

Een kaal hoofd en middeleeuwse maillots Jeanne d'Arc in de film¹

Anneke Smelik

Prof. Dr A. Smelik (1956) doceert film en digitale media aan de afdeling Algemene Cultuurwetenschappen van de Radboud Universiteit Nijmegen.

Mijn vroegste beelden van de Middeleeuwen komen van de televisie. Hoewel wij vroeger thuis geen tv hadden, mochten we op woensdagmiddag bij de burens kijken. Ik was vooral erg verzot op Thierry de Slingeraar. Als Thierry niet aan de voeten van zijn geliefde Isabelle zat, joeg hij met zijn maten te voet of te paard door het bos en slingerde als een bijbelse David stenen naar zijn tegenstanders. Eigenlijk herinner ik me vooral twee details: de kleding van de mannen en het lange haar van de enige vrouw in de tv-serie. Met verbazing keek ik naar de goed gevulde kruizen van de mannen die allemaal in een strakke maillot gehuld gingen; een anatomische vorm die ik niet herkende in de ielike zwembroekjes van mijn jongere broertjes. Mannen in maillots! Middeleeuwer kon het niet naar mijn zevenjarige mening. Maillots werden gedragen door meisjes en dan nog alleen in de winter als het koud was. Ik was ook mateloos gefascineerd door het ellenlange haar van Isabelle. Het haar reikte wel tot over de heupen, een lengte die mij ervan verzekerde dat Isabelle een echte prinses was. Mijn bewondering kende geen grenzen, temeer omdat mijn eigen vlassige haar kortgeknipt was zodat ik wel eens voor een jongetje versleten werd. Van Jeanne d'Arc, met haar korte haar en mannenkleden, had ik nog nooit gehoord. Jammer, want dan had ik zeker een jeugdig rolmodel gevonden. Want laten we wel wezen, prinsessen mogen dan wel mooi zijn, maar wachtend op hun prins op het witte paard leiden ze wel een heel saai leven.

Mijn lacune wat betreft Jeanne d'Arc heb ik ruimschoots in kunnen halen met films. Om te beginnen met de ruim zes uur durende film *Jeanne La Pucelle* (1994) van Jacques Rivette. De maagdelijke Jeanne wordt gespeeld door één van mijn favoriete Franse actrices, Sandrine Bonnaire. De film zet Jeanne neer als een eenvoudige boerenmeid, ernstig en gelovig, heilig overtuigd van de missie die de visionaire stemmen haar ingeven: Frankrijk te redden uit de handen van Engeland en de dauphin tot koning te kronen in de kathedraal van Reims.

De film pretendeert geen historisch juiste weergave van de Middeleeuwen te bieden. De authenticiteit ligt in de alledaagse emoties van Jeanne en de mensen om haar heen: hun twijfel, hun geloof, hun pijn en verdriet. Zo worden de visioenen van Jeanne heel gewoontjes in beeld gebracht. Wij horen en zien niet de stemmen en beelden die tot Jeanne komen. Het enige dat we zien is een meisje dat vaak geknield zit te bidden. Wel worden

de reacties van de mensen om haar heen getoond; nieuwsgierigheid van haar tante die natuurlijk ook niets kan zien, want het geloof en visioenen zijn nu eenmaal een innerlijke aangelegenheid; of de soldaten die hongerig een maal bereiden en zich geërgerd afvragen waarom Jeanne nu uitgerekend haar visioenen moet hebben rond etenstijd. Er komt dus geen heilige in beeld. Een heldin is zij ook al niet, want als Jeanne getroffen wordt door een pijl schreeuwt ze het uit van pijn. Bij de veldslagen gaat het niet om valse heroïek, maar eerder om de taaiheid van het dagelijkse leven. Oorlogvoeren bestaat vooral uit veel wachten. Als Jeanne de mensen ervan heeft overtuigd de slag om Orléans aan te gaan, wordt er eerst langdurig onderhandeld over geld. Wie gaat deze oorlog financieren? Wie betaalt de spijkers, het hout, de timmerlieden, het voedsel voor de soldaten? Heel wereldse zaken dus.

Jeanne La Pucelle bewerkstelligt een précair evenwicht. Aan de ene kant brengt de film met dit prozaïsche – maar poëtisch verfilmde – realisme de maagd van Orléans veel dichterbij de hedendaagse kijker. Aan de andere kant laat de film het historische mysterie rond het verhaal van Jeanne bestaan. De film toont ons Jeanne, maar kruipt nergens in haar innerlijke leefwereld. De film legt dus bewust niets uit. Wij krijgen geen inzicht in het hoe en waarom van Jeanne's visioenen, het hoe en waarom van haar mannelijke kleding en korte haar. Het blijft voor de kijker wonderlijk dat de dauphin in haar is gaan geloven en dat Jeanne als jong meisje van het platteland leiding krijgt over soldaten en een veldslag begint en wint. Net zo ondoorgroendelijk blijft haar val uit de gratie. De emotionele authenticiteit van de film maakt het einde van het verhaal voor de hedendaagse toeschouwer schokkend. Vanuit de twintigste eeuw is het moeilijk invoelbaar waarom mensen in Jeanne een heilige zagen en waarom de inquisitie haar als werktuig van de duivel zag. De onverschrokken vrouwenhaat en wreedheid van de grote aantallen mannen op haar proces zijn weerzinwekkend en 'middeleeuws'. Het roept ook medelijden met de jonge vrouw op. Als Jeanne op de brandstapel uit pijn en doodsangst vertwijfeld Jezus aanroept, gaat haar schreeuw dan ook door merg en been.

Jeanne La Pucelle is een indrukwekkende toevoeging aan de lange rij films over deze middeleeuwse vrouwenheldin. De bekendste is wel de zwijgende klassieker van de Deense regisseur Carl Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc* (Frankrijk 1927). Deze film was recentelijk overigens nog in een speciale vertoning van zwijgende films in een tour langs Nederlandse kerken opnieuw te bekijken onder begeleiding van levende orgelmuziek. Andere bekende verfilmingen zijn twee films met Ingrid Bergman in de hoofdrol: *Joan of Arc* van Victor Fleming (VS 1948) en *Giovanna d'Arco Al Rogo* van Roberto Rossellini (Italië/Frankrijk 1954); *Saint Joan* van Otto Preminger met Jean Seberg (VS 1957) en de sobere zwart-wit film *Procès de Jeanne d'Arc* van Robert Bresson (Frankrijk 1962).

De films zijn stuk voor stuk meer gefascineerd door de mythe van Jeanne La Pucelle dan door de historische persoon die zij was. In haar eigen tijd ontstond al een rijke mythevorming: Jeanne als maagd en amazone (voor Christine de Pisan), als ridder en redster van Frankrijk (voor de koning, hoe kort ook maar), als heilige (voor wie in haar geloofde), als hoer (voor de Engelse vijand), als ketter en heks (voor de inquisitie).² In latere eeuwen riep elke tijd en elke groep zijn eigen mythe van Jeanne d'Arc op. Er ontstonden weer nieuwe mythen: voor volgelingen van Rousseau belichaamde Jeanne het kind van de natuur; voor sommige negentiende-eeuwse feministen vormde zij het androgyne ideaal, terwijl ze voor andere feministen het slachtoffer van mysogynie bij uitstek

was; rond de eeuwwisseling werd ze door de fascistische *Action Française* tot symbool van de natie gemaakt, zoals ze nu ook ingelijfd wordt door de extreem rechtse beweging van Le Pen.³ Al deze mythen hebben weinig meer van doen met de Middeleeuwen. Noch met Jeanne d'Arc overigens.

Elke film verhoudt zich tot de legende die Jeanne d'Arc geworden is. Er is zelfs een feministische versie van deze legende in de avantgarde film *Johanna d'Arc of Mongolia* van Ulrike Ottinger (Duitsland 1989). Zoals de hybride titel al aangeeft, brengt deze film in een mengelmoes van vele talen een aantal culturen bij elkaar. In een excessieve vormgeving en campy esthetiek wordt het verhaal verteld van zeven merkwaardige vrouwen die elkaar ontmoeten op de Trans-Syberïë Express: de aristocrate Lady Windermere, de schooljuffrouw Frau Müller-Vonwinkel, de Amerikaanse ster Fanny Ziegfeld, het Joods-Georgische damescombo van de drie Kalinke zusters, en de Italiaanse jeans-en-rugzak touriste Giovanna ('Jeanne'). Deze dames worden gekidnapt door vrouwelijke amazones uit Mongolië. Giovanna verruult het bed van Lady Windermere voor de yurt van de mooie Mongoolse prinses. In het lange tweede deel van de film staat de ontmoeting met de Mongoolse cultuur centraal. In panoramische shots zien we de vrouwelijke krijgers in hun schitterende kleding, kapsels en juwelen op hun paarden over de uitgestrekte steppen galopperen. Na het Mongoolse zomerfestival worden de dames door de amazones naar de trein teruggebracht. Terwijl de trein al rijdt, springt de Mongoolse prinses in een Chanel mantelpakje van haar paard op de trein en vertelt de verbaasde Lady Windermere en Giovanna van haar plan om een restaurant te openen in Parijs.

Johanna d'Arc of Mongolia verbeeldt op vaak humoristische wijze het lesbische verlangen naar de culturele Ander. De film is te zien als een postmoderne en ironische herschrijving van het oriëntalisme. Met zijn hybride personages en het vele trekken en reizen, geeft deze film uitdrukking aan een nomadische vrouwelijke subjectiviteit, dat wil zeggen aan een identiteit die altijd flexibel en in beweging is. Met de figuur van Jeanne d'Arc heeft de film verder weinig van doen; dat zal duidelijk zijn. Jeanne's naam roept enkel associaties op met de kracht van amazones – krijgsters met pijl en boog. Haar mythische naam functioneert als een teken voor een onconventioneel en avontuurlijk leven van vrouwen.

Zo zet elke film zijn eigen versie van de legende rond Jeanne d'Arc neer, ook als de film veel dichter bij de bron van het historische verhaal blijft dan de fantasmatische film van Ottinger. De Amerikaanse films van Fleming en Preminger grijpen de legende aan om groots uit te halen met de romantiek van epische verhalen. De Hollywoodheldin 'Jeanne' is een ware heilige die geen kou of honger lijdt, geen pijn beleeft als ze doorboord wordt door pijlen, nooit twijfelt, maar altoos gedreven is door haar stemmen en de rotsvaste overtuiging van haar eigen gelijk. In Hollywood spreekt het woord van God immers de waarheid.

Dit vinden we ook terug in de meest recente Hollywoodproductie *The Messenger. The Story of Joan of Arc* (1999) van de Fransman Luc Besson, die al eerder garant stond voor Hollywoodspektakels in het genre van gewelddadige politiethrillers of futuristische sciencefiction films. Besson vergast de kijker ook in *The Messenger* op grof geweld. Jeanne's zus wordt eerst gruwelijk vermoord en terwijl ze sterft verkracht. Op het slagveld vliegen lichaamsdelen je om de oren, het bloed spuit in het rond en de koppen rollen in de blubber. Temidden van dit alles houdt de heldin stand, gespeeld door het voormalige fotomodel Milla Jovovich. Haar door fitness gespierde lichaam brengt Jeanne in het volgende millennium: zij is een androgyne figuur die de maagd neer-

zet als een brutale tomboy. Als zij later op het slagveld mannenkieren aantrekt om één te zijn met de soldaten, dan wordt de androgyn look aangevuld met een trendy lesbocoupe. Als het vooral maar modieus blijft.

Daarmee blijft de film voortdurend aan de oppervlakte. Ondanks een langdurige scène waarin de kerkelijke autoriteiten Jeanne's maagdelijkheid onderzoeken, wordt nergens uitgelegd waarom dat zo belangrijk is voor haar tijdgenoten, namelijk dat in haar maagdelijkheid de bevestiging ligt dat zij de bruid van Jezus is en het als zodanig waard is om visioenen van God te ontvangen. Noch wordt de kijker van vandaag duidelijk gemaakt waarin het grensoverschrijdende karakter ligt van de mannenkieren die zij draagt, namelijk dat zij daarmee de van God gegeven sociale orde tart. Jovovich' slanke, stoere lichaam, korte haar en tomeloze energie verwijzen naar een hedendaagse opvatting van Jeanne d'Arc als een over-ambitieuze vrouw, die voor niets terugdeinst om haar idealen waar te maken. Jeanne d'Arc als een soort carrièrevrouw *avant la lettre*. En net zoals het vrouwen aan de top van tegenwoordig vaak vergaat, houdt Jeanne het in de vijandige mannenwereld niet lang vol. Zij raakt als het ware 'overspannen', als we tenminste de filmbeelden van een hysterisch schreeuwende Jeanne-met-pruillip moeten geloven. Zelfs haar visioenen zijn met behulp van digitale effecten zo 'over the top' dat je als gesecculariseerde kijker al gauw denkt dat deze vrouw aan godsdienstwaanzin lijdt. Je kan de Engelsen dan ook geen ongelijk geven dat zij Jeanne op de brandstapel zetten, want in de visie van Besson is zij bepaald niet normaal. Het gebrek aan enige vorm van innerlijkheid of van spiritualiteit, en de overmatige aandacht voor actie, actie en nog eens actie, maken van deze film een gemiste kans om een interessante 'fin de millennium' visie op Jeanne neer te zetten.

Hoe anders zijn de oudere Franse films van Dreyer en Bresson die zich beide concentreren op het proces. Zij situeren Jeanne's heiligheid in haar menselijkheid. Hier geen filmsterren of fotomodellen maar amateurs; hier geen technicolor maar zwart-wit, hier geen dadendrang maar verlangen naar stilte. Het is vooral de prachtige film van Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc*, die wereldberoemd is geworden.⁴ De roem is grotendeels gebaseerd op de fascinerende close-ups van het gezicht van de hoofdrolspeelster Renée Falconetti. Kaalgeschoren, onopgemaakt, bezweet en betraand, is zij voortdurend in beeld. Ingeklemd tussen de rechters van de inquisitie wacht zij bevend de gebeurtenissen af, nauwelijks in staat haar beulen te woord te staan. Biddend, smekend, bang, verward, vertwijfeld en wanhopig; elke nuance van een heel scala aan emoties vindt uitdrukking in haar gelaat.

La Passion de Jeanne d'Arc is nauwgezet gebaseerd op de processtukken uit de archieven. De film vertelt in detail het proces na en eindigt met de verbranding van Jeanne. De film volgt de expressionistische stijl van de jaren twintig, waarin het beeld heel precies is opgebouwd met uitgekende belichting, beelduitsnede en mise-en-scène die de symbolische betekenis van de film tot uitdrukking brengen. Zo wordt Jeanne speciaal uitgelicht wat haar een aureool geeft, terwijl de mannen van de inquisitie altijd van onderen worden gefilmd om ze dreigend over te laten komen. Wanneer Jeanne bedreigd wordt met marteling, komen allerlei martelwerktuigen angstaanjagend in beeld. De uitsnede en de belichting creëren een haast avantgardistische collage van draaiende messen en kartels en hun monsterlijke schaduwen.

Jeanne is het ultieme slachtoffer. Haar leven is een lijdensweg naar de brandstapel. De film verhaalt immers 'de passie' van Jeanne d'Arc. De titel geeft al aan dat de film Jeanne d'Arc gelijk stelt aan Jezus. Er is geen twij-

fel over mogelijk dat Jeanne La Pucelle een heilige is. Zij lijdt om de mensheid (dat wil zeggen: Frankrijk) te bevrijden. In de film wordt haar gelijkenis met Jezus nog eens extra benadrukt in een scène waarin de gevangenebewaarders haar bespotten door haar een namaakkroon van doornen op te zetten en een scepter te geven. Gelaten ondergaat zij de vernedering. Immer lijdzaam huilt Jeanne tamelijk veel in deze film. Het enige moment waarop we haar niet in tranen zien, is wanneer ze het heilige kruis weerspiegeld ziet in een schaduwspel op de vloer van haar cel. Dan raakt ze weer begeistert door haar visioenen en zien we haar in vervoering gelukzalig lachen.

Ondanks haar innerlijke overtuiging gaat Jeanne bepaald niet triomfantelijk op de brandstapel af. Tot op het bittere einde belichaamt ze het grote lijden. Als de vlammen haar gezicht al omringen en de rook haar bijna doet verstikken, roept ze Jezus aan. Als kijker ben je opgelucht dat na zoveel lijden eindelijk het moment van de bevrijding is aangebroken. De film laat er geen twijfel over bestaan dat de maagdelijke Jeanne stralend haar bruidegom in de hemel tegemoet zal treden.

Een van de laatste en meest indrukwekkende beelden uit deze film, de close-ups van het gezicht van Jeanne d'Arc omringd door het vuur, is geciteerd in een heel verrassende context, namelijk in de science fiction en horrorfilm *Alien 3* (David Giler, VS 1992). Dit is misschien ook weer wat minder onverwacht dan het op het eerste gezicht lijkt, want de genres van de horrorfilm, de avonturenfilm en de science fictionfilm verwijzen nogal eens naar middeleeuwse of christelijke allegorieën, zoals te zien is in de *Indiana Jones* trilogie of de *Terminator*-films. De futuristische wereld in SF-films als *Blade Runner* en *Johnny Mnemonic* doen ondanks hun hi-tech snufjes vaak middeleeuws aan, met hun krochtige onderwereld en demonische heersers, terwijl horrorfilms zoals *The Exorcist* gebruik maken van het archaïsche geloof in de duivel en duiveluitdrijving. De vormgeving van dit soort cinematografische genres is *gothic* te noemen, een stijl die teruggrijpt op de achttiende-eeuwse verbeelding van de Middeleeuwen. Je kunt de middeleeuws aandoende beeldvorming in dit soort hedendaagse films ook plaatsen binnen de postmoderne fascinatie voor de Middeleeuwen, waarvan Umberto Eco's *In de naam van de roos* het bekendste voorbeeld is. In ieder geval draait het in de genoemde filmgenres om de mythische strijd tussen goed en kwaad, een thema dat het altijd goed doet in Hollywood, en dat waarschijnlijk voor een deel de allegorische verhaalstructuur verklaart.

Zo ook in de *Alien*-serie. Het bijzondere van deze films is de prominente vrouwelijke hoofdrol van commandant Ripley, gespeeld door Sigourney Weaver, die het in elke film (vier inmiddels) weer op moet nemen tegen het buitenaardse monster, de 'Alien'. Ripley is de proto-feministische amazone van de laatste decennia. In de derde film van de serie, *Alien 3* belandt Ripley op een planeet voor veroordeelde criminelen die daar in de mijnen werken ten behoeve van andere planeten. Vanwege een luizenplaag, maar ook omdat zij de enige vrouw is in deze mannengemeenschap, wordt zij gedwongen zich kaal te scheren. Als commandant ziet zij er altijd al militaristisch uit. Er is dus een duidelijke visuele overeenkomst tussen Ripley en Jeanne d'Arc, ook al draagt de eerste futuristische wapens en de laatste pijl en boog.

Tot haar ontzetting ontdekt Ripley dat de Alien met haar is meegekomen naar deze afgelegen planeet. In gruwelijke gevechten maakt het monster één voor één de honderden mannen af. Ripley komt er achter dat zij niet vermoord wordt omdat de Alien in haar lichaam de eieren heeft gelegd voor de koningin-moeder – naar

