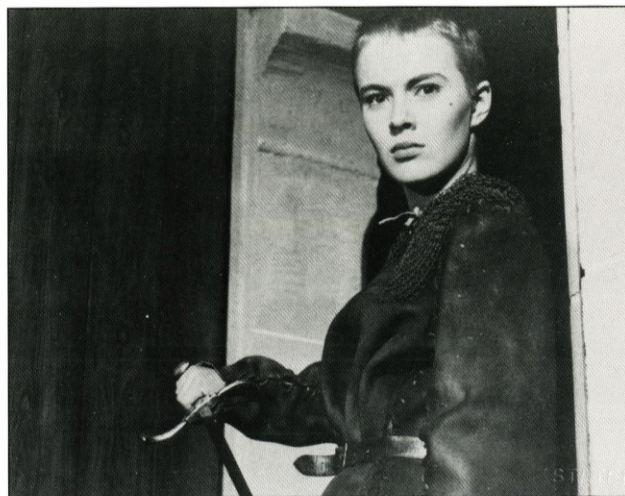


Ingrid Bergman i *Giovanna d'Arco al rogo* (1955).

young people. Whether they are completely right in challenging the establishment today, and the world we have made for them, or whether they are wrong, or half right, or half wrong, they are mostly honest; they protest, they *mean* what they are doing, they want to be listened to" (Pratley 1971, s. 103).

Under stor medieopmærksomhed

Jean Seberg i *Saint Joan* (1957).



arrangerede Preminger en meget omfattende, international jagt på et nyt ansigt til at spille Jeanne. Valget faldt på den 17-årige Jean Seberg fra Marshalltown, Iowa. Premingers stjernemageriforsøg har mødt megen kritik; både fordi Seberg i manges øjne var utilstrækkelig i rollen, og fordi hendes senere skæbne var omtumlet og tragisk. Holder vi os til hendes spil i *Saint Joan*, springer det i øjnene, at Seberg under mange af sine replikker står med armene stift strittende ned langs kroppen, hvad der vidner om hendes uerfarenhed og nervøsitet. På den anden side giver hun Jeanne-skikkelsen en næsten Pinocchio-agtig kækhed, og hendes stakåndede iver virker ganske overbevisende. Endelig er hun fuld af smil og latter, noget som adskiller denne Jeanne markant fra de øvrige, der - hvadenten de er heoriske, helgenindeagtige, eller fanatiske - holder ansigtet i alvorlige folder.

Til gengæld falder hun noget igennem i forhørsscenerne, hvad der ifølge Premingers eget udsagn skyldes, at han i sin instruktion ikke gjorde noget forsøg på at hjælpe Seberg til at forstå rollen,

nærmest tværtimod. For Preminger var hendes uskyld og uspolerede friskhed en vigtig kvalitet, og han ville have, at hun skulle være Jeanne (Frischauer 1973, s. 151). De problemer, som dette medførte, trådte desto skarpere frem, fordi det ikke mindst var de intellektuelle kvaliteter i Shaws stykke, som havde tiltrukket Preminger, og som han ønskede skulle komme til udtryk i hans filmatisering; det er Shaw, ikke historien, som han insisterer på sin troskab overfor.

CinemaScope var blevet lanceret i 1953, og få instruktører havde vist samme umiddelbare forståelse for scope-formatets kompositoriske muligheder som Preminger med farvefilmene *River of No Return* (1954), *Carmen Jones* og *The Court Martial of Billy Mitchell* (begge 1955). Så meget desto mere overraskende virker det, at han besluttede sig til at lave *Saint Joan* i sort/hvid og normalformat. Til en interviewer sagde han i 1956: "... I am doing this *Saint Joan* picture in black-and-white, on the normal screen, because I want to put the emphasis on people, on characterisations, on emotions, and on the words of Bernard Shaw.... Colour, or too much spectacle added to it, would distract rather than help to give this play to the public" (Pratley 1971, s. 119).

Florence Carrez i *La procès de Jeanne d'Arc* (1962).



*La procès de Jeanne d'Arc* (1962). Ligesom Dreyer begrænser Robert Bresson sig til domfældelsesprocessen alene. Den er som beskrevet tidligere meget veldokumenteret, og Bresson har søgt at følge protokolteksten meget nøje. Hvor Dreyer komprimerer forhørene til to, ét i kapellet og ét i cellen, markerer Bresson tydeligt, at der er tale om en lang række forhør. Selv om filmen er ganske kort (65 minutter), får han ganske meget af protokolteksten med; replikkerne falder meget hurtigt, med den

for Bressons film så karakteristiske tonløse og neutrale diktion.

Bresson var meget bevidst om Dreyers film (den var blevet genudsendt i Frankrig i 1952 af kritikeren og artcinema-direktøren Lo Duca, i en version med misvisende mellemtekster og barokmusik, men med meget høj billedkvalitet). Hvor Dreyers kamera konstant skifter placering, holder Bresson sig til et meget begræset antal kameravinkler. Hans ønske om at gøre sin film forskellig fra Dreyers førte til kunstneriske valg, som hans kameramand, Léonce-Henri Burel, var uenig i.

Mesterfotografen Burel, der arbejdede på nogle af fransk stumfilms største værker (de fleste af Abel Gances film, inklusive *Napoléon*, Jacques Feyders *Visages d'enfant*, og en række andre), har i et interview beskrevet sin irritation over hvordan Bresson nægtede at bruge det imponerende middelalderlige rum, som scenografen havde fundet, hvordan han insisterede på aldrig at vise Jeanne og dommerne i samme billede, og især hvordan han aldrig ville lade filmens Jeanne se opad mod kameraet. "I was so furious I really let myself go, and Bresson didn't like it. He didn't want to have Joan look up because Dreyer had done that" (Nogueira 1977, s. 21).

I en indsigtfuld sammenligning af de to film har Jean Sémolué dog fremholdt, hvordan Bressons indadvendte, udjævnede og antidramatiske stil tjener sit eget formål. Bressons film lægger hovedvægten på ordene, på processen som en intellektuel duel mellem Jeanne og Cauchon. Bresson har (i en interessant parallel til middelalderhistorikeren Karen Sullivans meget senere tolkning) beskrevet processen som et litterært værk: "I sine svar til sine dommere, gjorde Jeanne, uden at røre en pen, en forfatters gerning. Hun skrev en bog, et

rent hovedværk i vores litteratur" (Bresson and Guitton 1962, s. 91). Bressons Jeanne er heller ikke en udpræget folkelig skikkelse. Hvor folket i Dreyers film reagerer på Jeannes død med sorg og vrede, viser Bresson kun folkemængden ved bålet i få glimt, mest af fødder. Hoben er her usædvanligt fjendtligt indstillet over for Jeanne; da hun føres til bålet, lyder der hadefulde råb (på engelsk) mod hende.

Sémolué beskriver, hvordan Dreyers film i modsætning til Bressons tekstorienterede fremgangsmåde lægger stor vægt på de fysiske aspekter af Jeannes prøvelser: soldaternes spot, torturkammeret, åreladningen, hårklipningen, opbrændingen. Dreyers film søger, både igennem den meget håndgribeligt fremstillede lidelse og gennem den meget klare dramaturgiske konstruktion, at påvirke tilskuerens følelser på en bestemt og direkte måde.

Denne dramatiske klarhed og umiddelbarhed mangler Bressons film helt: "For den som kender de historiske tekster dårligt frembyder Bressons film i det mindste ved et første gennemsyn betydelige vanskeligheder: vi drukner dér i fakta, som vi ikke har tid til at fortolke", skriver Sémolué, men netop derved får den i hans øjne "en dokumentarisk tiltrækningskraft. Forhørshandlingerne minder her næsten om reportagefilm" (Sémolué 1962, s. 101, 102). Det var da også Bressons erklærede mål at aktualisere Jeanne d'Arc: "At give fortiden tilbage til nutiden, det er filmkunstens [*le cinématographe*] privilegium, forudsat at den skyr den historiske stil som pesten" (Bresson and Guitton 1962, s. 91).

Minimalismen sikrer også, at ganske små detaljer kan pointeres; da Jeanne påpeger en afgørende procedurefejl, giver Cauchon med et blik ordre til, at denne bemærkning ikke skal nedskrives; Bresson



Sandrine Bonnaire i *Jeanne la pucelle* (1994).

viser blot hånden med fjerpenne, der løftes fra pergamentet og holder stille, men på baggrund af de meget, meget ensartede indstillinger, der er gået forud, bliver det en markant effekt.

*Jeanne la pucelle* (1994). Som ung kritiker ved *Cahiers du cinéma* tog Jacques Rivette Bressons *Procès* i forsvar. Da han selv tog Jeanne d'Arc op mere end tredive år senere, valgte han på samme måde som Bresson at begynde filmen med Jeannes moder, der ytrer sit vidnesbyrd ved nullificeringsprocessen. Man kan også se en slags *homage* i den omstændighed, at Rivette, i hvert fald i den forkortede fire-timers version af filmen, springer processen helt over (heller ikke i den seks timer lange originalversion synes der at være gjort meget ud af den): efter at Jeanne er blevet udleveret til Cauchon springer filmen direkte til afsværgelsen med mellemteksten "24. maj 1431 i Rouen, efter fire måneders proces".

Rivette skildrer hele Jeannes karriere, og gør især meget ud af de mindre begiven-

heder, som i andre versioner lades ude af betragtning. Rivette gør også meget ud af tidens gang. I starten, da Jeanne forsøger at få Robert de Baudricourt i tale, bliver hun afvist gang efter gang. En mellemtekst oplyser: "Og dagene gik – næsten uden bevægelse." Andre mellemtekster i løbet af filmen oplyser om tider og steder, og årstidernes gang er synlig: i Vaucouleurs er februar kulden tydelig, mens majsolen skinner over kampene ved Orléans. Der er i det hele taget lagt stor omhu i den historiske rigtighed af baggrundsdetaljerne. Der er ikke reduceret i persongalleriet for klarhedens skyld, og tilskuerens overblik hjælpes heller ikke af, at filmen holder sig helt til Jeanne. De hændelser, som sker uden Jeannes vidende, får vi ingen del i.

Karakteristisk er iscenesættelsen af Jeannes ankomst til dauphinens hof i Chinon. I alle de andre fremstillinger gøres der et stort nummer ud af, at dauphinen lader en anden tage sin plads, og Jeanne viser sin mirakuløse indsigt ved at gennemskue bedraget og knæle for den rigtige dauphin. Men her ser vi først tronsalen, da Jeanne betræder den; hun går lige hen til en mand i baggrunden og knæler for ham, og først da bliver vi klar over, hvem der er dauphinen (i alle de andre udgaver har vi fået ham præsenteret inden Jeanne kommer ind). Salen henligger i dunkelt halvmørke, kun oplyst af fakler, og der er historisk belæg for, at mødet mellem Jeanne og dauphin fandt sted efter mørkets frembrud (i alle de andre udgaver foregår scenen i dagslys).

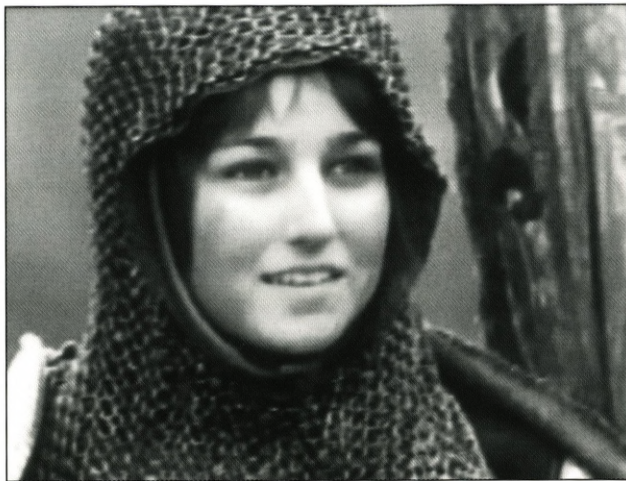
Der er selvfølgelig en række begivenheder, hvorom der mangler historiske vidnesbyrd. Et vigtigt eksempel er teologernes afhøring af Jeanne i Poitiers, som endte med at de anerkendte hendes påstande. Rivette gør ganske meget ud af denne ikke synderligt velkendte episode,

men afhøringsprotokollen herfra er forsvundet, muligvis destrueret af Cauchon. Rivette har her valgt at bruge nogle af Jeannes udsagn fra domfældelsesprocessen for på den måde at sikre det autentiske præg.

Det spektakulære, som ellers spiller en stor rolle i mange middelalderfilm, træder til gengæld i baggrunden. I mange af slagscenerne synes statistmængden vel sparsom; til at storme Paris' frygtindgydende mure virker det som om Jeanne kun har en snes mænd bag sig, men selv om det nok mest skyldes budgetbegrænsninger, stemmer det for så vidt udmærket overens med filmens generelle afstandtagen til den konventionelle kostumefilm.

Det er en middelalder uden mirakler, som Rivette præsenterer os for. Vi ser gentagne gange Jeanne bede, men der er ingen forsøg på at formidle hendes egen oplevelse af hendes stemmer, hendes forbindelse til det overnaturlige. Rivettes distancerede facon, med lange, langsomme kamerabevægelser, er med til at understrege hvor fremmedartet middelalderens verden var. Det mest markante eksempel er nok kong Karls kroningsritual, der varer næsten et kvarter og er fyldt med sære liturgiske detaljer. Det gør det svært at få greb om Jeanne-figuren, der i Sandrine Bonnaires rolige og fattede fremstilling virker slående normal, men på den anden side tydeligt hører til i en fortidsverden, som er meget fjern fra vores egen, og som vi i virkeligheden ikke rigtig bliver klogere på gennem Rivettes fascinerende skildring, en gennemført prosaisk og konkret skildring af en verden, hvis virkelighed er opfyldt af tro og åndelige kræfter.

*Joan of Arc* (1999). Dette er en canadisk tv-miniserie, udsendt i to dele på i alt tre timer, instrueret af Christian Dugay. Den



Leelee Sobieski i *Joan of Arc* (1999).

begynder ganske slående med kameraet svævende over Jeannes bål; hun stirrer lige op og siger: "Thank you!" Med det ulmendende bål som baggrund følger så en introducerende tekst: "Once, in a time known as the Dark Ages / There lived a legend whose coming had been foretold by the great prophet Merlin. / It was said that after nearly a century of war this young maiden would unite her divided people / And lead them to freedom. / It did not say how..." Denne spådom, som bliver Jeannes skæbne, er rygraden i manuskriptet. Umiddelbart kunne man tro, at der er tale om et påhit, der udspringer af nutidens New Age-drevne optagethed af keltisk mytologi. "The opening captions dealing with the 'prophecy by Merlyn' [sic] did nothing to enhance the film's historicity," skriver en fakta-dyrkende Jeanne-fan på internettet (Williamson 1999).

Men rent faktisk synes Merlins spådom og andre profetier at have spillet en betydelig rolle i datiden. Merlin og Kong Arthur betragtedes som historiske personer, og der fandtes nedskrevet en lang,

kryptisk tekst, der anerkendtes som Merlins forudsigelser. Den store middelalderlige digterinde Christine de Pisan (ca. 1365-1431), som skrev et langt hyldestdigt til Jeanne, mens hun endnu var i live (det første litterære værk om hende), henviser direkte til disse profetier: "Thi for mere end 500 år siden forudså Merlin og sibyllen og Beda hendes komme" (Pisan 1977, s. 45).

Profetierne blev ikke taget op under domfældelsesprocessen (hvilket nok er en af grundene til, at de øvrige film ikke interesserer sig for dem). Det skyldtes, antager Marina Warner, at henvisninger til Merlins spådomme ville have styrket Jeannes legitimitet. Merlins autoritet var bredt anerkendt i samtiden, og historikere har vist, hvordan alle parter i hundredårskrigen fremsatte udlægninger af spådomsordene, der understøttede deres side. Her er et af de steder, hvor man opdager et svælg mellem middelaldermenneskenes verdensbillede og vort eget; man ser kun vanskeligt for sig, at en moderne politiker kunne underbygge sin ret til magten ved at henvise til Nostradamus.

I denne *Joan of Arc* er profetien om befrier-møen kendt af alle, høj som lav, og da Jeanne dukker op, synes hun selvskreven til rollen. Hun er til at begynde med uvillig til at tro, at hun er den mø, som profetien forudsagde skulle komme, men det ulykkeplagede folk er ivrigt efter at tro. Allerede inden hun når Chinon, har Jeanne fået militær betydning gennem det håb, hun skaber, og hertugen af Burgund sætter betragtelige hærstyrker ind for at få hende dræbt: "Never underestimate the power of a myth", siger han. De høje herrer indtager et koldt pragmatisk syn på legenden og er meget bevidste om dens betydning for herredømmet i Frankrig.

Blandt de magtfulde er det her usædvanligt biskop Cauchon, der kommer nærmest ved at tro på Jeannes guddommelige sendelse. Hans rolle er blevet gjort større og mindre entydigt skurkagtig ved at lade ham være rådgiver for kongen frem til kroningstidspunktet, og Peter O'Toole lægger smæld i hver eneste replik, inklusive den kyniske bemærkning, "In the eyes of the church, that which produces faith is a miracle", som er taget næsten ordret fra Shaws *Saint Joan*.

Jeannes visioner er imidlertid ægte nok; de har her et tydeligt guddommeligt udspring, med en vældig hvid due og himmelske lysstråler med englekor til. Da hun ligger såret efter det første forsøg på at storme Les Tourelles, får hun et sådant syn og beslutter sig for at påtage sig den rolle, som profetien åbner for hende: "I am the Maid", stråler hun, og denne beslutning, snarere end den endelige sejr ved Orléans, udgør det første afsnits afsluttende højdepunkt.

Selv om godt kan se, at størstedelen af Jeannes hær er computergenererede kopier af den samme lille statistflok, er opsætningen ganske imponerende, med flotte tjekkiske borge som kulisser. Noget mærkværdigt kan det dog synes, at både stormen på Les Tourelles og Jeannes død foregår i sne og kulde, eftersom begge begivenheder skete i maj måned. Den 16-årige Leelee Sobieski spiller rollen mut og viljefast, en jordbunden og tapper bondepige. Trods hendes unge alder er der imidlertid ikke meget af en Jean Sebergs uskyld over hende. Hun har i et interview fortalt om hvordan hun til en fest mødte Milla Jovovich, Bessons Jeanne: "I felt like, 'I've got to dance with her like she's my bitch.' Which I did" (Rebello 2000, s. 56).

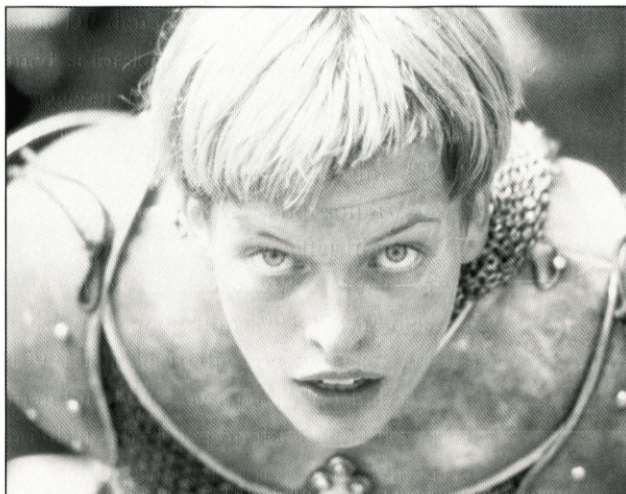
*Joan of Arc / The Messenger: The Story of*

*Joan of Arc* (1999). Hvor tv-seriens Jeanne er rolig og selvsikker og finder sin styrke i omgivelsernes iver efter at tro på hende, er Jeanne i Luc Bessons udgave overspændt, hektisk utålmodig, og pint af en uerkendt tvivl på sig selv. Dermed ikke være sagt, at skildringen af Jeannes psykologi er i hovedsædet; Bessons film præsenterer sig først og fremmest som kulørt og larmende underholdning, garneret med falde-på-halen-præget mandfolkekomik. Filmen har fået mange dårlige anmeldelser, der anklager den for at være udvendig og Hollywood-agtig.

Det er ikke helt retfærdigt; hvad det visuelle angår, har Besson tydeligt sat sit præg på filmen. Ved at bruge markant centrerede kompositioner, hvor det vigtigste billedelement konsekvent placeres lige i midten af bredlærredsbilledet, giver han sin *Joan of Arc* et udpræget flot, villet og pompøst look, ganske forskelligt fra hvad man ser i Hollywood-storfilm, hvor en mindre iøjnespringende og mere realistisk præget billedvirkning normalt foretrækkes.

Interessant nok følger handlingsgangen ret nøje *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* (selv om den erstatter Frappas højstemte patos med rabalder og platheder); begge film fokuserer på Jeannes forhold til de samme tre hærførere, den brøsig La Hire, libertineren Gilles de Rais og den ridderlige d'Alençon, og skildringen af deres personligheder er forbløffende ensartet. Skildringen af Jeannes visioner og af rettergangen er imidlertid væsenforskellige.

Selv om visionerne ikke minder meget om den beskrivelse, som Jeanne gav af dem, er de ganske effektfulde, med hvirvlende, kraftladede himle, lysende sværd, og en kristuslignende, men foruroligende og skulende mandsskikkelse. De synes åbenbart overnaturlige, men er det ikke



Milla Jovovich i *Joan of Arc* (1999).

nødvendigvis. Et element i filmen, der har vakt betydelig uvilje, er en scene tidligt i filmen, hvor Jeanne skjult bag en væg ser sin søster blive myrdet og voldtaget af en ækel engelsk soldat. Denne traumatiske oplevelse kan så fungere som en banal motivering af visionerne; "en løgn, og oven i købet en pervers én", ifølge filminstruktøren Roland Maxwell (som lavede *Gettysburg* og selv har et Jeanne d'Arc-projekt, *Joan of Arc: The Virgin Warrior*, under forberedelse). Hermed overser han dog, at Jeannes visioner begynder allerede inden denne scene.

Vigtigere er det dog, at det afgørende element i Bessons tolkning af Jeanne-figuren er hendes menneskelighed, især som den viser sig gennem hendes tvivl. Besson har forklaret, at han fandt nøglen til Jeannes personlighed, da han læste, at hun efter sejren ved Orléans græd og græd ved synet af de mange faldne (Besson 2000). Det er derfor vigtigt for ham at så tvivl, både i vores og i Jeannes sind, om hendes visioner virkelig er himmelsendte. Denne tvivl antager i filmen Dustin Hoffmans

skikkelse; han viser sig for Jeanne i cellen og piller hendes tro på visioner, mission og mirakler fra hinanden. I forhold til dette opgør med hendes egen samvittighed kommer processen til at træde noget i baggrunden.

Philippe Contamine, professor i middelalderhistorie ved Sorbonne, har skrevet en interessant anmeldelse af filmen, hvor han godt nok gør indvendinger mod en række historiske brølere (som brugen af belejringstårne og kastemaskiner i angrebet på Les Tourelles), men også understreget, at dette perspektiv på fremstillingen af Jeanne faktisk er ganske originalt:

Ved denne persons [Hoffmans] virksomhed - han er ifølge instruktøren Jeannes samvittighed - ledes hun til at erkende, at hun måske har fundet glæde i kamptummelen, trods alle dens rædsler, ... at hun måske har vist sig grusom, at hun har set tegn der hvor der bare var tilfældigheder, at hun i sin hovmod har tilrevet sig Guds plads ved at give ham ansvaret for en krig, som i første række var hendes.

Kun da, gennem denne fordybelse og smertefulde renelse, har hun ret til tilgivelse: "Absolve te", siger den mystiske skikkelse og lægger hånden på hendes hoved. Hun er rede til bålet og martyriet. Det vil sige, at Luc Besson ikke kun ikke kategorisk forkaster de klagepunkter, som Jeannes dommere formulerede under hendes proces, men i et vist mål tager dem til sig. (20)

## Noter

1. *Joan of Arc* varede ved premieren i november 1948 145 minutter, men på grund af den blandede modtagelse blev den til videre distribution klippet ned til 100 minutter, og denne version var den eneste tilgængelige i USA indtil UCLAs filmarkiv restaurerede premiereversionen i 1999. Imidlertid findes der også en 133 minutter lang version, som tilsyneladende er den, der blev udsendt i Europa, og det er den, der er brugt ved udarbejdelsen af denne artikel.
2. De to dele af filmen, *Les batailles* og *Les prisons*, varer i Rivettes originalversion henholdsvis 160 og 176 minutter, altså i alt lidt over 5 1/2 time. De er også blevet udsendt i en forkortet version på 112 og 115 minutter, og det er kun denne korte 4-timers-version, som jeg har haft mulighed for at se.
3. Luc Bessons film findes i to forskellige versioner. Den blev udsendt internationalt (bl.a. i Danmark) som *Joan of Arc*, med en spilletid på 158 minutter (selv om filmen er en fransk produktion, er den indspillet på engelsk). I USA blev den udsendt i biograferne i en version på 148 minutter med titlen *The Messenger: The Story of Joan of Arc*; samme titel er brugt på omslaget til den amerikanske video- og DVD-udgivelse, men det er rent faktisk den førstnævnte 158-minutter-udgave, som man får leveret.
4. Dette farvelægningssystem blev udviklet til *Joan the Woman* af Max Handschiegl i samarbejde med DeMilles faste filmfotograf, Alvin Wycoff. Handschiegl-processen muliggjorde mekanisk farvelægning af dele af filmbilledet. Farverne blev påført ved hjælp af duplikatnegativer, ét for hver farve. Disse duplikatnegativer var lavet fra positivkopier, hvor de områder, der skulle indfarves med en bestemt kulør, var overmalet. Efter at duplikatnegativet var fremkaldt, kunne de dele af strimlen, der svarede til de overmalede partier, optage farvestof, mens resten af billedfeltet afviste farven. Ved at lægge det indfarvede negativ nøjagtigt ovenpå en positivko-



- pi og køre begge gennem en maskine blev farven overført til positivkopien. Handschiegl-processen blev senere bl.a. brugt af von Stroheim i *Greed* til at indfarve alle gyldne genstande i filmen.
5. Ifølge Kanzog 1994, s. 89. I den udgave, jeg har set, mangler disse sætninger i indledningsteksten, men der er muligvis tale om enten en repremiere-version eller en eksport-version.
  6. En absurd effekt af systemet kan i *Joan of Arc* ses i fremstillingen af La Hire, en af Jeannes hærførere, som var berygtet for sine eder og forbandelser; hun tvang ham til at beherske sig, fordi hun ikke ville tåle hans gudsbespotteligheder. Men sådanne kraftudtryk var selvfølgelig forbudt af The Production Code, og La Hire (som spilles af Ward Bond...!) må derfor lade sig nøje med uskadelige og til lejligheden opfundne eder.

## Litteratur

En omfattende Jeanne d'Arc-bibliografi kan findes på The International Joan of Arc Societys hjemmeside:

<http://dc.smu.edu/ijas>

Af biografierne må særlig fremhæves den af Pernoud og Clin, som er opbygget efter kildernes kronologi, ikke Jeannes; halvdelen af bogen udgøres af korte biografier af de mange personer, som havde vigtige roller i Jeannes liv, og af omfattende appendikser. Lucie-Smiths mere traditionelle levnedsskildring er også god. En meget vigtig bog er Marina Warners *Joan of Arc: The Image of Female Heroism*, som er halvt biografi, halvt beskrivelse af Jeanne-skikkelsens udvikling i kunsten, litteraturen og historieskrivningen. Desuden har jeg har stor gavn af det for-

trinlige populærvidenskabelige tidsskrift *L'Histoires* Jeanne d'Arc-sænummer (nr. 210, maj 1997).

Et site med mange links:

<http://members.aol.com/hywwebsite/private/joanofarc.html>

Luc Besson:

<http://www.besson.qc.ca/fr/jeanne.html>

<http://www.spe.sony.com/movies/joanofarc/index.html>

Adam, Peter (1995): *Art of the Third Reich*. pb udg. New York: Harry N. Abrams, Inc.

Agel, Henri (1988): Jeanne la Pucelle en dix-huit films. *Sainte et conquérante. CinémAction* (49):84-88.

Bergman, Ingrid, and Alan Burgess (1981): *Ingrid Bergman - mit liv*. København: Samlerens Forlag.

Besson, Luc (2000). *Préface du DVD de Jeanne d'Arc (zone 2)*. Webadresse [http://www.besson.qc.ca/fr/joa\\_dvd.html](http://www.besson.qc.ca/fr/joa_dvd.html).

Beylie, Claude (1988): Les ultrasons de l'âme. *L'Avant-Scène Cinéma* (367-368):4-6.

Blaetz, Robin (1993): 'La Femme Vacante' or The Rendering of Joan of Arc in the Cinema. *Post Script* 12 (2).

Blaetz, Robin (1994): Cecil B. DeMille's *Joan the Woman*. In K. Verduin, red.: *Medievalism in North America*. Cambridge: D. S. Brewer.

Bosséno, Christian-Marc (1997): Des frères Lumière à Rivette: Une héroïne de cinéma. *L'Histoire* (210):70-71.

Bosséno, Christian-Marc (1997): Jeanne d'Arc, la brûlure de l'histoire. *Vertigo* (16):109-114.

Bourget, Jean-Loup (1992): *L'Histoire au cinéma: Le passé retrouvé*. Paris: Gallimard.

- Bresson, Robert, and Jean Guitton (1962): Entretien. *Études cinématographiques* (18- 19):53-57.
- Dalarun, Jacques (1997): Naissance d'une sainte. *L'Histoire* (210):50-55.
- Darrigol, Jean (1994): Celle qui donna tout. *Le Mensuel du Cinéma* (14):40-43.
- Delteil, Joseph (1927): *La passion de Jeanne d'Arc*. Paris.
- Drouzy, Maurice (1986): Jeanne d'Arcs mange ansigter. *Kosmorama* (176):50.
- Drouzy, Maurice (1988): La carrière du film. *L'Avant-Scène Cinéma* (367-368):161-163.
- Drum, Dale D., and Jean Drum (2000): *My Only Great Passion: The Life and Films of Carl Th. Dreyer, Scarecrow filmmakers series; no. 68*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- Frischauer, Willi (1973): *Behind the Scenes of Otto Preminger: An Unauthorized Biography*. London: Michael Joseph.
- Gallagher, Tag (2000). *On Giovanna d'Arco al rogo*. Webadresse <http://www.latrobe.edu.au/www/screeningthepast/firstrelease/fr0300/tgfr09a.htm>.
- Greve, Ludwig, Margot Phele, and Heide Westhoff, red. (1976): *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*. Exhibition Catalogue udg. Marbach a. N.: Schiller-Nationalmuseum.
- Harty, Kevin J. (1996): Jeanne au cinéma. In B. Wheeler and C. T. Wood, red.: *Fresh Verdicts on Joan of Arc*. New York: Garland Publishing.
- Higashi, Sumiko (1994): *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Hull, David Stewart (1969): *Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema 1933-1945*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Kanzog, Klaus (1994): "Staatspolitisch besonders wertvoll": Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945. Bd. 6, *Diskurs Dilm*. München: Diskurs-Film-Verlag.
- Kelly, Henry Ansgar (1996): Joan of Arc's Last Trial: The Attack of the Devil's Advocates. In B. Wheeler and C. T. Wood, red.: *Fresh Verdicts on Joan of Arc*. New York: Garland Publishing.
- Lerner, Gerda (1995): Joan of Arc: Three Films. In M. C. Carnes, red.: *Past Imperfect: History According to the Movies*. New York: Henry Holt.
- Lightbody, Charles Wayland (1961): *The Judgements of Joan: Joan of Arc: A Study in Cultural History*. London: Allen & Unwin.
- Moeller, Felix (1998): *Der Filmmminister: Goebbels und der Film im Dritten Reich*. Berlin: Henschel.
- Nogueira, Rui (1977): Burel & Bresson (Interview with Léonce-Henry Burel). *Sight & Sound* 46:18-21.
- Otto, Daniel (1990): *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc*. Bochum.
- Pernoud, Régine (1962): *Jeanne d'Arc par elle-même et par ses témoins*. Paris: Seuil.
- Pernoud, Régine (1985): Jeanne d'Arc à l'écran. *Cahiers de la cinémathèque* (42-43):40-42.
- Pipolo, Tony (2000): Joan of Arc: Cinema's Immortal Maid. *Cineaste* 25:16-21.
- Pisan, Christine de (1977): *Ditié de Jehanne d'Arc*. Redigeret af A. J. Kennedy and K. Varty. Bd. 9, *Medium Ævum Monographs. New Series*. Oxford: Society for the Study of Mediæval Languages and Literature.

- Pratley, Gerald (1971): *The Cinema of Otto Preminger*. New York: Castle Books.
- Preminger, Otto (1977): *Preminger: An Autobiography*. Garden City, N.Y.: Doubleday.
- Rebello, Stephen (2000): Leelee Land. *Movieland*, March, 54-60.
- Sémolué, Heinz (1962): *Passion et Procès* (de Dreyer à Bresson). *Études cinématographiques* (18-19):98-107.
- Spoto, Donald (1997): *Notorious: The Life of Ingrid Bergman*. New York: HarperCollins.
- Steinberg, Heinz (1962): *Das Mädchen Johanna*, de Gustav Ucicky ou Jeanne et Goebbels. *Études cinématographiques* (18-19):53-57.
- Sullivan, Karen (1999): *The Interrogation of Joan of Arc*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- Ulrich, Franz (1994): Eine Jungfrau für jede Jahreszeit: Jeanne d'Arc und ihre Darstellung im Kino. *Film-Dienst* 47:4-8.
- Walsh, Frank (1996): *Sin and Censorship: The Catholic Church and the Motion Picture Industry*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Warner, Marina (1991): *Joan of Arc: The Image of Female Heroism*. London: Vintage.
- Warner, Marina (1996): *The Trial of Joan of Arc*. London: Arthur James.
- Williamson, Allen My Review of CBS' "Joan of Arc" movie. Webadresse [http://members.aol.com/hywwebsite/private/joanofarc\\_CBS\\_JOA\\_review.html](http://members.aol.com/hywwebsite/private/joanofarc_CBS_JOA_review.html).
- Winock, Michel (1992): Jeanne d'Arc. In P. Nora, red.: *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- Winock, Michel (1997): Jeanne d'Arc est-elle d'extrême droite? *L'Histoire* (210):60-66.