

Lunds universitet

Historiska institutionen

ÄHID04

Examinator: Yvonne Maria Werner

Handledare: Ulf Zander

Zoom HT-20

Maid for the Movies

En studie av tre Jeanne d'Arc-filmer ur ett historiekulturellt perspektiv



1. Inledning	2
Syfte & frågeställning	3
Källmaterial	3
Carl Th. Dreyer, En kvinnas martyrium (1928)	4
Victor Fleming, Jeanne d'Arc (1948)	4
Luc Besson, The Messenger: the Story of Joan of Arc (1999)	5
Rättegångsprotokollen	5
Teori och metod	6
Historiebruk och historiekultur	6
Genusperspektivet	9
Historisk filmanalys	10
Tidigare forskning	12
Forskning om Jeanne d'Arc på film	12
Avgränsningar	14
Historisk bakgrund	14
2. Jeanne d'Arc möter vita duken	17
Rättegången	17
Hjälten och helgonet	21
Helgonet	21
Hjälten	32
Antagonisterna	36
Symbolik och uppenbarelser	39
3. Resultat & Sammanfattning	40
Det ideologiska historiebruket	41
Det religiösa historiebruket	42
Det politisk-pedagogiska historiebruket	43
Det existentiella historiebruket	44
Genusperspektivet	44
Vidare forskning	45
Sammanfattning & avslut	45
Käll- och litteraturförteckning	47
Källor	47
Litteratur	47

*Bilden från försättsbladet är en skärmdump från *La passion de Jeanne d'Arc* (1928)

1. Inledning

When the mission that God has entrusted to me is over,

I will again dress as a woman.¹

- Jeanne d'Arc i *En kvinnas martyrium*

Hjältar och deras berättelser tycks vara tidlösa och något som människan alltid intresserat sig för. De utgör för oss ett slags förkroppsligande av de ideal och den moral som samtiden vill framlyfta. Jeanne d'Arc är i detta avseende inget undantag och hon, tillsammans med sina hjältedåd, har omskrivits alltsedan hundraårskriget för att fylla olika syften och narrativ. Hon har bara i Frankrike framställts som en nationalhjärte, en republikansk förkämpe, katolicismens försvarare etcetera.² Dessa skildringar var inledningsvis bundna till den franska politiken i huvudsak, men med modern medias, och inte minst filmmediets, framfart, har historien om Jeanne d'Arc blivit allt mer internationellt gångbar.

I takt med filmmediets uppkomst vid 1800-talets slut föreföll det sig därför naturligt att hjältinnan Jeanne d'Arc skulle ta plats även på filmduken, särskilt sedan det i äldre filmer var vanligt att ta upp just historiska teman. Hon har sedan dess illustrerats i en uppsjö av dokumentärfilmer, musikal-dramer och spelfilmer från flera olika västerländska länder.³ Med det historiekulturella perspektivet i beaktande tillkommer då även frågan om hur historien om den unga bondflickan som blev härförare kommer till skott, och vilka karaktärsdrag hon tillskrivs torde variera och vara bunden till den samtid ur vilken filmen skapades. Därmed uppstår frågan hur Jeanne d'Arc har framställts i olika tider, vilka karaktärsdrag hon har tillskrivits, vilka dygder hon har speglat och vilka ideologier som hon har fått stå som symbol för. Detta ämnar jag med denna uppsats undersöka.

¹ *La passion de Jeanne d'Arc* (1928).

² Robert Gildea, *The past in French history*. London 1994, s.154.

³ John Aberth, *A Knight at the Movies. Medieval History on Film*, New York 2003, s.257.

Syfte & frågeställning

Denna kandidatuppsats ämnar alltså undersöka hur hjältefiguren Jeanne d'Arc har gestaltats på filmduken i olika tider. Det rör sig dock inte om att analysera hur historiskt korrekta filmerna är i sin skildring av Jeanne d'Arc eller det senmedeltida Frankrike hon levde i. Undersökningens söker snarare att ta fasta på de slutsatser man kan dra om den samtid ur vilken filmerna är skapade utifrån hur karaktären Jeanne d'Arc framställs.

De tre filmerna som jag undersöker är producerade åren 1928, 1948 och 1999 respektive. Uppsatsen kommer att ta formen av en komparativ studie och utgå från Klas-Göran Karlssons historiebruksperspektiv samt historiekulturella perspektiv. Därmed intresserar sig studien för de bakomliggande syften som historiebruket i filmerna kan tänkas ha. Den övergripande forskningsfrågan blir således:

Vilka likheter och skillnader finns i karaktärsskildringarna av Jeanne d'Arc i tre filmer och vilka historiebruk samt genusnormer går att identifiera inom deras respektive historiekulturer?

För att komma åt denna frågeställning har jag formulerat följande underfrågor:

- ❖ Hur gestaltas Jeanne d'Arc i filmerna och vilka karaktärsdrag tillskrivs hon som kvinna respektive hjälte?
- ❖ Vilka behov och funktioner fyller framställningen av Jeanne d'Arc i de olika filmerna och den tid och det rum respektive film skapades i?
- ❖ Vad säger skildringarna av Jeanne d'Arc om den tid och det rum ur vilken filmerna skapades och vilka skillnader och likheter kan uppdagas, filmerna emellan?

Källmaterial

Filmerna som analyseras är följande (ordnat efter publiceringsår):

Carl Th. Dreyer, *En kvinnas martyrium* (Org.titel: *La passion de Jeanne d'Arc*) (1928)

Carl Theodor Dreyer var en välkänd dansk regissör under början av 1900-talet. Han gav upphov till många prisbelönta filmer såsom *Ordet* och inte minst *En kvinnas martyrium*. Dreyer intresserade sig särskilt för att skildra mänskligheten hos karaktärerna i hans filmer och lät därför skådespelarnas gestaltningar ta huvudfokus medans allt materiellt hamnade i andrahand. I *En kvinnas martyrium* möter åskådaren således en mycket känslös och plågad Jeanne d'Arc, särskilt sedan Dreyer valt att skildra hennes sista månader i livet och den, i efterhand ogiltigförklarade, rättegång som ledde till att hon brändes på bål för häxeri, något jag förklarar mer djupgående i kapitlet *Historisk bakgrund*.⁴ Dreyer visar Jeanne d'Arcs mänsklighet och lidande genom närgående kameravinklar och gripande kroppsspråk och minspel. Eftersom filmen är en stumfilm blir dessa visuella gestaltningar desto mer påtagliga. Filmen är inspelad i Frankrike och finansierades av det franska filmsällskapet Société Général des Films. Filmen blev väl mottagen då den släpptes och är fortfarande vida ansedd att vara den trovärdigaste skildringen av Jeanne d'Arc.⁵

Victor Fleming, *Jeanne d'Arc* (org. titel: *Joan of Arc*) (1948)

Victor Flemings *Joan of Arc* från 1948 skildrar Jeanne d'Arcs liv ur en klassisk hollywood-tappning. Handlingen skildrar Jeannes resa från enkel bondflicka till härförare av franska kungens arméer och slutligen hennes tillfångatagande och martyrdom. Filmen har också inslag av action och åskådaren får bland annat bevittna slaget om Orléans, som Jeanne d'Arc ska ha deltagit i.⁶

Filmen är regisserad av Victor Fleming, som vid denna tid var en välkänd Hollywood-regissör. Han hade tidigare regisserat succé-filmer som *Gone With the Wind*, och *Joan of Arc* var tilltänkt att bli ytterligare en sådan. Därför försågs filmen med en stor budget och en storskalig reklamkampanj. Huvudrollen som Jeanne d'Arc tilldelades Ingrid Bergman, som vid denna tid var en särdeles populär skådespelerska inom Hollywood.⁷ När filmen väl

⁴ *En kvinnas martyrium* (1928).

⁵ Aberth 2003, s. 279-271.

⁶ *Joan of Arc* (1948).

⁷ Aberth 2003, s. 291.

hade premiär 1948 fick den dock ett väldigt mediokert mottagande av allmänheten och den förpassades med tiden som ännu en hollywood film.⁸

Luc Besson, *The Messenger: the Story of Joan of Arc* (1999)

Luc Bessons *The Messenger: the Story of Joan of Arc* är ännu en Jeanne d'Arc-film som skildrar hennes uppgång och fall, från hennes barndomsår och fram till hennes död.⁹

Filmens regissör, Luc Besson, är en fransk filmregissör, känd för sina surrealistiska och ofta visuellt storslagna filmer. Även *The Messenger* ger prov på dessa kvaliteter och innehåller flertalet storskaliga stridsscener, men också surrealistiska segment i form av Jeanne d'Arcs uppenbarelser och visioner. Filmen, som hade en stor budget och producerades av Hollywood-filmbolaget Sierra-RKO, mottogs med blandade omdömen från publiken.¹⁰

Rättegångsprotokollen

Utöver filmerna kommer jag även att bruka de rättegångsprotokoll som finns bevarade från Jeanne d'Arcs rättegång 1431, ett ämne som jag beskriver vidare i kapitlet *Historisk bakgrund*. Dessa återberättar vad som sades och gjordes under den rättegång som Jeanne d'Arc genomgick och som föranledde hennes död. Detta är av intresse för min uppsats eftersom jag, vid jämförelse med filmernas skildringar av rättegången, kan utröna till vilken grad historiska källor har fått ligga till grund för handlingen och i synnerhet vad som inte passat in i handlingen, något som kan hjälpa mig att besvara uppsatsens frågeställningar.

Källan jag brukar är en svensk översättning av en avskrift, det så kallade Orléans-manuskriptet, av de ursprungliga protokollen som själva har gått förlorade.¹¹ Värt att ta i beaktning är det faktum att protokollet nedtecknades av Jeanne d'Arcs motståndare, varför källans objektivitet kan ifrågasättas.¹² Dock har jag, som förklarar i föregående delkapitel, inget intresse att undersöka filmernas, eller för den delen rättegångsprotokollens, historiska

⁸ Aberth 2003, s. 295.

⁹ *The Messenger: the Story of Joan of Arc* (1999).

¹⁰ Aberth 2003, s. 296-297.

¹¹ Erik Sandblad, *Jeanne d'Arc: rättegångsprotokoll år 1431*, Göteborg 1991, s. 7.

¹² Sandblad 1991, s. 7.

äkthet. Eftersom dessa protokoll är de enda bevarade dokumenten som finns att tillgå torde de tjäna mitt syfte väl.¹³

Teori och metod

Historiebruk och historiekultur

Uppsatsen kommer, som tidigare uttryckt, utgå från de historiekulturella perspektiven som beskrivs i Klas-Göran Karlsson och Ulf Zanders historiedidaktiska bok *Historien är nu: en introduktion till historiedidaktiken*. Den historiekulturella teoribildningen kan ses som en inriktning i det historiedidaktiska fältet som i stort intresserar sig för hur historia förmedlas och vilka aktörer som förmedlar, respektive konsumerar, den.¹⁴ Det historiekulturella perspektivet angriper denna historieförmedling utifrån de medier som förmedlingen sker genom. Detta kan innefatta ordinära källor som historieböcker, men även moderna medier som film.¹⁵ Därmed utgör de historiekulturella perspektiven en möjlighet att komma åt och analysera filmmediet, vilket för min uppsats är högst relevant.

En annan viktig dimension inom det historiekulturella perspektivet är insikten att historien som ligger till grund för historiekulturen, i detta fall historien om Jeanne d'Arc, ska hanteras som en slags *kulturprodukt*. Med detta avser Karlsson att kulturprodukten är "konstruerad, uppfattad och använd av individer, grupper, samhällen och stater för att svara mot vissa specifika behov och för att tillfredsställa vissa specifika intressen."¹⁶ De historiekulturella perspektiven utgår alltså utifrån uppfattningen att en kulturprodukt skapas och brukas med olika avsikter inom olika nationer, kulturer, politiska partier etcetera, vilket även gör dem bundna i tid och rum. En historisk film är alltså å ena sidan skapad för att skildra en förgången tid, men speglar å den andra sidan element från sin samtid.¹⁷ Det är följaktligen historikerns uppgift att undersöka de sociala och samhällsliga förhållanden som omgärdar en historiekultur för att kunna begripliggöra vilka inslag i filmen som kan kopplas

¹³ Sandblad 1991, s. 7.

¹⁴ Klas-Göran Karlsson, "Historieteori: begrepp, teori och analys" i *Historien är nu: en introduktion till historiedidaktiken*, Klas-Göran Karlsson & Ulf Zander (Red.), Lund 2009, s. 38.

¹⁵ Karlsson 2009, "Historieteori: begrepp, teori och analys", s. 38.

¹⁶ Karlsson 2009, "Historieteori: begrepp, teori och analys", s. 38-39.

¹⁷ Ulf Zander, "Det förflutna på vita duken" i *Historien är nu: en introduktion till historiedidaktiken*, Klas-Göran Karlsson & Ulf Zander (Red.), Lund 2009, s. 144.

till samtiden. På så vis kan skildringen av en historia, såsom historien om Jeanne d'Arc, ta olika former i olika tider, och upplyftas av olika syften fastän det i grunden rör sig om samma historia.

Dessa syften kan härledas till, och vidare definieras av historiebruksteorin som kan ses som en ytterligare dimension inom de historiekulturella perspektiven. Denna teoribildning ämnar jag applicera utifrån de tillämpningsmöjligheter och den typografi Klas-Göran Karlsson beskriver i *Historien är närvarande: historiedidaktik som teori och tillämpning*. Teorin om historiebruk uttrycker att all historieförmedling tjänar något slags syfte eller har någon avsikt. Dessa syften tillkommer för att fylla särskilda behov hos historiebrukaren.¹⁸ Exempelvis vill man kanske minnas en särskild händelse, men historien kan likaledes tillämpas för att upplyfta politiska åsikter. Klas-Göran Karlsson beskriver i sin typologi sju former av historiebruk: *vetenskapligt, existentiellt, moraliskt, ideologiskt, politisk-pedagogiskt, kommersiellt* samt *icke-bruk*.¹⁹

Med stor sannolikhet kommer vissa av dessa historiebruk vara mer förekommande än andra. I synnerhet det ideologiska, det politisk-pedagogiska, existentiella och det kommersiella historiebruket lär vara av påtaglig relevans för min analys, varför jag ämnar definiera dem ytterligare. Det kommersiella historiebruket svarar till ett behov att marknadsföra och sälja genom att bruka en historisk händelse, person eller företeelse. Karlsson nämner film som en av de marknader som gynnas särskilt mycket av att bruka historiska motiv.²⁰ Därför är det också ytterst sannolikt att jag i min studie kommer påträffa denna form av bruk. Det kommersiella historiebruket är på egen hand föga användbart för att dra några konkreta slutsatser om historiekulturens intressen, däremot kan den tjäna som en indikator för vilka samhällsdebatter och intressen som är aktuella och därmed härleda till andra historiebruk.

Det ideologiska historiebruket har som funktion att legitimera och rationalisera en särskild ideologisk ståndpunkt och används i huvudsak av politiker eller en intellektuell elit. Med hjälp av den historia som man väljer att bruka framhåller historieförmedlaren exempelvis

¹⁸ Klas-Göran Karlsson, "Historia, historiedidaktik och historiekultur - teori och perspektiv" i *Historien är närvarande: historiedidaktik som teori och tillämpning*, Klas-Göran Karlsson & Ulf Zander (Red.), Lund 2014, s. 70-71.

¹⁹ Karlsson 2009, "Historieteori: begrepp, teori och analys", s. 59.

²⁰ Karlsson 2009, "Historieteori: begrepp, teori och analys", s. 67.

en ensidig bild av vad man vill spegla som bra respektive dåligt, eller också ett framstegsperspektiv som, till synes, saknar komplikationer.²¹ Nationalismen är, enligt Karlsson, en av de ideologier som flitigast nyttjar denna form av historiebruk, och svarar ofta till frågor om "vi och dem".²² Denna form av historiebruk kan i kontext till min studie exempelvis svara till hur Jeanne d'Arc kan användas som en nationalsymbol för att således företräda ideologiska åsikter.

Även det politisk-pedagogiska historiebruket används företrädesvis av makthavare, men brukas istället för att, på ett allegoriskt vis, motivera eller skymfa nutida händelser genom att göra, ofta hyperbola, jämförelser med historiska händelser. Karlsson beskriver dock också att andra, mer allmänna aktörer, kan nyttja det politisk-pedagogiska historiebruket och tar då fasta på att historiebrukets pedagogiska aspekter ofta kommer till användning.²³ Därav är det möjligt att de filmer min studie undersöker försöker förmedla lärdomar om samtiden genom allegorier, metaforer eller jämförelser med Jeanne d'Arc.

Det existentiella historiebruket återfinns hos alla människor och härrör till ett behov av att antingen minnas eller glömma det förflutna. Karlsson beskriver att individer och grupper som utsatts för särskilt omvälvande händelser, exempelvis krig, ofta har ett särskilt utvecklat existentiellt historiebruk då dessa individer drivs av ett behov att orientera sig i historien och förankra den egna identiteten. Det existentiella historiebruket kan alltså exempelvis användas för att stärka nationstillhörigheten, eller för individen den egna identiteten.²⁴

Slutligen kan ytterligare historiebruk som inte täcks av typologin identifieras. Karlsson nämner exempelvis det religiösa historiebruket men tillägger att det delar många grundpelare med de grundläggande historiebruket, varför den inte inhyses i typologin.²⁵ Det religiösa historiebruket kommer dock säkerligen kunna återfinnas i filmerna sedan Jeanne d'Arc länge har varit en symbol inom kristendomen, och då särskilt katolicismen sedan hon år 1920 blev kanoniserad som helgon av påve Benedictus XV²⁶. Därför är det också väsentligt att i detta avsnitt definiera hur ett sådant bruk kan se ut. Det religiösa historiebruket kan rimligtvis

²¹ Karlsson 2009, "Historieteori: begrepp, teori och analys", s. 63.

²² Karlsson 2009, "Historieteori: begrepp, teori och analys", s. 63.

²³ Karlsson 2014, "Historia, historiedidaktik och historiekultur", s. 75-76.

²⁴ Karlsson 2009, "Historieteori: begrepp, teori och analys", s. 61.

²⁵ Karlsson 2014, "Historia, historiedidaktik och historiekultur", s. 78.

²⁶ Gildea 1994, s. 161.

baseras på det existentiella, där det religiösa historiebruket används av enskilda religiösa individer eller grupper för att orientera sig och förankra sig i den egna religionen genom att minnas eller glömma, för religionen, relevanta händelser och därmed skapa en form av gemenskap mellan de troende. Det är också möjligt att det religiösa historiebruket används ideologiskt och då fyller funktionen att, på religiösa grunder, legitimera samtida händelser eller göra anspråk på, för den egna religionen, religiöst förankrade platser.

De historiekulturella perspektiven, med särskilt fokus på de olika historiebruket, förser således min studie med ett angreppssätt för att kunna förklara hur och varför Jeanne d'Arc gestaltas på ett särskilt vis och möjliggör en koppling till det samtida samhällets åsiktsbildningar och förhållningssätt.

Genusperspektivet

En annan aspekt som rimligtvis bör inhysas i denna studies teoribildning är genusperspektivet. Detta sedan Jeanne d'Arc i många avseenden är normbrytande i den mån av att hon antar rollen som krigshjälte och härförare, en roll som företrädesvis innehas av män. Därigenom är det troligt att det finns underliggande värderingar i skildringarna av henne. Måhända har vissa karaktärsdrag tonats ned i förmån till andra? För att komma åt dessa värderingar behöver studien ett ändamålsenligt angreppssätt, vilket genusperspektivet alltså fyller. För att beskriva och kunna analysera dessa eventuella värderingar av Jeanne d'Arc har jag tagit till bruk Yvonne Hirdmans genusteorier från *Genussystemet - reflexioner kring kvinnors sociala underordning*. Hirdman beskriver i denna artikel ett slags genussystem som människan själv har skapat och som genom normer styr hur män och kvinnor bör förhålla sig till varandra och vilka deras överenskomna roller är i samhället, dessa ömsesidiga normer är vad hon kallar *genuskontrakt*.²⁷ Teorin tar också fasta på att detta genussystem baseras på att manligt och kvinnligt bör särhållas, vad som kallas dikotomin.²⁸ Med detta begrepp och dess innebörd i åtanke når Hirdman slutligen slutsatsen att jämlikheten, och då särskilt uppfattningen om att kvinnor och män egentligen är likadana, bäst åberopas genom att bryta

²⁷ Yvonne Hirdman, "Genussystemet - reflexioner kring kvinnors sociala underordning" i *Tidskrift för genusvetenskap* 1988:3, s.54.

²⁸ Hirdman 1988, "Genussystemet", s. 51.

dikotomin. Vilket den, enligt Hirdman, gör “när kvinnor tvingas/får lov att göra det män gör och vice versa — ju svagare/mindre isärhållandet verkar, ju mer illegitim blir den manliga normen.”²⁹ Detta lär för studien vara en särskilt användbart teori, då det svarar till hur Jeanne d'Arcs karaktärsdrag som endera hjältemodig krigare kommer att ställas gentemot hennes endera “kvinnliga sida”, där en film som tar fasta på Jeanne d'Arcs åstadkommanden som krigare rimligen borde härstamma från en tid eller ett rum som har ett behov av att bryta genussystemets normer. Teorin kan dessutom kopplas till min första forskningsfråga.

Hirdman tar också fasta på att genussystemet förändras över tid, men gör inga tydliga nedslag för dess utveckling. Därför kommer studien också använda filmprofessorerna Harry M. Benshoffs & Sean Griffins bok *America on Film - Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*. Denna bok har ett antal kapitel som behandlar genusroller utifrån hur de gestaltas i film genom tiderna, med ett särskilt fokus på amerikansk film men även referenser till synen på genus i stort. I denna studies fall kommer jag i huvudsak bruka verket för att klargöra hur genus har speglats i olika filmer och genrer i olika tider, för att sedan kunna jämföra med hur Jeanne d'Arc framställs i de filmer studien undersöker och sedan applicera Hirdmans teori för att utröna huruvida framställningen av henne har påverkats av det rådande genussystemet eller ej.

Historisk filmanalys

Sedan studien analyserar filmer är det även av vikt att detta görs på ett brukligt och strukturerat vis. Därav får boken *Filmanalys - en introduktion*, författad av Lars Gustaf Andersson och Erik Hedling, ligga till grund för min metodologi vad avser studiens analytiska avsnitt. Därtill förser boken denna studie med de begrepp och teorier som är brukliga för en vetenskaplig analys utav filmer. Andersson och Hedling betonar att en filmanalys sker i flera steg och bör föregås av en grundlig studie av filmens omgärdande faktorer. Med det åsyftas bland annat filmens mottagande, förståelse för tiden den uppkom ur samt den historiska kontext filmen hanterar.³⁰ Med dessa riktlinjer i åtanke blir det nödvändigt för mig att vända mig till samtida recensioner för att möjliggöra en givande vetenskaplig filmanalys, men också

²⁹ Hirdman 1988, "Genussystemet", s. 10.

³⁰ Lars Gustav Andersson & Erik Hedling *Filmanalys: En introduktion*, Studentlitteratur 1999, s. 8.

för att identifiera de historiebruk som förekommer. För att begripliggöra den historiska kontexten till filmernas skapande vänder jag mig även till Robert Gildeas *The Past in French History*, vilken jag beskriver närmare i det nästkommande kapitlet.

Ett i min studie återkommande uttryck är *intertextualitet*, med detta uttryck avses att filmer, såväl som andra uttrycksformer, inte tillkommer ur ett vakuum utan hämtar inspiration och gör referenser till varandra.³¹ Eftersom jag ska undersöka tre filmer som behandlar samma historia är det sannolikt att någon form av intertextualitet har skett filmerna emellan, varför det också blir nödvändigt att beskriva fenomenet ytterligare.

Andersson och Hedling beskriver också en annan angreppspunkt för filmanalys, nämligen att undersöka professionella recensioner om filmen i fråga. Fördelen med detta, menar Hedling, är att en sådan recension kan förtälja mycket om filmens relation till behov och intressen i samhället sedan “medierna är nära anknutna till maktdiskursen, till det sociala skikt som skapar dominerande ideal i samhället.”³² Detta ansluts med fördel till det historiekulturella perspektivets yrkande om att forskaren bör söka sig bortom kulturproduktens producenter och inkludera historiekulturens helhet. I förhållande till min studie ämnar jag nyttja recensioner som ett verktyg för att, som tidigare nämnt, ta fasta på de aktörer som konsumerar filmerna i den historiekulturella kedjan.

Därtill föreslår Andersson och Hedling att man infogar en “vetenskaplig metod eller vetenskaplig begreppsapparat” som svarar till den frågeställning man ställt sig. I denna studies fall utgörs systematiseringen av de historiekulturella perspektiven, samt genusperspektivet.³³

Sedan uppsatsen är av historievetenskaplig art ter det sig brukligt att även söka råd från tidigare historievetenskapliga analyser av film. För detta ändamål vänder jag mig till Ulf Zanders *Clio på bio*, som undersöker hur en rad historiska fenomen och händelser har speglats på den amerikanska filmduken. Denna studie kommer förvisso inte enbart hantera filmer med amerikanskt ursprung, men däremot kan *Clio på bio* tjäna som ett rättesnöre i hur historikern kan gå tillväga vid en filmanalys.

³¹ Andersson & Hedling 1999, s. 33.

³² Andersson & Hedling 1999, s.48, citat från s. 48.

³³ Andersson & Hedling 1999, s. 8.

Tidigare forskning

Jeanne d'Arc finns redan omtalad i många historieböcker och biografier, exempelvis Piero Venturas *Jeanne d'Arc: jungfrun av Orléans berättar om sitt liv och sin tid*.³⁴ Likaledes finns det många recensioner och analyser utav de filmer denna studie avser analysera. Ett exempel här är Tony Pipolos utförliga recension *Joan of Arc: the cinema's immortal maid*, ur filmmagasinet *Cineaste* från år 2000, där han gör nedslag i flertalet filmer om just Jeanne d'Arc.³⁵ Målet med denna studie är dock inte att forska om Jeanne d'Arcs liv i sig, eller att för den delen recensera filmer. Det vetenskapliga syftet är snarare vad skildringarna av Jeanne d'Arc på film säger om den samtid från vilken filmen härstammar.

En bok som också kommer studien väl till gagn är *The Past in French history* av Robert Gildea, professor i modernhistoria vid Oxford. Detta verk undersöker djupgående hur centrala historiska figurer och händelser inom den franska historien har kommit till uttryck och brukats av olika aktörer genom olika tider. Sedan Jeanne d'Arc kan klassas som en fransk nyckelfigur och nationell hjältinginna tillägnas hon ett eget delkapitel.³⁶ Där gör Gildea nedslag i de konflikter om Jeanne d'Arcs ideologiska och politiska tillhörighet som har kantat Frankrikes politik i det längsta. Gildea tar måhända inte upp hur Jeanne d'Arc har bearbetats inom film, men hans bok ger likväl en god överblick på hur historien om hjältinginnan har brukats tidigare, vilket öppnar för paralleller till hur hon gestaltats i filmerna denna studie analyserar.

Forskning om Jeanne d'Arc på film

Vad avser historievetenskapliga studier finns det ett antal som undersöker just filmers gestaltningar av Jeanne d'Arc. Närmast denna studie till utformningen är troligtvis historikern John Aberths bok *A Knight at the Movies*, i vilken han undersöker hur filmer i olika tider har gestaltat medeltiden. Han granskar bland annat hur pass väl filmerna representerar den tid de försöker spegla, men han tar också i beaktning hur samtida tankeströmningar och rädslor manifesterar sig i filmerna. I boken tillägnas ett helt kapitel åt flera av de åtskilliga verk som,

³⁴ Piero Ventura, *Jeanne d'Arc: jungfrun av Orléans berättar om sitt liv och sin tid*, Bromma 1989.

³⁵ Tony Pipolo, "Joan of Arc: the cinema's immortal maid" i *Cineaste*, 25(4), 2000, s. 16–21.

³⁶ Gildea 1994, s. 154.

med ursprung från olika tider och länder, har sökt skildra Jeanne d'Arc, och bland dessa återfinns samtliga tre filmer som jag i min studie ämnar analysera. Det finns dock några skiljelinjer mellan Aberths verk och min uppsats som är värda att ta fasta på. Dels gör Aberth få anknytningar till genus vilket min uppsats lägger större vikt i, dels använder han sig inte av historiebruk eller dylik teoribildning även om analysen är av historiedidaktisk art. Således utgör *A Knight at the Movies* en för denna uppsats värdefull jämförelsepunkt, där de slutsatser jag drar i min analys kan jämföras med de poänger som Aberth formulerar i boken.

En liknande bok är Maeve Maddox *A Joan for All Seasons: Joan of Arc in History and the Movies*. Liksom titeln antyder bearbetar Maddox i denna studie hur Jeanne d'Arc har gestaltats i film och har ett särskilt fokus på hur Jeanne d'Arc, på grund av att hon inte var man, har skildrats som en dålig härförare i sex filmer från 1900-talet.³⁷

Därtill finns historikern Stephanie L. Cokers artikel *Joan of Arcadia- a modern maiden on trial* från antologin *The Middle Ages on Television*. I denna artikel analyserar Coker hur Jeanne d'Arc framställs och hanteras i TV-serien *Joan of Arcadia* från år 2003. Serien utspelar sig i modern tid och är alltså en framställning av Jeanne d'Arcs historia i modern tappning. Joan Girardi, seriens huvudkaraktär, utgör en modern motsvarighet till den medeltida Jeanne d'Arc, som också förekommer i serien. Essäns syfte är enligt Coker att undersöka sambanden mellan den samtida huvudkaraktären Joan och hjältingen Jeanne d'Arc och att därigenom påvisa hur historien om henne har förankrats hos en modern publik.³⁸ Essän skiljer sig därmed från detta arbete i avseende till såväl utformning som källmaterial.

Inom svensk forskning finns däremot få studier om Jeanne d'Arc på film. Jakob Ringbloms B-uppsats *Jeanne d'Arc och hjältemyt* från år 2008 ligger troligtvis denna studie närmast innehållsmässigt. Ringblom intresserar sig också för hur Jeanne d'Arc har gestaltats inom det kulturella. Däribland undersöker han Victor Flemings och Luc Bessons filmer, som dock utgör ett förhållandevis liten del av hans analys.³⁹ Uppsatsen tillhör dock det

³⁷ Maeve Maddox, *A Joan for All Seasons: Joan of Arc in History and the Movies*, 2012, s. 2.

³⁸ Stephanie L. Coker, "Joan of Arcadia- A modern maiden on trial" i: Pagès, Meriem & Kinane, Karolyn (Red.) *The middle ages on television*, Jefferson 2015. s. 31.

³⁹ Jakob Ringblom, *Jeanne d'Arc och hjältemyt: en hjältemyt tolkad jungianskt*, 2008. s.12.

religionsvetenskapliga forskningsfältet och därtill är forskningsfrågorna snarare inriktade på hur legenden om Jeanne d'Arc förhåller sig till psykiatern C. G. Jungs teori om hjältemyten.⁴⁰

Således anser jag att detta arbete fyller en kunskapslucka inom historieforskningen, eftersom ingen tidigare forskning tycks ha gjorts om Jeanne d'Arc på film ur ett genus- och historiekulturellt perspektiv.

Avgränsningar

Som tidigare beskrivet riktar jag i denna studie in mig på tre filmer från 1900-talet, men under mitt sökande efter filmer att analysera i studien påträffade jag närmare ett femtiotal filmer, dokumentärer och serier som gestaltar Jeanne d'Arc. Det blev alltså uppenbart att någon form av avgränsning var nödvändig. Jag har inledningsvis valt att enbart analysera spelfilmer, varför serier, dokumentärer och dylikt har gallrats bort. Därtill har jag valt filmerna efter kriteriet att de ska vara åtskilda såväl i tid som i rum. Filmerna jag valt är av den orsaken dels tidsmässigt åtskilda, där Dreyers *En kvinnas martyrium* är från en tid då det världsomvälvande andra världskriget inte inträffat, Flemings *Joan of Arc* från efter andra världskriget och Bessons *The Messenger* från tiden efter kalla kriget. Dels är också filmerna åtskilda i rummet, där Flemings film är en typisk Hollywood-film producerad av amerikanska producenter, medan Dreyers film är en konstfilm och är producerad i Frankrike. Bessons film är i sin tur något slags mellanting och är producerad av både amerikanska och franska filmföretag och av en fransk regissör. Eftersom filmerna således är tydligt skilda i både tid och rum öppnar det för en givande analys där jag enklare kan ta fasta på hur Jeanne d'Arc som kulturprodukt har hanterats i olika tider och i olika rumsliga miljöer.

Historisk bakgrund

För att begripliggöra Jeanne d'Arc i filmerna är det viktigt att jag först närmar mig den verkliga Jeanne d'Arcs korta men händelserika liv samt den tid i vilken hon växte upp och verkade i. Därför följer här ett kortfattat avsnitt om Jeanne d'Arcs historia.

⁴⁰ Ringblom 2008, s. 3.

Jeanne d'Arc var en bondflicka som föddes 1412 i byn Domrémy, som ligger i den franska regionen Lorraine i den östra landsändan. Hon växte upp i ett land i tumult, sedan Frankrike sedan år 1337 var involverad i den tronföljdskonflikt med England som i efterhand skulle komma att kallas hundraårskriget. Alltsedan fransmännen led ett stort nederlag i det berömda slaget vid Agincourt år 1415 stod det klart att engelsmännen inte bara ville besegra fransmännen utan nu även erövra landet i sin helhet. Detta möjliggjordes av Troyesfördraget som slöts år 1420 och som effektivt skulle ersätta den franska Valois-ättens rätt till tronen mot den engelska kungaätten Lancaster. På sin sida hade engelsmännen även det franska hertigdömet Burgund, som också kom att utgöra ett hot för den franska kronan.⁴¹

Under större delen av Jeanne d'Arcs liv var Frankrike därför hårt ansatt av de ständigt avancerande engelsmännen och de av Valois-ätten kontrollerade områdena reducerades till en bråkdel av dess ursprungliga landområden.⁴² Denna digra situation skulle Jeanne d'Arc medverka i att omvända.

Jeanne d'Arc särskiljde sig från den gemene bondflickan i bemärkelsen att hon, redan vid 13 års ålder, hörde röster och såg syner av helgonen Sankta Margareta, Sankta Kristina och ärkeänglarna Sankt Mikael och Sankt Gabriel.⁴³ Inledningsvis rådde rösterna henne att vara god och gudfruktig, men när Jeanne d'Arc var 17 fick hon, enligt rättegångsprotokollen, genom samtal med dessa helgon veta att Gud ville att hon skulle bege sig till *dauphinen*, titeln för en okrönt fransk tronarvinge, Karl VII. Jeanne d'Arc skulle sedan, å Karl VII:s vägnar bryta den belägring av Orléans som engelsmännen inlett. Därefter skulle hon leda dauphinen till staden Reims där han skulle bli krönt till kung av Frankrike. Slutligen skulle hon driva bort engelsmännen från rättmätig fransk mark.⁴⁴ Utav dessa tre uppgifter lyckades Jeanne d'Arc slutföra de två förstnämnda under året 1429, en bedrift som av religiösa från båda sidor av kriget beskrivits som ett mirakel. Jeanne d'Arc kunde emellertid aldrig fullborda den tredje uppgiften, sedan hon på våren år 1430 blev tillfångatagen av burgunder och, mot en anseelig lösensumma, slutligen hamnade i engelsk fångenskap.⁴⁵

⁴¹ Aberth 2003, s. 258.

⁴² Aberth 2003, s. 258.

⁴³ Sandblad, 1991, s. 3.

⁴⁴ Sandblad 1991, s. 3-4.

⁴⁵ Sandblad 1991, s. 4.

Sedan Jeanne d'Arc gjort sig berömd genom att få Karl VII krönt och i hans namn ha segrat i strid utgjorde hon för engelsmännen och deras allierade ett tillfälle att underminera kung Karl VII:s moral om man kunde få henne dömd och brännmärkt som häxa och kätterska. Därför lät engelsmännen år 1431 inrätta en andlig domstol, då det endast var religiösa domstolar som besatt rätten att fälla dylika domar, i det engelskkontrollerade Normandies huvudstad Rouen. I spetsen för denna domstol, vars legitimitet senare har betvivlats, stod den franske biskopen Pierre Cauchon som, tilläggas bör, sympatiserade med engelsmännen.⁴⁶

Sedan dess instiftande den 9 januari 1431 hanterade följaktligen denna domstol Jeanne d'Arcs rättegång tills hennes dom slutligen fälldes och hon brändes på bål den 30 maj samma år.⁴⁷ Hon fälldes slutligen efter tolv anklagelsepunkter som i huvudsak grundades i att hennes röster var demoniska, att hon burit manliga kläder, att hon föreställt sig få gudomlig hjälp i Frankrikes favör mot England och Burgund samt att hon, genom de tidigare nämnda brotten, trotsat den jordliga kyrkans vilja.⁴⁸ Jeanne d'Arc erkände sig den 24 maj, under en sammankomst öppen för allmänheten, skyldig till dessa brott och skrev på det så kallade abureringspergamentet och blev följaktligen dömd till livstid fängelse. Det har senare uppdagats att detta erkännande tvingats fram genom hot om tortyr, varför hon tre dagar senare ertappades i sin cell åter iklädd manliga kläder. Pierre Cauchon lät därefter hålla en kort rättegång som den 29 maj konstaterade hennes återfall till kätteri och därmed dömdes hon till döden, en dom som rättsmässigt egentligen krävde en sekulär domstols godkännande. Dagen därpå, den 30 maj 1431, brändes Jeanne d'Arc alltjämt på bål, men historierna om henne skulle däremot visa sig långlivade.⁴⁹

⁴⁶ Aberth 2003, s. 260.

⁴⁷ Sandblad 1991, s. 4.

⁴⁸ Aberth 2003, s. 260.

⁴⁹ Aberth 2003, s. 260.

2. Jeanne d’Arc möter vita duken

Rättegången

Jeanne d’Arcs rättegång, som ju resulterade i hennes död och martyrium, har en viktig plats i min studies tre filmer och deras respektive skildringar av helgonet. Denna del av historien om Jeanne d’Arc får stå som inledande tematik i detta analytiska kapitel.

Det kan förvisso tyckas oväntat att inleda med vad som i många avseenden är slutet på historien om Jeanne d’Arc, men faktumet kvarstår att det är den enda delen som förekommer i samtliga filmer. Därtill finns det utförliga skriftliga källor i form av rättegångsprotokoll från år 1431 att jämföra skildringarna med. På så vis kan det vidare klarläggas vad i scenerna som baserats på historiska källor och vad som är tillagt eller förändrat. Sedermera kan vi ställa oss frågan huruvida dessa tillägg och förändringar fyller någon funktion eller något behov utöver dess praktiska berättandemässiga funktioner.

Rättegången och avrättningen av Jeanne d’Arc tar, som tidigare konstaterats, en avgörande plats i samtliga av filmerna. Många av händelseförloppen i filmernas rättegångsscener är också likartade och ofta överensstämmer de med vad som rapporteras i rättegångsprotokollet. Exempelvis svär Jeanne d’Arc i samtliga filmer blir tillsagd att svara sanningsenligt på alla frågor om hennes jordiska handlingar, men vägrar likaledes att förtälja om de uppenbarelser hon ska ha berättat för kung Karl VII om. I rättegångsprotokollet finns belägg för att hon ska ha sagt just detta även i verkligheten.⁵⁰ Särskilt Carl Th. Dreyers och Victor Flemings rättegångsscener framstår som att de är grundade i rättegångsprotokollet. Exempelvis förekommer det svar Jeanne d’Arc ger på frågan om hon tror sig befinna sig i Guds nåd i båda dessa filmer. I *En kvinnas martyrium*(1928) lyder svaret så här: “If I am, may God so keep me... if I am not, may God bestow His grace upon me!”⁵¹. Svaret på samma fråga är i *Joan of Arc* (1948): “If I am not, may God put me there. If I am, may... may He keep me there.”⁵² Detta exempel kan förvisso antyda att båda filmerna har baserat sina

⁵⁰ Sandblad 1991, s. 13.

⁵¹ *La passion de Jeanne d’Arc* (1928).

⁵² *Joan of Arc* (1948).

repliker i rättegångsscenerna på det verkliga protokollet, men allteftersom jag på nytt analyserat dessa scener har jag funnit ett mönster som snarare tyder på intertextualitet, där Fleming tagit inspiration från Dreyers film. Ett mer slående exempel på detta återfinns i scenerna när Jeanne d’Arc slutligen ska brännas på bål. I Dreyers film blir Jeanne d’Arc fastbunden med rep vid en påle i bålens centrum. Repet visar sig sitta för löst och faller till marken, varpå hon böjer sig ned och plockar upp repet åt bödeln. Detta visar Jeanne d’Arcs slutgiltiga acceptans av sitt öde och hennes tillit till Gud och hennes “själs räddning” som det heter i filmen. En liknande händelse utspelar sig i Flemings film. Hon blir förvisso istället fastbunden med kedjor men även dessa faller av när hon blir fastbunden och hon hjälper själv till att lyfta upp och säkra dem.

Vid första anblicken ter sig filmernas respektive gestaltning av rättegången relativt likartade, men vid en djupare analys framkommer skillnader som vittnar om kulturprodukternas olika ursprung och de behov och intressen inom historiekulturen som omgärdat dem. Medan Dreyers *En kvinnas martyrium* söker att belysa Jeanne d’Arcs påfrestande och plågsamma rättegång genom i huvudsak kroppsspråk, symbolik och visuella yttringar, lägger Flemings och Bessons filmer snarare vikten på dialogen.

Dreyers skildring av rättegången i *En kvinnas martyrium* (1928), i synnerhet, eftersträvar historisk realism. Inte bara syns detta i hur många av dialogerna efterliknar vad som står i domstolsprotokollen, Dreyer låter också filmen inledas med en text som introducerar åskådaren till nämnda rättegångsprotokoll.⁵³ Man förkunnar att dessa texter berättar vem Jeanne d’Arc verkligen var. Således skapas hos åskådaren en bild av att även filmen måste delge hur helgonet var i verkligheten.

Denna uppfattning är inte heller helt obefogad. I *A Knight at the Movies* lyfter historikern John Aberth fram *En kvinnas martyrium* som en av de filmer som trovärdigast gestaltat medeltiden.⁵⁴ Detta innebär emellertid inte att en analys av filmens kopplingar till historiebruk och samtida behov är omöjlig. Aberth förklarar sina lovord om filmen med att Dreyer på ett djupgående vis framhäver skillnaden mellan sin egna tid och Jeanne d’Arcs.⁵⁵

⁵³ *En kvinnas martyrium* (1928).

⁵⁴ Aberth 2003, s.7.

⁵⁵ Aberth 2003, s. 8.

Det innebär alltså inte att Dreyers film helt saknar ett samspel mellan sin egna tid och den som han söker skildra.

Luc Bessons *The Messenger: the Story of Joan of Arc* (hädanefter *The Messenger*) gestaltar vad som stegras till att bli en betydligt mer drastisk och intensiv rättegång och en synnerligen nedbruten Jeanne d'Arc. Där helgonet i särskilt Dreyers, men också Flemings, verk gestaltas som öm och nedbruten skildrar Besson istället en allt mer galen och världsfrånvärd Jeanne d'Arc, särskilt efter det att prästerna börjar ifrågasätta hennes ageranden på slagfältet. Hon stammar när hon svarar på prästernas frågor, vänder huvudet sporadiskt åt olika håll och motsäger ständigt sig själv. Exempelvis hävdar hon som svar på en fråga att hon föredrog sitt standard framför sitt svärd då hon inte kunde skada någon och när prästen som förhör henne då frågar om hon hade dödat fler om hon haft sitt svärd börjar hon hyperventilera. Prästen överöser henne med fler frågor på samma tema samtidigt som korta klippningar görs mellan förhöret och slaget vid Orléans, där Jeanne d'Arc ses svinga ett svärd. Jeanne d'Arc börjar slutligen betvivla själv att hon inte hade dödat någon, fastän hon hävdar motsatsen.⁵⁶

Dessa tvivel tydliggör Besson ytterligare i scenen därpå där Jeanne d'Arc hamnar i en diskussion med sitt egna medvetande, *the Conscience*, som personifieras av en äldre man. I scenen fortsätter frågorna från föregående scen att plåga henne, men den här gången ställs de av Conscience och mynnar ut i frågan "When does the pain end and the pleasure begin? When did your pleasure begin with that sword in your hand?"⁵⁷ Återigen görs en inklippning på en stridsscen och en närbild Jeanne d'Arcs överkropp, hon bär ett brett, banalt leende och hennes svärd pekar ned i marken, som för att indikera att hon spetsat någon med det. Vad kan då syftet tänkas vara med denna gestaltning av Jeanne d'Arc? Troligtvis försöker Besson skildra svårigheterna av att psykiskt återhämta sig efter återkomsten från krig. Detta budskap blir särskilt befogat med tanke på de syner Jeanne d'Arc ser i flera av filmens stridsscener, som i det närmaste kan liknas vid något slags anfall. Den mest talande av dessa syner är den vid slaget om Tourellen då hon, mitt under pågående strid hamnar öga mot öga med en man med långt brunt hår. Mannen, som ska representera Jesus, ler först mot henne men övergår sedan

⁵⁶ *The Messenger: the Story of Joan of Arc* (1999).

⁵⁷ *The Messenger: the Story of Joan of Arc* (1999).

till att utropa "what are you doing to me?" medan blod rinner ned för hans ansikte.⁵⁸ Jeanne d'Arc skriker i förtvivlan men lugnar sig när hon visar sig stå framför en av hennes kaptener som lugnar henne och berättar att striden är över. Bortsett från de religiösa implikationer detta kan tänkas ha blir det alltså tydligt att Jeanne d'Arcs sammanbrott och diskussioner med sitt inre kommer från hennes upplevelser i strid. Kritik mot krig och skildringar av problemen kring att återvända från krig har varit ett återkommande tema i Hollywood sedan efterkrigstiden, och bara några år efter *The Messenger* blev temat särskilt aktuellt igen till följd av förargelse över Afghanistan- och Irakkrigen.⁵⁹ Om vi då återgår till skildringen av Jeanne d'Arc kan vi konstatera att det tillfaller ett politiskt-pedagogiskt historiebruk, och då särskilt dess pedagogiska aspekter, av anledning att historien av Jeanne d'Arc instrumentaliseras för att relateras till en samtida debatt om krigets psykiska faror. Till historiebruket hör en tendens att "förhållandet mellan då och nu görs förenklat och oproblematiskt."⁶⁰ Därmed är det inte heller märkvärdigt att man talar om psykologiska trauman i en tid då man knappast diagnostiserade soldater med PTSD.

Klädfrågan

Hur mycket vikt som läggs på det faktum att Jeanne d'Arc bär manskläder, vilket ju var en av de brott som Jeanne d'Arc slutligen dömdes och avrättades för, är talande för filmens samtida behov och intressen. I *En kvinnas martyrium* är Jeanne d'Arcs mansklädnad högst relevant för hennes rättegång. Mycket av filmens dialog kretsar faktiskt kring just hennes klädsel. Detta tyder dels på en god förståelse för den tid Dreyer ämnat skildra men kan också antyda att kvinno- och manskläder vid 1900-talets första hälft var mer distinkt skilda, de var alltså mer direkt kopplade till de genuskontrakt som sade hur kvinnor och män bör se ut.⁶¹ Kläderna fyller också en funktion av att visa banaliteten i Jeanne d'Arcs rättegång, sedan en stor del av de brott hon anklagades för var kopplade till hennes klädsel sedan det var en av de enda punkter utredningen säkert kunde påvisa. När Jeanne d'Arc i *En kvinnas martyrium* då säger "When the mission that God has entrusted to me is over, I will again dress as a woman."

⁵⁸ *The Messenger: the Story of Joan of Arc* (1999).

⁵⁹ Ulf Zander, *Clio på bio - Om amerikansk film, historia och identitet*, Lund 2006, s. 173, s. 279.

⁶⁰ Karlsson 2009, "Historieteori: begrepp, teori och analys", s. 67.

⁶¹ Hirdman 1988, "Genussystemet", s. 54.

blottas bristerna i Cauchons rättegång.⁶² Detta skulle också förklara varför även Flemings *Joan of Arc* fäster så stor bemärkelse vid klädfrågan, eftersom kvinno- och manskläder fortfarande var relativt distinkta. Bessons *The Messenger* hanterar däremot Jeanne d'Arcs, för sin tid, odygdiga klädval i förbifarten, när rättegången inleds introduceras dessutom hon iklädd en klänning. Under rättegången kommer kläder endast på tal ett fåtal gånger, och blir för handlingen bara relevant vid filmens slut då prästerna upptäcker henne i manskläder. När en präst frågar om hon inte fått klänningar av Karl VII erkänner hon att hon har det men skyller det på att hon inte hade haft tid att bära dem.⁶³ Slutledningen blir att Besson inte hade samma förståelse för, eller att det inte fanns något intresse inom historiekulturen att, skildra 1400-talets dikotomin gällande kläder.

Hjälten och helgonet

En aspekt av Jeanne d'Arc som gör henne unik för sin tid är hennes roll som kvinnlig härförare och hjältninna. En kvinna som krigare, och i synnerhet härförare, hör historiskt sett till ovanligheterna.⁶⁴ Samtidigt ställs denna roll i kontrast till Jeanne d'Arcs andra aspekt, hennes roll som en helig och religiös person. Dessa aspekter kan tänkas vara framhävda av två anledningar, å ena sidan kan de svara till ett behov av att framlyfta ett religiöst ideal vilket därmed skulle härröra till det religiösa historiebruket, å andra sidan kan gestaltningen tänkas svara till en ideell maktstruktur där kvinnan är from och inåtvänd. Till vilken grad dessa aspekter tillskrivs och framhävs i filmerna torde således svara till de behov som finns i det samtida samhället eller den målgrupp som filmerna vill nå ut till. Jeanne d'Arc i rollen som hjältninna respektive helgon blir således tematiken för denna analysdel.

Helgonet

I *En kvinnas martyrium* saknas mycket av den hjälteskildring som ges i de två andra filmerna. Istället tar Jeanne d'Arc huvudsakligen skepnaden av en djupt troende och utsatt

⁶² *En kvinnas martyrium*, (1928).

⁶³ *The Messenger: the Story of Joan of Arc*, (1999).

⁶⁴ Aberth 2003, s. 264.

person. Dreyer baserar, som tidigare nämnt, sin film på det rättegångsprotokoll som finns bevarat och inleder filmen genom att med text beskriva detta protokoll. Där står bland annat att läsa:

Reading it [rättegångsprotokollet] you will see Jeanne as she really was - not in helmet and armour, but simple and human a young woman who died for her country[...]a young, faithful woman fighting alone against a band of blind theologians and skilled jurists.⁶⁵

Åskådaren blir alltså redan i filmens inledning varse om att det är helgonet Jeanne d'Arc, och inte någon härförare, denne kommer att möta. Sedermera framhäver Dreyer med denna inledning att den riktiga Jeanne d'Arc i huvudsak var en hänförd kristen och martyr, och genom orden *not in helmet and armour* indikerar han att hennes roll som härförare inte är av samma vikt. I enlighet med detta är det också Jeanne d'Arcs religiösa aspekter som tar huvudfokus i återstoden av filmen. Detta är i sig inte märkligt, sedan stora delar av rättegången kretsade runt Jeanne d'Arcs syner, hennes påstådda synder, anklagelser om att tjäna djävulen, etcetera.⁶⁶ Däremot finns det uppgifter som påvisar att hon faktiskt var en skicklig härförare och duglig i strid, exempelvis har herting Alençon, som flera gånger stred vid Jeanne d'Arcs sida, i text beskrivit hennes sinne för det militära.⁶⁷ Därför återstår ändå frågan varför Dreyer valde att gestalta Jeanne d'Arc på sättet som han gjorde.

Det enklaste, och måhända mest uppenbara, svaret blir då att filmens fokus kretsar kring Jeanne d'Arcs rättegång och avrättning, och följer en klassisk dramaturgisk kurva och att hennes roll som härförare skulle vara överflödig. Med detta avses att berättelsen följer en röd tråd och att handlingen gradvis stegrar och slutligen uppnår sin kulmen och slutligen en upplösning som knyter samman handlingens trådar i ett meningsfullt slut.⁶⁸ I fallet av *En kvinnas martyrium* utgör sålunda den allt mer brutala rättegången en stegring, där Jeanne d'Arcs påtvingade aburering blir en slags motgång, och hennes avrättning kulmen och avslutet. Med faktumet i åtanke att Jeanne d'Arcs verkliga rättegång, aburering och avrättning varade i totalt fem månader, ter det sig inte märkligt att en film på en timme och femtio minuter måste göra vissa avgränsningar handlingsmässigt.

⁶⁵ *En kvinnas martyrium* (1928).

⁶⁶ Aberth 2003, s. 260.

⁶⁷ Aberth 2003, s. 264.

⁶⁸ Andersson & Hedling 1999, s. 13-14.

Om vi återvänder till teorin om historiekultur, där historiekulturen avser aktörerna som producerat och beställt *En kvinnas martyrium*, och kulturprodukten då blir historien om Jeanne d'Arc, finner vi att berättelsen alltid svarar till något specifikt behov, eller något särskilt intresse hos skaparen eller mottagaren.⁶⁹ Därmed innebär det faktum att Dreyer inriktat sig på Jeanne d'Arc, och då i synnerhet hennes rättegång, att det redan där skett ett slags urval för vilken kulturprodukt som är intressant för aktörerna inom historiekulturen. För att komma åt dessa eventuella behov och intressen inom historiekulturen kan vi närmare undersöka den tid och det rum som omgärdar *En kvinnas martyrium*.

En del av förklaringen till Dreyers val att gestalta just helgonet Jeanne d'Arc på vita duken svarar till det rum och den tid, det vill säga 1920-talets Frankrike, ur vilket filmen skapades. Frankrike utgjorde under 1900-talets början en av de främsta upphovskällorna till film, och fastän Dreyer själv emellertid var dansk skrevs, producerades och släpptes filmen i Frankrike med stöd från filmsällskapet Société Général des Films.⁷⁰ Även om Dreyer själv endast ämnat göra en dramatisk och konstnärlig gestaltning av helgonet kan vi således ana att kulturprodukten svarar till eventuella behov och intressen inom fransk filmindustri under 1920-talet.

Som jag förkunnat tidigare har Jeanne d'Arc länge varit en nationalhjälte och symbol för såväl Frankrike som helhet som olika politiska sfärer inom landet. Historien om Jeanne d'Arc brukades särskilt flitigt i tiden kring och efter första världskriget. Där användes myten om Jeanne d'Arc flitigt som en religiös och nationell förebild, i en tid då Frankrike var hårt ansatt av det skyttegravs krig som ju pågick inom dess gränser. Exempelvis titulerades slaget vid Marne den 6-12 september 1914, där ententen lyckades stoppa det inledande tyska avancemanget, som ett mirakel som antydde på att Jeanne d'Arc närvarade som inspiration hos de franska soldaterna.⁷¹ Minnet av Jeanne d'Arc fortsatte dock att äras även efter krigsslutet och under tjugo- och trettioalet blev hon både helgonförklarad av påvedömet och hyllad av republiken genom festivaler som tillägnades hennes namn.⁷² I den tid och det rum ur vilken *En kvinnas martyrium* tillkom figurerade alltså Jeanne d'Arc som en ofta

⁶⁹ Karlsson 2009, "Historieteori: begrepp, teori och analys", s. 39.

⁷⁰ Andersson & Hedling 1999, s. 52.

⁷¹ Gildea 1994, s. 160.

⁷² Gildea 1994, s. 161.

förekommande nationell och religiös symbol, huruvida detta kan svara till filmens historiebruk återstår dock att se.

Låt mig då, med insikten om att Jeanne d'Arc vid denna tid var en viktig symbol i Frankrike på ett nationellt såväl som religiöst plan, återvända till hur hon gestaltats som ett helgon i *En kvinnas martyrium*. Det framstår, som tidigare beskrivits, att producenterna hade ett särskilt intresse, eller behov, av att förmedla Jeanne d'Arcs religiösa aspekter, och i detta fall rör det inte enbart Société Général des Films, utan Dreyer också. I en text från år 1929 angående filmen förtydligar Dreyer att hans egna avsikt var att: "interpret a hymn to the triumph of the soul over life."⁷³ Detta är förenligt med hur Jeanne d'Arc i filmen framställs som en djupt troende och dygdig människa, inte bara i text utan även visuellt. Åskådaren påminns ständigt om hur Jeanne d'Arcs dygdighet och trofasthet i hur hon för sig, exempelvis i hur hon ofta blickar upp mot taket, som om hon stirrade mot himmelriket, när hon tvekar. Eller i hur hon, efter att ha blivit hånad av soldater, blir sittandes i sin säng med en halmkrona på huvudet, vagt efterliknande en gloria eller en törnekrona, och med en pil i handen som för att efterlikna en relief av Jesus. Denna typ av symbolik är vanligt förekommande i filmen, något jag analyserar vidare i kapitlet *Symbolik och uppenbarelser*.

Förenat med den religiösa dialogen och det övergripande religiösa temat blir det tydligt att *En kvinnas martyrium* härstammar från en tid och ett rum där religionen var av stor vikt. Vidare hävdar jag att Dreyer, i sin skildring av Jeanne d'Arc som helgon svarar mot ett religiöst historiebruk. Detta blir särskilt märkbart när filmen når sitt klimax i dess sista scenen, Jeanne d'Arcs avrättning. Trots den orättvisa rättegång hon blivit utsatt för och alla påfrestningar hon behövt genomlida gör hon inget motstånd när hon förs upp på bålet. Den folkmassa som samlats på torget där hon ska brännas ser vemodigt på och skriker åt de soldater som står mellan dem och Jeanne d'Arcs bål. Kameran återvänder till en närbild på Jeanne d'Arc, som är alldeles omgärdad av rök. Bilden klipper mellan henne och det krucifix som på skaftet av en stav hålls framför henne, som en metafor mellan hennes egna martyrdom och Jesus. Hon kastar en sista blick mot krucifixet och utropar sitt sista ord: "Jesus!" varefter hon dör, något som hon uppges ha sagt även i verkligheten.⁷⁴ "You have burned a saint!", utbrister en av åskådarna därefter, och därmed utbryter ett upplopp och soldaterna ger sig på

⁷³ Aberth 2003, s. 281.

⁷⁴ Sandblad 1991, s. 7, *En kvinnas martyrium* (1928).

det obehäpnade folket med vapen.⁷⁵ Här förmedlar Dreyer återigen att folket var på Jeanne d'Arcs sida och inte med engelsmännen eller burgunderna. Därmed skapas en tillhörighet mellan det franska folket, religionen och nationen, där Jeanne d'Arc står som dess gemensamma symbol.

Detta kan sedermera anknytas till ett ideologiskt historiebruk som sammanfaller med ett religiöst historiebruk och som i det här fallet skapar en samhörighet mellan olika individer genom minnet av helgonet och nationalsymbolen Jeanne d'Arc. Detta budskap kan vidare bevisas genom den vinjett som filmen avslutas med. Efter att ha panorerat upp mot himmelen, vilket ska skildra hur Jeanne d'Arcs själ stiger mot Himlen, och med det brinnande bålet alltjämt i bild möts åskådaren av följande text:

The surrounding flames protected Jeanne's soul as it rose towards Heaven - Jeanne, whose heart has remained the heart of France... Jeanne, whose memory for all time will be honoured by the people of France.⁷⁶

Genom denna avslutande vinjett cementerar Dreyer den ställning som varit återkommande i filmen om att Jeanne d'Arc inte bara var ett gudfruktigt helgon, utan även hennes relation till det franska folket. Slutledningen blir således att Dreyer, genom att gestalta Jeanne d'Arc som ett patriotiskt helgon, skapat en kulturprodukt som svarar till det behov som under första världskriget uppkommit i Frankrike, vilken ledde till att Jeanne d'Arc fick stå som en å ena sidan nationell, och å den andra sidan religiös symbol som nationen kunde förenas under. Detta kan sedermera återkopplas till ett flertal historiebruk som går in i varandra. Att minnet av Jeanne d'Arc som fransk förkämpe lyfts fram i filmen har starka anknytningar till det ideologiska historiebruket sedan hennes minne tjänar till att forma en nationell samhörighet i kölvattnet av det omtumlande världskrig som skakat landet och därmed legitimerar den katolska nationen Frankrike. Likaledes mynnar gestaltningen ut i religiösa yttringar som svarar till ett religiöst historiebruk, där historien om Jeanne d'Arcs martyrdöden på ett snarlikt sätt sammanknyter det katolska Frankrike. Alltså ser vi ett tveeggat historiebruk som tar i anspråk både religiösa och nationella intressen och som överensstämmer med hur minnet av Jeanne d'Arc vördades genom parader så väl som genom hennes kanonisering.

⁷⁵ *En kvinnas martyrium* (1928).

⁷⁶ *En kvinnas martyrium* (1928).

När man vänder sig till hur filmen mottogs av recensenter, finner vi att budskapet resonerade även med dem. "Mlle. Falconetti's portrayal actually reveals that faith that guided the girl knight of France."⁷⁷ skriver exempelvis recensenten Mourdant Hall i New York Times. Särskilt uppenbar blir filmens ideologiska genomslagskraft när Hall förklarar att filmen blivit förbjuden i Storbritannien, sedan ju engelsmännen (samt burgunderna) är filmens antagonister. Även Paris ärkebiskop krävde att delar av filmen censurerades till följd av dess chockerande scener.⁷⁸

När Jeanne d'Arc istället möter Hollywood, även denna gång i kölvattnet av ett världskrig blir hennes gestaltning annorlunda. Victor Flemings *Joan of Arc* vittnar, som tidigare konstaterat, om intertextuella likheter med Dreyers film, vilket kan förklara varför Jeanne d'Arc även här visas som dygdig och gudfruktig på ett vis som starkt påminner om Dreyers skildringar. Redan i den alldeles första scenen introducerar Fleming Jeanne d'Arcs religiösa hänfördhet genom att, efter en etableringsbild som för åskådaren visar att den första scenen utspelar sig i en gammal och förfallen kyrka, visar Jeanne d'Arc sittandes på knä i en bön framför ett altare.⁷⁹ Detta förmedlar i sig en bild av Jeanne d'Arc som troende, men för att vidare driva fram budskapet av att åskådaren har att göra med ett helgon låter Fleming en berättarröst beskriva Jeanne d'Arcs dygder och kommande bedrifter:

But the enemies of France did not reckon on the girl Joan praying in the little ruined church of her village. As she knelt there, the voices of her saints spoke to her again and again. Urging her to become a soldier, to lead the armies of France to victory, to crown the Dauphin at Reims.⁸⁰

Denna typ av inledande text, kallat *förord*, brukar höra till just historiska filmer och kan kopplas till intertextualitetstypen *paratextualitet*. Denna form av förord används huvudsakligen för att till publiken förmedla de historiska förhållandena så att de kan orientera sig därefter.⁸¹ I *Joan of Arc* förmedlas publiken, utöver den mer sedvanliga introduktionen till hundraårskriget, också en förutbestämd bild av Jeanne d'Arc som både soldat och en andlig

⁷⁷ Hall, Mourdant. "Poignant French Film; Maria Falconetti Gives Unequaled Performance as Jeanne d'Arc", *New York Times*. 1929-03-31.

⁷⁸ Hall, 1929-03-31.

⁷⁹ *Joan of Arc* (1948), för "etableringsbild" se även Andersson & Hedling 1999, s. 21.

⁸⁰ *Joan of Arc* (1948).

⁸¹ Andersson & Hedling 1999, s. 35.

person som talar med helgon. Till vilken grad denna karaktärsbeskrivning upprätthålls genom filmen återstår dock att se.

Flemings skildring av det gudfruktiga helgonet Jeanne d'Arc tycks dock svara mot andra behov än de som Dreyers gestaltning präglas av och som föreligger det religiösa och existentiella historiebruket i *En kvinnas martyrium*. Förvisso vänder sig Jeanne d'Arc ständigt till Gud även i Flemings film, hennes närvaro i armén leder exempelvis till att soldaterna följer religionens läror mer nitiskt, de slutar spela tärning, går på mässa på morgonen och slutar slåss sinsemellan. Detta moraliserande och tuktande karaktärsdrag som Jeanne d'Arc tillskrivs kan dock lika mycket tillskrivas till ett behov av att skildra henne som ett kvinnligt ideal, där hon tar hand om och tillrättavisar männen i sin omgivning, som det kan svara till ett behov av att skildra hennes roll som religiös och helgon.

Jeanne d'Arcs egna bedrifter tillskrivs dock i huvudsak Gud i Flemings film, särskilt vad gäller hennes bedrifter som härförare, något jag analyserar närmare i det nästkommande delkapitlet *Hjälten*. När Jeanne d'Arc så i en scen ska beskriva sin heliga uppgift att rädda Frankrike motiverar hon det med att: "It is not because of anything in me but because the king of Heaven wishes it so."⁸² Eftersom detta sägs i en av de tidigare scenerna kan det förvisso tolkas som ett personligt hinder i form av ett självtvivel som Jeanne d'Arc ställs inför och som hon under filmen bekämpar. Så är emellertid icke fallet, och även i en av filmens sista scener, när hon står inför rätta, återkommer detta tvivel: "All I have done, I have done by the command of my Lord. [hon sänker rösten och tittar upp] That is all I have done well."⁸³ Således framstår det som att Jeanne d'Arcs största bedrift var hennes ihärdiga tro till Gud. Även detta kan svara till de könsroller som omgärdade efterkrigstidens Hollywood. Alltsedan ett allt större antal kvinnor, i USA såväl som många andra krigförande länder under andra världskriget, fick lämna sina traditionella roller i hemmet för att arbeta i de fabriker som annars stått tomma då många män blivit inkallade till armén hade en problematik uppstått när kriget väl var över. Den uppfattning som tidigare infunnit sig om att fabriksarbete var en mansroll hade nu blivit svårare att upprätthålla, sedan kvinnor visat sig fullt kapabla inom industrin.⁸⁴ Med anknytning till genusteorin kan man således säga att det genuskontrakt som

⁸² *Joan of Arc* (1948).

⁸³ *Joan of Arc* (1948).

⁸⁴ Zander 2006, s. 180.

tidigare kodat industriarbetet som manligt nu utmanades. I tiden efter andra världskriget florerade därför filmer med väldigt olika inställning till kvinnans frigörelse och hennes roll i samhället där somliga filmer gav uttryck för en konservativ återgång till hur det såg ut innan kriget medan andra filmer tog upp och anammade kvinnans nya ställning i samhället.⁸⁵

Flemings film, som ju förvisso har en kvinna i huvudrollen, tycks med de tidigare exemplen i åtanke finna sig i ett slags gränsland där hon å ena sidan gestaltas som en moderlig figur inför sina soldater men samtidigt leder desamma i fält.

Det finns även andra karaktärsdrag som i filmen tillskrivs Jeanne d'Arc som, för en Hollywood-film är väntat, men med insikten av att det är ett helgon som Fleming söker att gestalta ter sig något inklämda. John Aberth belyser exempelvis i sitt avsnitt om filmen att Flemings Jeanne d'Arc även har en tydlig, men historiskt sett helt banal, flört med hertingen av Alençon.⁸⁶ Banaliteten härrör till det faktum att en stor del av Jeanne d'Arcs identitet som "jungfrun av Lorraine" byggdes kring hennes dygdighet och gudfruktighet, och däribland hennes oskuld.⁸⁷ Däremot resonerar detta romantiska inslag väl med Hollywoodfilmers tendens att försöka fånga en så bred publik som möjligt genom att i filmerna tillföra exempelvis romanser, visuellt tillfredställande miljöer etcetera. En konst som Hollywood förövrigt utvecklade vidare och som under 80-talet kom att mynna ut i så kallade *high concept*-filmer, ett tema jag kommer återvända till i samband med Luc Bessons *The Messenger*.⁸⁸ Något mer än en inte särskilt subtil flört mellan Alençon och Jeanne d'Arc blir det dock inte, och hon får således förbli jungfrun av Lorraine. Däremot finns det andra exempel på det avsteg som Flemings *Joan of Arc* tar från hur Jeanne d'Arc förmås ha varit i verkligheten genom att ifrågasätta hennes "äkthet". I den scen där helgonet först introduceras till Karl VII:s kaptener möter hon bland annat kaptenerna La Hire och Jean de la Boussac, som båda genast utmärker sig som kritiker till hennes plats bland arméöverhuvudena. La Boussac ifrågasätter hur snabbt legenden om Jeanne d'Arc spridit sig och menar att det måste ha kokats ihop av någon. När hon frågar vad exakt det är som "kokats ihop" svarar han plump "This virgin from Lorraine business. You don't have to keep up appearances with us,

⁸⁵ Zander 2006, s. 183.

⁸⁶ Aberth 2003, s. 292.

⁸⁷ Aberth 2003, s. 292.

⁸⁸ Andersson och Hedling, s. 13.

you know.”⁸⁹ Med detta insinueras alltså ett tvivel om Jeanne d'Arcs äkthet som jungfru till följd av hennes vackra yttre, en slutsats som säkerligen hör till 40-talets könsroller. När Jeanne d'Arc bryter mot genussystemets dikotomin och tar plats som härförare känner sig alltså kaptenerna utmanade i sina typiskt maskulina roller, vilket kan tänkas vittna om den stigma som fanns kring kvinnor i verkligheten som, som bekant, åtagit sig “manliga” yrken under krigstiden. Att detta är en efterkonstruktion från 40-talet blir särskilt uppenbart då herting d'Alençon själv, i samband med Jeanne d'Arcs rättegång, underströk att det aldrig funnits några köttsliga begär dem emellan.⁹⁰ Likaledes finns det historiska belägg för att Jeanne d'Arcs kaptenar inte heller gav uttryck för några sådana begär och hyste stor respekt för henne som en likvärdig.⁹¹

Även samtida medier uppmärksammar detta samband och i en recension i *New York Times* från filmens debutår skriver Bosely Crowther: “Miss Bergman, while handsome to look on, has no great spiritual quality. Her strength seems to lie in her physique rather than in her burning faith.”⁹²

Sammanfattningsvis gestaltas alltså Jeanne d'Arc, i en viss mån, som den nitiskt religiösa person hon var på ett vis som påminner om, och troligen var inspirerad av, Dreyers skildring av helgonet tjugo år tidigare. Hon lyckas genom sin närvaro vända de hårdföra och ofta omoraliska soldaterna till att bli hänförda kristna och på så vis vänder krigslyckan för Frankrike.

Däremot framkommer denna dygdighet företrädevis genom dialogen. Flemings Jeanne d'Arc saknar den andliga glöd som i Dreyers film framhävs genom kroppsspråk och ansiktsuttryck. Istället framkommer, genom Ingrid Bergmans skildring, ett kroppsideal och karaktärsdrag som kan kännas vid bland de konservativare filmerna från Hollywood under 40-talet.⁹³ En slags dualitet uppstår alltså, där filmen å ena sidan söker skildra ett religiöst helgon och å den andra sidan vill framhäva hennes könsroll. Detta svarar troligen till det, inom Hollywood vanligt förekommande kommersiella historiebruket, där man vill locka så många åskådare som möjligt. Med insikten att man i Hollywood vid denna tid producerade en

⁸⁹ *Joan of Arc* (1948).

⁹⁰ Aberth 2003, s. 292.

⁹¹ Aberth 2003, s. 265.

⁹² Bosely Crowther, “Ingrid Bergman Plays Title Role in 'Joan of Arc' at Victoria -Two Other Films Arrive”, *New York Times*. 1948-11-12.

⁹³ Zander 2006, s.183.

stor del av filmerna utifrån preferenser från en förmodad manlig och heterosexuell publik ter det sig inte märkligt att just Ingrid Bergman fick gestalta Jeanne d'Arc.⁹⁴ Bergman gestaltade nämligen ofta kvinnor med sexuell dragning och var sedermera en omtalad hollywoodstjärna vid denna tiden, något som lockade åtskilliga åskådare.⁹⁵ Men i lika mån torde Flemings Jeanne d'Arc ha kunnat tilltala de som förespråkade kvinnans nya och något starkare roll i genussystemet, sedan Jeanne d'Arc trots allt vinner kaptenernas och sina soldaters respekt i slutändan. Därav är det möjligt att Flemings Jeanne d'Arc hamnar i ett mellanläge, hon är varken helt självständig eller helt underminerad männen.

Som ett vidare tecken på detta kommersiella historiebruk omgärdades filmen av påkostade reklamkampanjer som bland annat innefattade en resa där Bergman följde Jeanne d'Arcs fotspår genom Frankrike.⁹⁶

För att fortsätta i spåret kring det kommersiella historiebruket är det också troligt att Flemings gestaltning av helgonet Jeanne d'Arc, inte grundades i samma intresse eller behov som Dreyer hade av att skildra en religiös symbol efter det religiösa historiebruket. Även om det stundvis finns religiösa sensmoraler att hämta och Jeanne d'Arcs sista ord på bålet trots allt är "Jesus", precis som i *En kvinnas martyrium*, överskuggas den religiösa tematiken av det kommersiella historiebruket. Likaledes ser vi prov på detta i hur recensenter prisar filmens visuella aspekter samtidigt som somliga uttrycker en avsaknad av den andliga sidan i gestaltningen av Jeanne d'Arc.

Svaret till frågan om varför skildringen av Jeanne d'Arc som helgon skiljer sig åt mellan Flemings och Dreyers verk blir alltså de olika tid och rum filmerna såg sin uppkomst ur. När Jeanne d'Arc når en ny arena som Hollywood måste alltså hennes gestaltning omprövas, det är inte längre hennes religiösa dygder som är åtråvärda, utan det historiska värde hennes mythos medför. Klas-Göran Karlsson påpekar dessutom i sin beskrivning av det kommersiella historiebruket att sådana historiska händelser som är känsloladdade är särskilt gångbara för att driva in vinster. Att en så uppmärksammas tragisk historia som den om Jeanne d'Arc skulle brukas i kommersiella syften blir således knappast förvånande.⁹⁷

⁹⁴ Benshoff, Harry M. & Griffin, Sean. *America on Film - Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, Blackwell 2004, s. 233.

⁹⁵ Aberth 2003, s. 292.

⁹⁶ Aberth 2003, s. 291.

⁹⁷ Karlsson 2009, "Historieteori: begrepp, teori och analys", s. 67.

Om vi slutligen vänder oss till Luc Bessons *The Messenger* finner vi en yttring av Jeanne d'Arcs religiösa roll som särskiljer sig särdeles mycket från de två andra. Den fromhet som särskilt Fleming tillskriver Jeanne d'Arc vänds närmast upp och ned på i *The Messenger*. Här möter åskådaren istället en resolut och hårdför Jeanne d'Arc. Hennes nitiska tro kommer till uttryck på ett närmast maniskt vis. Detta förmedlar Besson redan i de första scenerna, som skildrar Jeanne d'Arcs barndom, här ses hon gå för att bikta sig för tredje gången på en dag. Några scener därefter tilltar hennes besatthet i tron efter att hennes by överfallits av engelsmän och hon tvingats bevittna mordet på, och därefter våldtäkten av, sin syster. Detta är för övrigt en av filmens påfund sedan den riktiga Jeanne d'Arc endast hade två bröder.⁹⁸ Till följd av denna traumatiska upplevelse vänder hon sig återigen till biktningsstolen. Prästen hon talar med förkunnar för henne, och i förlängningen åskådaren, att Gud säkert har en plan för henne. När hon inte blir genast beviljad en nattvard, för att på så vis kunna närma sig Gud, stormar hon in i kyrkan samma natt och med orden "I want to be at one with you now", riktade mot en korsfäst Jesus vid altaret, dricker hon djupt ur en bägare med nattvardsvin.⁹⁹ Detta medför en för filmen märkvärdig sensmoral, ville Besson verkligen skildra Jeanne d'Arcs agerande som rättfärdigat och därmed förmedla att den troende i första hand bör tillfredsställa de egna religiösa behoven?

Aberth, som i sin bok också analyserar denna scen härrör dess märkliga budskap till Bessons medlemskap i det konservativa katolska sällskapet Opus Dei. Detta sällskap förespråkar en återgång till äldre seder, däribland den "latinska mässan", samt att lekmannens vilja ska stå i centrum.¹⁰⁰ Detta innebär, med min studies teoretiska ramverk i beaktande, att Besson som aktör inom historiekulturen möjligen har ett intresse att förmedla de åsikter hans medlemskap i Opus Dei har försett honom med. Det är följaktligen troligt att det i filmen förekommer ett religiöst historiebruk som grundar sig i det existentiella historiebruket, där Besson söker att förankra troende i en tid då katolicismen såg annorlunda ut och därigenom konsolidera de konservativa åsikter som Opus Dei förespråkar. Man kan även mena att det religiösa historiebruket i detta fall spelar in på det ideologiska, sedan Besson försöker rationalisera en ideologisk ståndpunkt genom den historiska skildringen.

⁹⁸ Aberth 2003, s. 298.

⁹⁹ *The Messenger: the Story of Joan of Arc* (1999).

¹⁰⁰ Aberth 2003, s. 297.

För att vidare närma sig dessa eventuella behov och med säkerhet kunna koppla dem till historiebruksteorin krävs dock fler exempel. Ett i filmen vanligt förekommande tema är den vikt Jeanne d'Arc lägger i de katolska ritualerna, om det så är hennes besatthet av att bikta sig, vilket förekommer såväl under hennes barndomsår som i hennes sista dag vid livet, då hon, på latin, blir given absolution av Conscience.

Utöver dessa relativt fåtaliga gestaltningarna av Jeanne d'Arcs helgonroll återfinns endast hennes gudfruktighet i dialogen, på samma vis som Flemings Jeanne d'Arc. Den stora skiljelinjen är att Flemings Jeanne d'Arc, liksom i verkligheten, blev ett moraliskt rättesnöre för soldaterna genom sin närvaro. I *The Messenger* framstår hennes försök att få soldaterna, och för den delen hennes kaptener, att rätta sig efter tron helt förgäves. I en scen efter slaget vid Tourellen försöker Jeanne d'Arc exempelvis få kaptenerna att i hennes sällskap bikta sig, scenen utlöper dock bara i att hon blir sittandes på knä ensam, medan kaptenerna snabbt skyndar sig undan för att bereda inför en engelsk motattack.¹⁰¹ Utöver att möjligen driva hem poängen om den forna katolicismens läror återfinns alltså inte mycket av det religiösa budskap de två tidigare filmerna inhyser.

Hjälten

Det finns flertalet likheter och olikheter i hur Jeanne d'Arcs hjältebild har gestaltats i de tre filmerna. En av de omständigheter som filmerna måste förhålla sig till, och som oundvikligen svarar till filmens tid och rum är det faktum att Jeanne d'Arc var en normbrytande hjälte i den bemärkelse att hon som kvinna tog sig an en mansroll som krigare, bar rustning och ledde soldater i strid. In en tid då den gemene kvinnan inte hade mycket rättigheter att tala om var förvisso Jeanne d'Arcs påstådda uppenbarelser och kontakt med Gud avgörande för att hon skulle hamna i denna maktposition, men likväl skulle hon visa sig vara en fullt kapabel härförare, samtidigt som hon utgjorde en nyckelfigur för soldaternas moral sedan man, genom henne, hade Gud på sin sida. Hertig Alençon, som länge följde henne i fält, är en av flera vittnen till hennes kompetens som ledare och berömde henne bland annat för hennes förmåga att positionera arméerna i stridsformationer, hennes skicklighet med lans och öga för

¹⁰¹ *The Messenger: the Story of Joan of Arc* (1999).

välplacerade artilleripjäser.¹⁰² Trots hennes stränga discipliner som att soldaterna inte skulle plundra och ett förbud mot spel och svordomar höll soldaterna alltså henne i hög beaktning till följd av hennes mytiska och spirituella status som historiker har kommit att kalla *mulier sancta*, ergo “helig kvinna”.¹⁰³

I filmerna, särskilt de senare, framträder denna status bara till en viss del. I Flemings *Joan of Arc* lyckas hon, som tidigare nämnt, förhindra spel, lägerföljare och svordomar men däremot möts hon av stor misstänksamhet när hon först introduceras till kaptenerna. Redan vid första ögonkastet utbrister La Hire ett “By the wild bull of Bouchon, it’s a girl, and in harness!”¹⁰⁴ Åskådaren ges alltså en bild av att Jeanne d’Arc, som kvinna, kommer att vara i underläge bland kaptenerna. Kapten Poton de Xaintrailles, som är vänligare ställd mot Jeanne d’Arc, försäkrar henne om att de kommer komma väl överens, bara hon inte ger några order, varpå Jeanne d’Arc försäkrar att hon inte vet hur man ger order överhuvudtaget. Däremot förkunnar hon, som ett svar på de många svordomar La Hire slänger sig med, sitt förbud mot svordomar och andra odygder, liksom hon alltså gjorde i verkligheten.¹⁰⁵ Även om kaptenerna inledningsvis ställer sig emot Jeanne d’Arcs order finner hon sin plats som ett religiöst rättesnöre, som jag förkunnat i föregående delkapitel, men hur hennes roll som hjälte på slagfältet framställs återstår att se.

Även i *The Messenger* framställs Jeanne d’Arcs kvinnlighet som problematisk i armén. I en motsvarande scen till den i Flemings *Joan of Arc*, blir Jeanne d’Arc introducerad till kaptenerna och genast görs denna problematik tydlig. Jeanne d’Arc, som i *The Messenger*, knappast är sen att göra sin vilja hörd presenterar en våghalsig plan att anstorma Tourellen. När hon möts av skepsis och ifrågasätter densamma uppdragar en av kaptenerna för henne att problematiken ligger i hennes genus.

Jeanne you have to understand it’s not easy for us, I mean for our pride, to suddenly be usurped by... [Han gestikulerar mot Jeanne] well with all due respect, by a... by a girl¹⁰⁶

¹⁰² Aberth 2003, s. 264-265.

¹⁰³ Aberth 2003, s. 264.

¹⁰⁴ *Joan of Arc* (1948).

¹⁰⁵ *Joan of Arc* (1948).

¹⁰⁶ *The Messenger: the Story of Joan of Arc* (1999).

Att Jeanne d'Arcs överskridande av genusrollerna skildras som problematiskt i båda filmerna, fastän Jeanne d'Arc i verkligheten särskiljdes från den gemene kvinnans status genom sin vördade roll som *mulier sancta*, torde svara till hennes samtid och dess dikotomin som hon bryter.

Stridsscenerna är i såväl *Joan of Arc* som *the Messenger* sceniska spektakel med krutrök, utdragna svärdsdueller och många säregna medeltida vapen, något de samtida medierna inte är sena med att framlyfta.¹⁰⁷ Likheterna stannar dock där och vad anbelangar Jeanne d'Arc framhävs två särdeles olika gestaltningar.

I Flemings skildring av slaget om Tourellen figurerar Jeanne d'Arc nästan enbart som en moral-inducerande nyckelfigur som ropar ut religiösa och sporrande stridsrop som "in God's name, forward!" och "death to the enemy!" samtidigt som hon höjer sitt standard.¹⁰⁸ Jeanne d'Arc visas alltså aldrig själv svinga sitt svärd, och vid stridens slut är det fortsatt ofärgat av blod. Denna gestaltning framkommer i samtliga stridsscener i filmen.

Bessons stridsscener, däremot, skildrar en stridslysten och självständig Jeanne d'Arc som kvickt lämnar ifrån sig sitt standard för att aktivt delta i stridigheterna. Fastän detta troligtvis inte var någon avsiktlig symbolik speglar det alltså hur Jeanne d'Arcs roll som helgonet här hamnar i andrahand. Särskilt i filmens senare strider framställs Jeanne d'Arc med svärd i hand och blodstänk i ansiktet.

De aktörsintressen och historiebruk som dessa två skildringar av Jeanne d'Arc tyder på är vad jag kan utrona tudelad. Den första aspekten grundas i ett intresse av att ge filmen ett action-moment, ett intresse som delas mellan de båda filmerna. Som tidigare konstaterat svarar *Joan of Arc* delvis till Hollywood, som är en aktör inom historiekulturen, och dess intressen. Med anknytning till skildringen av henne och stridsscenerna kan vi ana ett kommersiellt historiebruk, särskilt sedan Hollywood ofta sökte sig till just historiska teman för att gestalta episka slag som lockade stora åskådarantal.¹⁰⁹ Detta överensstämmer med den, i föregående delkapitel, dragna slutledningen att Jeanne d'Arc religiösa lärdomar i sig inte är av intresse för Hollywood utan att den främst speglas i ljuset av hennes mythos som kan marknadsföras.

¹⁰⁷ "Joan of Arc' Magnificent Panorama of Maid's Life", *The Hollywood Reporter*, 1948-08-20, Maslin, Janet. "FILM REVIEW; Joan, Medieval Warrior Princess", *The New York Times*, 1999-11-12 .

¹⁰⁸ *Joan of Arc* (1948).

¹⁰⁹ Zander 2006, s. 16.

Även, eller kanske särskilt, Bessons film vittnar om detta vinstintresse med dess påkostade extravaganta scener och rekvisita som onekligen utgjorde en betydande del av dess budget på 60 miljoner dollar.¹¹⁰ Detta kan härledas till intressen hos flera aktörer på den producerande sidan av historiekulturen, dels stod det hollywood-baserade filmföretaget Columbia Pictures som delaktig producent och dels har Luc Besson själv gjort sina filmer kända som spektakulära visuella upplevelser och var en av anförarna till filmrörelsen *Cinéma du look* som talade för just spektakel över substans. *Luc Besson: The most Hollywood of French filmmakers* heter det exempelvis i en artikel från Herald Tribune.¹¹¹ Trots att filmen också är en fransk produktion, och därför möjligen kan skildra inhemska behov liksom Dreyers *En kvinnas martyrium*, återfinns alltså även här ett starkt intresse i att, genom en omtalad historisk figur driva in stora pengar som vittnar om det kommersiella historiebruket. Därtill delar filmen många likheter med de *high-concept* filmer som Hollywood kom att utveckla under samma tid och som också, bland andra faktorer som slagkraftiga låtar och kända skådespelare, nyttjar episka och tilltalande miljöer för att locka publik.¹¹²

För att problematisera drivs förstås de flesta filmer av ett vinstintresse, och därmed även Dreyers film, men producenterna till *Joan of Arc* och *The Messenger* anser jag med sina extravaganta skildringar av Jeanne d'Arcs historia ha satt vinstintresset och därmed det kommersiella historiebruket i fronten.

Utöver det kommersiella historiebruket kan man även ana ett feministiskt, eller i varje fall normbrytande behov i *The Messenger* utifrån hur Jeanne d'Arc gestaltas i sin roll som härförare. Hennes kaptener, som inledningsvis betvivlat hennes duglighet till följd av hennes kön, får förtroende för henne allt eftersom de bevittnar hennes bragder på slagfältet, exempelvis hur hon till häst hoppar över en palissad för att sedan enhändigt kämpa sig igenom ett fientligt läger för att sänka en dragbro och därigenom släppa fram de egna soldaterna. Om vi applicerar teorin om att genussystemets fåfänga effektivt blottas genom att bryta mot dikotomins gränser finner vi alltså att denna skildring av Jeanne d'Arc, där hon inte enbart besitter en typisk mansroll, men även fullföljer den med råge, blir ett talande exempel mot de

¹¹⁰ Aberth 2003, s. 296.

¹¹¹ Wolf, Jamie. "Luc Besson: The most Hollywood of French filmmakers", *Herald Tribune*, 2007-05-20.

¹¹² Andersson & Hedling 1999, s. 15-16.

normativa könsrollerna.¹¹³ Denna skildring kan förvisso vara oavsiktlig, men svarar likväl till samtida behov. Framåt sekelskiftet hade genussystemets maktstrukturer givit vika i den mån att kvinnans friheter förbättrats i västvärlden, något som även framställts i filmvärlden och Hollywood när kvinnor blev allt vanligare i självständiga, ledande roller.¹¹⁴ Även action-äventyrsfilmer, som *The Messenger* till viss mån kan sägas tillhöra, som länge varit en mansdominerad genre började inhysa kvinnor i sina huvudroller.¹¹⁵ Med studiens teoretiska ramverk i betänkande fanns det alltså ett behov, inom samhället i stort såväl som inom filmindustrin, som kulturprodukten *The Messenger* söker svara till. Dessa behov kan vidare anknytas till det politisk-pedagogiska historiebruket och då i synnerhet dess pedagogiska aspekt. Sedan ett sådant bruk ofta grundas i ett synsätt på historien som en slags oproblematiserad och rättfram liknelse som går att ställas som jämförelse till samtida intressen finner vi en förklaring till varför Jeanne d'Arc skildras som en feministisk förebild trots det faktum att hennes jämställdhet till sina manliga kaptener endast möjliggjordes genom hennes religiösa roll.¹¹⁶

Inom tematiken Jeanne d'Arc som härförare kan vi även spekulera kring Dreyers *En kvinnas martyrium* och varför hon inte på samma vis som de övriga två filmerna skildras i strid. Anledningen torde, återigen, härröra till filmens rum och tid. Ett rimligt antagande vore visserligen att hennes roll som härförare, liksom i Flemings film, inte passar in i sin samtids genussystem. Det finns dock inga talande indikationer på detta i hur Jeanne d'Arc skildras, tvärtom görs det ingen hemlighet av att hon bär en soldats klädnad. Som tidigare konstaterats drevs Dreyers gestaltning av Jeanne d'Arc av ett behov av att spegla henne som en nationell helgonfigur, och det är troligen detta, kombinerat med Dreyers konstnärliga preferenser, som ligger till grund för det psykologiska drama *En kvinnas martyrium* kom att bli.

Antagonisterna

I Dreyers *En kvinnas martyrium* skildras både hertingen av Warwick och hans soldater som håller Jeanne d'Arc fången och Pierre Cauchon och hans präster som förhör henne som

¹¹³ Hirdman 1988, "Genussystemet", s. 58.

¹¹⁴ Benshoff & Griffin, s. 288.

¹¹⁵ Benshoff & Griffin, s. 251.

¹¹⁶ Karlsson 2009, "Historieteori: begrepp, teori och analys", s. 67.

antagonister. Dreyer förmedlar detta löpande genom hela filmen genom hur åskådaren exempelvis får bevittna scener där de engelska soldaterna hånar och förlöjligar Jeanne d'Arc när hon sitter ensam i sin cell, stjälar hennes ägodelar och skrattar åt henne, Prästerna ses konspirera med varandra och i en särskilt talande scen panoreras kameran utefter bänkraden där de sitter och man ser hur de viskar om vad som visar sig vara en särskilt svår fråga tänkt att sätta Jeanne d'Arc på plats, vilken Cauchon slutligen ställer henne. Åskådaren får snabbt en bild av Jeanne d'Arcs orättvisa rättegång, fastän väldigt få ord yttras. Under filmens gång framstår det närmast som att alla Jeanne d'Arc möter konspirerar mot henne, förutom ett par enstaka präster som nedtonas av de andra och folket, som först visas fira när Jeanne d'Arc skriver på sin aburering och som när hon blir bränd försöker tränga sig förbi soldaterna i vild protest. På så vis skildrar Dreyer folkets medlidande för helgonet och ger en uppfattning att hon är en av dem. Ett gott exempel är en kvinna som när Jeanne d'Arc förs mot bålet erbjuder henne en skål med mjölk.¹¹⁷

Även Flemings *Joan of Arc* visar på liknande sympatier, men gör en skiljelinje mellan den katolska kyrkan och Cauchons prästerskap, som pekats ut som de verkliga antagonisterna. Som tidigare yttrar framkommer detta huvudsakligen genom dialogen. Det exempel som tydligast beskriver detta är utan tvekan när biskopen av Avranches kritiserar rättegången efter att ha bevittnat en session. Utöver att anklaga Cauchon för att vara en förrädare av sitt land och sin kyrka gör han en närapå anakronistisk profetia av vad som komma skall:

You may succeed in sending her to the stake, but one day your English king will be ashamed of these proceedings. Rome will declare the truth about this girl. And France will praise this maid for its birth as one nation.¹¹⁸

Huruvida detta är ett väldigt rättframt sätt att för åskådaren påpeka Cauchons slutgiltiga förlust eller ett sätt att rentvå den katolska kyrkan från att ha bidragit till Jeanne d'Arcs död återstår att se. Kontrasten till de subtila skildringarna av korruption i *En kvinnas martyrium* är tydliga, men Fleming nöjer sig inte med att skildra endast Cauchon, domarna och engelsmännen som korrupta, utan faktum är att även kung Karl VII skildras som en motpol till Jeanne d'Arcs religiösa hänfördhet. I scenerna innan Jeanne d'Arcs tillfångatagande och rättegång låter den nykrönte kungen, som är rädd att Jeanne d'Arcs popularitet bland folket

¹¹⁷ *En kvinnas martyrium* (1928).

¹¹⁸ *Joan of Arc* (1948).

ska hota hans egna styre, sluta ett fredskontrakt med burgunderna mot en stor summa pengar. Detta resulterar i en scen där Jeanne d'Arc och hennes kaptener står i fältlägret som håller på att plockas ned och diskuterar vad de ska ta sig till. Hertig Dunois föreslår att Jeanne d'Arc stannar i kungens hov och motiverar detta med att Frankrikes styre annars enbart skulle bestå av korruption utan någon "tro eller god ängel".¹¹⁹ Således skildrar Fleming Jeanne d'Arc som en slags motpol till korruptionen som driver filmens antagonister. Detta tillskrivna karaktärsdrag tycks å ena sidan härstamma från Jeanne d'Arcs orubbliga tro, men å den andra sidan från hennes kvinnlighet. I föregående scen, när Alençon och Jeanne d'Arc träffar Karl VII och ifrågasätter hans beslut om freden förkunnar han att "A ruler must compromise and bargain with the lowest kind of people, even the enemy. Men are governed by corruption, they like it."¹²⁰ Här framgår det alltså en uppfattning om att män är särskilt benägna att falla för korruption, medans Jeanne d'Arc, som gudfruktig och kvinna, förkastar den. Även när greven av Burgund säljer den infångade Jeanne d'Arc till Cauchon framkommer detta budskap när han erkänner sig skamsen över att sälja henne då hon är den enda som, i hans mening, inte är på "the me-side".¹²¹ Denna framställning av korruption kan tänkas svara mot, å det första, ett religiöst historiebruk där Jeanne d'Arc, genom sin hänfördhet till Gud, inte lockas av jordiska lockelser och synder såsom girighet. Å det andra är det möjligt att Fleming skildrar en samhällelig kritik om girighet och korruption, ett tema som i efterkrigstiden ofta behandlades i så kallade *social problem films* där man skildrade och kritiserade det samtida samhället.¹²² Denna korruption härleds till mannen sedan han enligt genusrollerna är den görande, drivs av ambitioner som ibland leder honom på korruptionens villovägar, medan kvinnans genusroll som den varande, inte affekteras på samma vis.¹²³

Troligtvis rör det sig dock enbart om det förstnämnda religiösa historiebruket, sedan kristendomen och dess läror är ett tema och ett karaktärsdrag som genomsyrar Jeanne d'Arc och filmen som helhet.

¹¹⁹ *Joan of Arc* (1948).

¹²⁰ *Joan of Arc* (1948).

¹²¹ *Joan of Arc* (1948).

¹²² Benschhoff & Griffin, s. 179-180.

¹²³ Hirdman 1988, "Genussystemet", s. 60.

Symbolik och uppenbarelser

Det finns många intresseväckande likheter och skillnader mellan filmernas gestaltning av Jeanne d'Arcs uppenbarelser och hur hon förhåller sig till dem vilket kan förtälja mycket om historiekulturens intressen och behov. Likaså är det för min studie intressant att undersöka vilken, om någon, symbolik som förekommer i filmerna sedan de kan avslöja filmens överhängande teman.

Dreyer använder symbolik flitigt i *En kvinnas martyrium*, oftast för att framlyfta religiösa poänger. Exempelvis hur prästerna viskar och konspirerar med varandra mot Jeanne d'Arc, eller hur en av dem framställs med två framåtspretande lockar på huvudet som för att efterlikna en djävuls horn.¹²⁴ Symboliken används särskilt ofta för att skildra Jeanne d'Arcs känslor. Exempelvis i hur hon, när hon sitter förtvivlad i sin cell, påminns om Guds närvaro genom skuggan från hennes gallerfönster som avbildar ett kors på marken. När en präst stiger in i cellen och ställer sig så att skuggan skymms förmedlas likaledes att prästerna inte är av Gud sända. Därmed befäster denna symbolik det religiösa intresse som finns inom historiekulturen och som påverkat kulturprodukten, något som vidare styrker mina föregående argument för att filmen nyttjar ett religiöst historiebruk.

Flemings *Joan of Arc* använder sig väldigt sparsamt av symbolik, detta gör det särskilt uppenbart att den symbolik som faktiskt förekommer i filmen är intertextuell. Ett exempel som jag påpekat i ett tidigare delkapitel är när Jeanne d'Arc hjälper sin bödel att fästa hennes kedjor efter att de fallit av från hennes axel, ett händelseförlopp som är närmast identiskt till samma scen i Dreyers film.

Luc Besson använder sig också av symbolik, varav många föreställer Jeanne d'Arcs visioner som vägleder henne under filmens gång. Åskådaren introduceras exempelvis tidigt till en pojke i en vit robe som sitter på en stentron i en glänta ute i skogen. Pojken återkommer i senare scener där det framkommer att han ska skildra Jesus. Under slaget vid Orléans får Jeanne d'Arc en sista vision av honom, som jag tidigare beskrivit, där blod väller ner för hans kinder samtidigt som han jämrande frågar "what are you doing to me Jeanne?". Därefter syns han inte till i hennes visioner, vilket kanske ska föreställa att Jeanne d'Arc, genom

¹²⁴ Aberth 2003, s. 284.

stridigheterna bedragit och "dödat" honom. När hon väl blir förd inför rätta har Jesus ersatts mot *The Conscience*. Som tidigare beskrivits ställer denna manifestation av hennes egna medvetande henne, liksom prästerna, inför rätta. Han kritiserar dock inte bara hennes ageranden på slagfältet, vilket jag redan analyserat, utan även hennes tro och visionernas äkthet. Exempelvis uppkommer en diskussion om huruvida det svärd som Jeanne d'Arc hittade i ett fält i själva verket inte alls var sänt från Gud utan hamnade där på något annat, realistiskt vis. The Conscience låter sedan spela upp ett flertal scenarier där svärdet på ett eller annat vis tappats på fältet. Medan Jeanne d'Arc själv stirrar stint ut i intet förkunnar slutligen hennes medvetande "You didn't see what was, Jeanne. You saw what you wanted to see."¹²⁵ Hon godtar slutligen att hennes visioner aldrig varit riktiga och når slutsatsen att hon egentligen utfört alla sina bravader i syftet att hämna sin systers död. Med denna slutledning biktar hon sig slutligen inför the Conscience varefter kameran klipper till en sista scen där hon brinner på bålet. Aberth förklarar detta erkänt märkliga slut med att Besson ville nå ut till en postmodern publik och därför valde att skildra historien om Jeanne d'Arc ur ett sekulärt perspektiv.¹²⁶ Denna slutledning kan förvisso problematiseras med Bessons koppling till Opus Dei och hans tidigare förkunnade religiösa historiebruk. I anknytning till min teoretiska ram kan detta dock förklaras genom att inte enbart producentens intressen och behov beaktas inom en historiekultur, utan samtliga aktörer och däribland konsumenterna. Därmed kan denna sekulära yttring svara mot intressen från de aktörer inom historiekulturen som förmodats se filmen.

¹²⁵ *The Messenger: the Story of Joan of Arc* (1999).

¹²⁶ Aberth 2003, s. 298.

3. Resultat & Sammanfattning

Denna studie har analyserat tre filmer om Jeanne d’Arc utifrån ett historiekulturellt perspektiv samt ett genusperspektiv i syftet att undersöka vilka likheter och skillnader som uppträder i skildringarna när en mytomspunnen karaktär som Jeanne d’Arc möter olika historiekulturer. Studien har tagit fasta på de många historiebruk som förekommer inom de olika filmernas historiekulturer och diskuterat vilka, för filmen, samtida intressen och behov bruket kan tänkas svara mot. Härunder följer en komparation av de resultat jag har nått genom min analys utifrån de historiebruk som jag lyckats identifiera.

Det ideologiska historiebruket

Jeanne d’Arc har genom historien, som Gildea förkunnar, brukats flitigt som en ideologisk symbol inom olika franska politiska läger.¹²⁷ Carl Th. Dreyers *En kvinnas martyrium* är knappast något undantag från denna symbolik, hans film närmast genomsyras av det ideologiska historiebruket. Redan från den inledande vinjetten blir åskådaren varse om att det är den franska martyren och helgonet Jeanne d’Arc denne kommer att möta. Hon skildras ofta som sorgsen och plågad, och med hjälp av symbolik förmedlar Dreyer hur prästerna, som på intet sätt var ledda av Gud, konspirerade mot henne medan folket alltjämt stod vid hennes sida. Likaså gestaltas Jeanne d’Arc som dygdig, gudfruktig och patriotisk. Tydligt är att detta ideologiska historiebruk, som även mynnar ut i ett religiöst bruk svarar mot intressen och behov i den tid och det rum som historiekulturen innefattas av. Sedan filmen producerades i Frankrike i första världskrigets eftermäle, en tid då Jeanne d’Arc figurerade som en mycket viktig symbol för både Frankrike som nation och som katolskt land, ser vi hur hennes skildring tar form därefter för att på så vis svara till de intressen som finns inom historiekulturen.

Det faktum att Dreyers Jeanne d’Arc svarar till ett ideologiskt historiebruk blir ännu tydligare i kontrast med de övriga filmerna. Sedan de inte härstammar från en tid eller ett rum där Jeanne d’Arc brukas som en nationell symbol finns inte heller något intresse eller behov

¹²⁷ Gildea 1994, s. 154.

för historiekulturens aktörer att skildra Jeanne d'Arc som en patriot. Besson må förvisso vara fransman, men likväl producerades inte hans film i kölvattnet av ett världskrig då ett behov fanns av en symbol nationen kunde samlas under. Därför gestaltas Jeanne d'Arc i *The Messenger* istället med andra karaktärsdrag som svarar till dess historiekultur.

Det religiösa historiebruket

Ett historiebruk som däremot skildras i samtliga filmer är det religiösa historiebruket. Det är knappast förvånande med tanke på Jeanne d'Arcs helgonstatus. De behov som det religiösa historiebruket svarar mot inom de respektive historiekulturerna är dock varierande. Som tidigare förkunnat sammanflätas det religiösa historiebruket i *En kvinnas martyrium* med ett mer övergripande ideologiskt historiebruk. Det religiösa historiebruket i sig i Dreyers film syftar till att, på religiösa grunder skapa och legitimera en samhörighet mellan franska katoliker genom skildringen av nationalhelgonet Jeanne d'Arcs religiösa dygder och hennes slutgiltiga martyrium.

I Flemings *Joan of Arc* återkommer många av dessa religiösa skildringar, ofta med stora likheter till Dreyers film. Dessa likheter har jag sedermera anknutit till den intertextualitet som nyttjas i Flemings film och som pekar mot att mycket inspiration har hämtats från Dreyers religiösa skildringar av Jeanne d'Arc, Exemplet med när hennes kedjor respektive rep faller av vid hennes avrättning är ett särskilt talande uttryck för denna intertextualitet. Däremot används det religiösa historiebruket i ett annat syfte i Flemings film, Jeanne d'Arc tillskrivs karaktärsdrag där hon tar hand om och på ett närmast moderligt vis tillrättavisar sina kaptener och soldater till att vara dygdiga och gudfruktiga kristna. Samtidigt Detta svarar mot de genussystem som var aktuella i efterkrigstidens USA och därmed det Hollywood som historiekulturen kretsar runt, där kvinnan å ena sidan fått större friheter i samband med att de under kriget utfört vad som tidigare varit manlig kodade yrken, men å andra sidan blev påmind om sina traditionella platser i hemmet efter det att männen återvänt efter krigsslutet. Istället för det ideologiska historiebruket ser vi alltså snarare en koppling till den samtida debatten om genussystemets omordning som var aktuell inom filmens historiekultur i hur det religiösa historiebruket kommer till uttryck.

I Bessons *The Messenger* har Jeanne d'Arc en särdeles märklig koppling till religionen. Samtidigt som hon mot filmens slut i det närmaste förnekar sina syner och hennes religiösa uppdrag gestaltar hon också en närapå manisk hängivenhet till religionen under filmens gång. Detta kan förklaras med att det inom en historiekultur finns flera aktörer med olika intressen. Slutledningen blir alltså att Jeanne d'Arcs karaktärsdrag som hängiven kristen och det medföljande religiösa historiebruket svarar till ett behov och intresse hos Luc Besson själv att sprida de religiösa budskap som kan förankras i hans medlemskap i den konservativa kristna gruppen Opus Dei. Därav får vi en förklaring till varför Jeanne d'Arc tillskrivs en besatthet med att bikta sig, samt varför hon i slutändan bekänner sina synder inför sitt egna medvetande samtidigt som religionen kritiserats för att tillfredsställa förmodade behov hos en postmodern publik. Detta kan emellertid förklaras med det faktum att en historiekultur är mångfacetterad. Därmed har jag påvisat att flertalet, ibland indirekt motsatta, intressen eller behov från olika aktörer inom historiekulturen tillfredsställas genom samma kulturprodukt. Särskilt om denna kulturprodukt är av en historiskt chockerande art och den därmed kan locka konsumenter genom det kommersiella historiebruket, ett bruk som också är högst förekommande i *The messenger*.

Det politisk-pedagogiska historiebruket

Det politisk-pedagogiska historiebruket kommer till bruk i *The Messenger* där Jeanne d'Arc mot filmens slut skildras som nedbruten och psykiskt ärrad, inte av rättegången i sig utan snarare de mentala men hon ådragit sig från sin tid i krig. Detta blir särskilt uppenbart då hon genast blir förtvivlad och börjar stamma så snart prästerna ifrågasätter om hon dödat någon i strid. Detta är ingenting som efterliknar vad som sägs i rättegångsprotokollen sedan Jeanne d'Arc desperation här snarare kan härledas till det hot om tortyr som var överhängande. Hennes psykiska men från striderna är alltså snarare en efterkonstruktion som uppkommit från behov och intressen ur historiekulturens samtid. Att det rör sig om ett politisk-pedagogiskt historiebruk står emellertid klart, sedan denna form av historiebruk, som Klas-Göran Karlsson uttrycker det inte kräver några "stora historiska kunskaper, men däremot

en känsla för historiers värdeladdning".¹²⁸ Såvida används Jeanne d'Arcs karaktär i syfte att förmedla ett, för samtiden relevant, budskap.

Det existentiella historiebruket

Som tidigare förkunnat skildrar Dreyer Jeanne d'Arc ur ett ideologiskt bruk för att, genom henne, förankra den franska nationaliteten. Sedan historiebruket också kan samexistera och gå in i varandra kan man också mena på att hans skildring av Jeanne d'Arc också ett behov av att minnas henne och hennes martyrium inom historiekulturen, som då får förstås innefatta ett kollektivt franskt minne.

Även i *The Messenger* kan det existentiella historiebruket uppdagas, men då snarare på en individuell. Med det avser jag Besson själv, till följd av hans skildring av Jeanne d'Arcs närmast maniska hänfördhet till religionen och hur hon är manad till att bikta sig, och tillika försöker påverka sina kaptener till att göra detsamma. Därigenom uppfyller Besson ett eget behov av att orientera sig till en tid som resonerar med Opus Dei, och därmed hans egna, kristet konservativa åsikter om latinsk mässa, biktning etcetera. Något som också överensstämmer med Aberths tidigare forskning, där han kopplar den latinska mässan och biktningen till Opus Dei.¹²⁹ Till följd därav blir den kompromiss som jag tidigare påpekat, där två olikartade skildringar av religion och Jeanne d'Arcs religiösa hänfördhet får samexistera inom samma kulturprodukt.

Genusperspektivet

I både Flemings och Bessons filmer framkommer tydliga konnotationer till deras respektive historiekulturer syn på genuskontrakt och könsroller i hur Jeanne d'Arcs kvinnlighet och karaktärsdrag skildras. I Flemings *Joan of Arc* gestaltas Jeanne d'Arc med typiskt kvinnliga karaktärsdrag som from, dygdig och omhändertagande, något som tydligt ska framstå som positivt. Exempelvis framkommer detta i hur Jeanne d'Arc rår om och tuktar sina soldater. Samtidigt är hon särdeles passiv i strid och figurerar mestadels som någon form av symbol,

¹²⁸ Karlsson 2014, "Historia, historiedidaktik och historiekultur", s. 75.

¹²⁹ Aberth 2003, s. 297.

särskilt uppenbart blir detta i hur hon nästan enbart håller i sitt standard. Som jag tidigare förkunnat hör detta genuskontrakt till efterkrigstidens Hollywood där kvinnans ställning var något förbättrat men en tydlig dikotomin ändå framgår.

I Bessons film skildras en betydligt mer hårdför Jeanne d'Arc. Hon låter sig inte hunsas omkring av män och tvekar inte att besvara tvivel med våld. Likaledes deltar hon aktivt i filmens stridsscener. Detta svarar till ett intresse inom historiekulturen att skildra självständigare kvinnor, liksom många andra filmer under sekelskiftet bryter således Jeanne d'Arc mot dikotomin från föregående decennier där stridsscener i huvudsak var tillägnade männen. Detta framgår också i det faktum att Jeanne d'Arcs kläder ges väldigt liten betydelse i rättegångsscenerna jämfört med de två andra filmerna. Föreställningen av manligt och kvinnligt kodade kläder är ointressant, eller rent av oönskad inom *The Messengers* historiekultur.

Vidare forskning

Fastän jag anser att mitt resultat varit givande för den vetenskapliga förståelsen för historiekulturer i förhållande till hur intressen och behov från olika tider och platser kan skildras genom en och samma nyckelfigur finns det ännu mycket kvar att forska om inom. Förslagsvis hade en studie i större skala om Jeanne d'Arc, eller en dylik mytomspunnen karaktär, på film kunnat ge en potentiellt mer övergripande bild över hur förändringen av en välkänd karaktär ser ut. Att endast fokusera på ett lands representationer av en och samma historiska karaktär kan likaså tänkas vara av historievetenskapligt intresse.

Sammanfattning & avslut

I denna studie har jag tagit fasta på och begripliggjort hur skildringar av en välkänd hjältefigur såsom Jeanne d'Arc kan ta många olika skepnader när hon tar plats på vita duken. Dessa gestaltningar är starkt beroende på både den tid och det rum ur vilken kulturprodukten produceras och kan svara mot intressen och behov från både den producerande och konsumerande sidan av dess produktionskanaler, det vill säga dess historiekultur. Intressant nog kan även motsägande behov och intressen från olika aktörer inom en historiebruk existera

inom samma kulturprodukt, som i fallet med *The Messengers* väldigt tvetydiga skildring av religion. En gestaltning av en inhemsk nationalhjälte och hennes dygder och martyrdom kan, särskilt i svårartade tider, skapa en meningsfull samvaro inom en nation. Tillika kan hennes skildring göras meningsfull även annorstädes eller i en annan tid, men hennes karaktärsskildring måste då omprövas för att nå ut till och resonera med en ny historiekultur där somliga karaktärsdrag, och därmed historiebruk, inte längre är intressanta eller passande och därmed slopas medan andra behålls eller omarbetas med hjälp av intertextualitet. På så vis kan minnet av en historisk figur såsom Jeanne d'Arc för någon vara en karnalisering av nationen eller kyrkan. Likaså kan hon, när hon möter en ny åskådare i ett nytt land eller i ett annat decennium, istället skildra ett annat budskap. Att Jeanne d'Arc har gestaltats på vita duken i över etthundra år fastslår att hon är, och en lång tid framöver kommer fortsätta vara, en *maid for the movies*.

Käll- och litteraturförteckning

Källor

- *Joan of Arc*, (Jeanne d'Arc), Victor Fleming, regi. (Sierra-RKO, 1948).
- *La passion de Jeanne d'Arc* (En kvinnas martyrdom), Carl Th. Dreyer, regi. (Société Général des Films, 1928).
- Sandblad, Erik. *Jeanne d'Arc: rättegångsprotokoll år 1431*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 1991.
- *The Messenger: the Story of Joan of Arc* (Jeanne d'Arc), Luc Besson, regi. (Columbia Pictures)

Litteratur

- Aberth, John. *A Knight at the Movies : Medieval History on Film*, Routledge, New York 2003.
- Andersson, Lars Gustav & Hedling Erik. *Filmanalys: En introduktion*, 1999, Studentlitteratur.
- Benschhoff, Harry M. & Griffin, Sean. *America on Film - Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, Blackwell 2004
- Crowther, Bosely. "Ingrid Bergman Plays Title Role in 'Joan of Arc' at Victoria -Two Other Films Arrive", *New York Times*. 1948-11-12.
<https://www.nytimes.com/1948/11/12/archives/ingrid-bergman-plays-title-role-in-joan-of-arc-at-victoria-two.html> (Hämtad 2020-12-23)
- Ebert, Roger. *The messenger: the story of Joan of Arc*, rogerebert.com, senast uppdaterad 1999-11-12.
<https://www.rogerebert.com/reviews/the-messenger-the-story-of-joan-of-arc-1999> (Hämtad 2020-12-23)
- Gabbard, Krin och Luhr, William. *Screening Genders*, New Jersey 2008.
- Gildea, R. . *The past in French history*. Yale University Press 1994.
- Hall, Mourdant. "Poignant French Film; Maria Falconetti Gives Unequaled Performance as Jeanne d'Arc", *New York Times*. 1929-03-31.
<https://www.nytimes.com/1929/03/31/archives/poignant-french-film-maria-falconetti-gives-unequaled-performance-a.html>

- (Hämtad 2020-12-23)
- Hirdman Yvonne. “Genussystemet – reflexioner kring kvinnors sociala underordning” i Carlsson Wetterberg, Christina & Jansdotter Anna (red) *Genushistoria; En historiografisk exposé*, 2004
 - “‘Joan of Arc’ Magnificent Panorama of Maid’s Life”, *The Hollywood Reporter*, 1948-08-20.
<https://www.hollywoodreporter.com/review/joan-arc-review-1948-movie-1154488>
(hämtad 2020-12-23)
 - Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (Red). *Historien är nu: En introduktion till historiedidaktiken* (2.uppl.), Lund 2009.
 - Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (Red.). *Historien är närvarande : historiedidaktik som teori och tillämpning* (1. uppl.). Studentlitteratur 2014.
 - Kinane Carolyn & Pagès Meriem (Red.) *The middle ages on television*, essän “Joan of Arcadia - A modern maiden on trial” av Stephanie L. Coker, Jefferson 2015
 - Lunds Universitet, *Facktermer för filmanalys* (uppladdningsår ej tillgängligt)
https://www.hist.lu.se/media/utbildning/dokument/kurser/HISA17/20171/facktermer_fr_filmanalys.pdf (Hämtad 2021-01-01).
 - Maddox, Maeve. *A Joan for All Seasons: Joan of Arc in History and the Movies*, DÆL Publications 2012.
 - Maslin, Janet. “FILM REVIEW; Joan, Medieval Warrior Princess”, *The New York Times*, 1999-11-12.
<https://www.nytimes.com/1999/11/12/movies/film-review-joan-medieval-warrior-princess.html> (Hämtad 2020-12-23).
 - Pipolo, T. (2000). “Joan of Arc: the cinema’s immortal maid” i *Cineaste*, 25(4), 16–21.
 - Ringbom, J. (2008). *Jeanne d’Arc och hjältemyten: en hjältemyt tolkad jungianskt*.
<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:241515/FULLTEXT02> (hämtad 2020-12-23).
 - Ventura, Piero, *Jeanne d’Arc : jungfrun av Orléans berättar om sitt liv och sin tid*. Bromma 1989.
 - Wolf, Jamie. “Luc Besson: The most Hollywood of French filmmakers”, *Herald Tribune*, 2007-05-20.
<https://web.archive.org/web/20070523060715/http://www.iht.com/articles/2007/05/20/arts/20besson.php> (hämtad 2021-01-03)
 - Zander, Ulf. *Clio på bio: Om amerikansk film, historia och identitet*. Lund 2006.