

Illusion og sandhed af Martin Drouzy

Om
Jean Renoirs
Den store illusion

Da *Den store illusion* fik premiere i Paris i juni 1937, var anmelderne næppe i tvivl: Renoirs film, der fortalte om franske krigsfanger i tyske lejre under Første Verdenskrig, var et mesterværk. Den franske presse fra det yderste højre til det yderste venstre, fra det royalistiske Action Française til det kommunistiske L'humanité reagerede for en gangs skyld enstemmigt og lovpriste ikke bare filmens »iscenesættelse«, men også dens »sjæl« og dens »budskab«. For den venstreorienterede kritik var filmen et klart ekko fra Folkefrontens grundtanke, et forsvar for menneskenes store broderskab. Højrepressen havde en anden opfattelse af filmen. Jean Fayard skrev f.eks. i bladet Gringoire med henvisning til Renoirs foregående film, »La Vie est à nous« der var en propaganda-film for kommunistparitet: »I går spottede hr. Jean Renoir Frankrig og forkyndte borgerkrigen. I dag forherliger han, hvad der for os udgør kernen i den intelligente nationalisme, de hemmelige bånd, der forener alle mennesker i et land. Hvad vil han lave i morgen? Det ved vi ikke. Men det er lige meget, eftersom han i dag stiller sit store talent i en retfærdig sags tjeneste.«

Det retfærdige ved sagen var imidlertid ikke åbenlyst for alle. I Tyskland blev filmen hyllet af Göring, som ikke var helt uden kultur, men Goebbels, under hvem kulturen sorterede, fjernede straks alle de scener, hvor jøden Rosenthal (Marcel Dalio) virkede sympatisk, og snart stemplede han Renoirs værk som »den filmiske fjende nr. ét«. Filmen blev totalforbudt i tyske biografer: Den skildrede bl.a. en tysk kvindes forhold til en fransk krigsfange og mentes dermed at ødelægge den nationale oprustningsiver. Filmen blev spillet i Wien, da nazisterne invaderede Østrig i 1938: Den blev straks forbudt.

Filmen modtog i 1937 en særlig pokal ved Biennalen i Venezia, men blev ellers forbudt i Italien af Mussolinis censur. Året efter fik den i New York prisen som bedste udenlandske film, og præsident Roosevelt erklærede, at »alle demokrater i verden måtte se den«. Selskabet Warner Brothers nægtede imidlertid at distribuere den under henvisning til, at den var »for chauvinistisk«. I november 1939, efter krigserklæringen mellem Frankrig og Tyskland, blev den så forbudt i Frankrig, angiveligt fordi dens pacifistiske budskab blev anset for undergravende i en beredskabssituation.

I 1946, altså efter krigens afslutning og Frankrigs befrielse, fik filmen repremiere i Paris. Modtagelsen blev meget kølig. Man måtte fjerne flere scener, i særdeleshed alle dem, hvor jøden virkede for usympatisk. Modstandsbevægelsens presse var meget kritisk, f.eks. skrev Georges Altman i dagbladet Franc Tireur: »At tilbyde publikum at gense *Den store illusion* er en kolossal smagløshed! I sin tid syntes vi godt om filmen – før nazismens syndflod og helvede, da man lod sig fange af blændværket, den anden store illusion, nemlig den sentimentale pacifisme. Men i dag, to år efter Wehrmacht'en, SS'erne og udryddelsesovnene, har man ikke læn-

gere moralsk ret til at påberåbe sig kunsten for at vise det fransk-tyske venskab« Og nogle dage senere tøvende den samme kritiker ikke med at påstå, at »denne film indeholder i kim alle de giftstoffer, som forpestede verden« (L'Ecran français).

I 1958 blev filmen – efter en omhyggelig restaurering foretaget af Renoir selv ud fra et negativ, der var blevet genfundet i München – vist påny i franske biografer. Nu var modtagelsen enstemmig begejstring. »Tyve år efter har denne film ikke fået en eneste rynke«, skrev Jean de Baroncelli i Le Monde. André Bazin viede den flere artikler og skrev bl.a. »Renoirs geni består i, at han fremstiller de væsentlige sandheder af samfundsmæssig og moralsk art for os uden nogensinde at henfalde til propaganda. Og dog siger Renoir ganske klart, hvad han ønsker at sige: At klassekellene skiller menneskene mere effektivt end landegrænserne« (Le Parisien libéré).

At en film fremkalder så vidt forskellige reaktioner, må være et tegn på, at vi står over for et komplekst, flertydigt værk. Hvilken etikette skal vi sætte på *Den store illusion*? Er der tale om en pacifistisk eller om en nationalistisk og muligvis chauvinistisk film? Er den pro- eller antijødisk? Skal vi, som Bazin, betragte den som et marxistisk-orienteret værk, der viser, at de store skel mellem menneskene ikke skabes af de nationale tilhørsforhold, men af klasseforskellene? *Den store illusion* er formodentlig alt dette på én gang. Ja, alt dette, plus noget mere. Det er dette plus, vi skal forsøge at indkredse.

Jøden Rosenthal, som han skildres af Renoir, synes ved første øjekast at være en sympatisk figur. Han deltager i krigen som alle de gode franskmænd. Han har ikke forsøgt at skjule sig. Han deler indholdet af sine pakker med medfangerne og står på god fod med dem. Den scene, hvor Maréchal (Jean Gabin), som instinktivt er jødefjendsk, bliver klar over, at denne holdning er ubegrundet og grotesk, virker som en besværgelse. I det politiske klima i Frankrig i 1937 kunne filmen fremtræde som et svar på de antisemitiske bagvaskelser, som var at læse i Gringoire og andre yderliggående højre-aviser. Og man forstår, hvorfor Goebbels bortcensurerede alle de scener, hvor Rosenthal var med.

Men ved en nærmere undersøgelse viser det sig dog, at jødeskikkelsen i filmen er mere speget end som så. Alle de træk, som gives Rosenthal, bidrager til at fremstille ham som *anderledes*. Han er den eneste fange, som modtager pakker og breve og som kan tillade sig at uddele cigaretter. Han siger lige ud, at han forsvarer fædrelandet for at redde sin ejendom. Han praler med, at hans familie har skabt sig en kolossal formue i løbet af én enkelt generation. Hans patriotisme er, kort sagt, langt fra at være uegennyttig. I en scene, som blev fjernet i 1946, ser vi ham forære et stykke chokolade til en tysk vagtsoldat. »Alt er råddent«, kommenterer en anden fange. For ham, som for tilskueren, er det *jøden*, som udviser venlighed mod ty-

skerne, mens flyverkaptajn Boeldieu (Pierre Fresnay) på sin side afviser alle venskabsinitiativer fra sin tyske kollega von Rauffenstein (Erich von Stroheim). Bag filmens overfladesympati for jøden gemmer sig i virkeligheden et diskriminerende blik, karakteristisk for det samfund, filmen blev til i, således at man i 1946, mens Nürnberg-proceserne fandt sted, måtte fjerne scenerne med Rosenthal.

De sekvenser, der fremstiller tyskere og englændere, er på lignende måde symptomatiske for filmens omgivende ideologi. Tyskerne skildres som humane mennesker: Skildvagten ønsker godaften til fangerne, og fangevogteren vil skænke Maréchal sin mundharpe. De tyske kvinder har medfølelse med de unge rekrutter, som snart skal sendes til fronten. Den franske skolelærer er nødt til at anerkende det lige ud: »Vore vogtere er forbløffende flinke!« Det er, hvad de fleste franskmænd i de første besættelsesmåneder i 1940 vil komme til at mene og sige om tyskerne. Og hvad kærlighedsscenen mellem Maréchal og Elsa (Dita Parlo) angår, er den et billede på forestillingen om det »gode« Tyskland – et billede, som efter det franske nederlag i juni 1940 bliver Det tredje Riges officielle selvportræt i det besatte Frankrig.

Til gengæld sættes englænderne næsten systematisk i et ufordelagtigt lys. Hvis vi ser bort fra den scene, hvor de synger Marseillaisen sammen med franskmændene i anledning af sejren i Douaumont, fremtræder de som egocentriske eller latterlige. De ankommer til fangelejren medbringende tennis-ketsjere i deres oppakning – for dem er krigen en sport. Det antydes, at de er homoseksuelle, i modsætning til de kvindekære, virile franskmænd. De franske fanger kommunikerer næsten ikke med dem, men gerne med de russiske fanger. Boeldieu, der anvender engelsk som en slags aristokratisk kode, når han taler med von Rauffenstein, »glemmer«, at han kan engelsk, når det drejer sig om at fortælle englænderne, at der findes en hemmelig underjordisk udgang i lejren. Tør de betro denne hemmelighed til de engelske officerer? Kan englænderne betragtes som sikre forbundsfæller? Disse latente spørgsmål er ganske oplysende tre år før Vichy-regimet og Pétaíns pro-tyske holdning. Uden at ville det og uden at vide det, skildrer Renoir en mentalitet og bestemte reaktionsmønstre,

som varsler Frankrigs officielle politik i de mørke år 1940-44: Der er intet at vente fra engelsk side. Derfor er det nødvendigt at samarbejde med tyskerne. Georges Altman havde ikke fuldstændig uret, da han i 1946 skrev, at denne film »er en opmuntring til alle slags samarbejdsstrategier, kompromiser og opgivende holdninger« (L'Ecran français).

Det blik, hvormed Renoir betragter aristokratiet, er ligeså tvetydigt. Han er ganske åbenbart fascineret af det. Han har selv erklæret, at han nærer mistillid til renæssancen, men nærer en sand lidenskab for middelalderen. Når han beundrer aristokratiet, er det på grund af dets ridderideal, der netop har sine rødder i middelalderen. I 1913 meldte han sig som frivillig til kavaleriet i håb om en militær løbebane, men en kugle, der ramte ham i benet i april 1915, forhindrede ham i at forsætte ad den vej. Han havde imidlertid nået at få indblik i en militær og aristokratisk tradition, der mærkede ham for altid, som det også kan ses f.eks. i den roman, »Les Cahiers du capitaine Georges«, som han mange år senere skrev under sit eksil i Californien (udgivet Paris 1966).

Denne tradition, som i *Den store illusion* personificeres i von Rauffensteins og Boeldieus skikkelser, viderefører ridderstandens idealer. Ridderligheden, agtelsen for fjenden, anerkendelsen af hans tappehed og sjælsstyrke er helt selvfølgelig og obligatoriske dyder. Krigen opleves som en turnering, hvor redeligheden mod modparten er lige så vigtig som ens egne sejre. Derfor kan von Rauffenstein tillade sig at indbyde sine modstandere til sit bord, og officererne fra den tyske eskadrille kan helt oprigtigt give en krans til den franske pilot, som de lige har skudt ned. Skønt fjender »af pligt«, forbliver de »gentlemen«, som agter og ærer hinanden. Krigen bliver således et univers, hvor man bliver bekræftet i en fælles klassebevidsthed. Von Rauffenstein opdager, at han står Boeldieu nærmere, end han står de andre tyske officerer: De har en kultur, en indre adfærd, en livsstil til fælles. De repræsenterer begge en bestemt civilisationsform, som i filmen er symboliseret ved de hvide handsker, de konstant bærer, og ved den ene blomst, som von Rauffenstein opdyrker og som han symbolsk klipper af efter modpartens død. Thi von Rauffenstein er af pligt nødt til at skyde det eneste menneske, han føler åndeligt slægtskab med. Derved kommer han i modstrid med sig selv. For ham går ridderidealet og tilhørsforholdet til aristokratiet forud for de nationale modsætninger. Men krigens logik tvinger ham til at bytte om på disse forhold. Virkeligheden sprænger idealet i stykker.

Og det er netop, hvad Renoir har indset, da han skabte Boeldieus skikkelse. Den aristokratiske klasse, han beundrer, har ingen livschance længere. Den er dømt til at forsvinde. Til forskel fra von Rauffenstein finder Boeldieu sig i denne uundgælige udvikling. Han tror ikke mere på sin egen classes

historiske og sociale betydning, men holder sig stadig på afstand af sine officerskolleger. Han mener dog ikke, at han er hævet over Maréchal. Han deler de patriotiske følelser med ham. For ham – i modsætning til von Rauffenstein – har den nationale identitet større betydning end klasseforskellene. Derfor er hans ridderideal reduceret til en forestilling, en iscenesættelse. Hans død, sådan som Renoir fremstiller den, udtrykker ganske klart hans tvetydige situation. Det er en gøglers død, men en yderst elegant gøglers. De billeder, der skildrer den, har med lethed, frigrøthed, trods, vægtløshed, musikalsk ironi at gøre. Den ligner en leg, en cirkusopvisning. I virkeligheden er den et camouflage-ret selvmord. Boeldieu ved, at hverken han eller hans lige har nogen fremtid. Derfor foretrækker han at forsvinde. Ved en sidste æstetisk gestus skaffer han samtidig to af sine medfanger – Maréchal og Rosenthal – en enestående flugtmulighed. Hans selvmord vil derved blive tolket som en offerhandling. Hans død er på én gang en »god udvej« for ham selv og hans selvrespekt, men også en markering af, at han lader styret gå over til en Maréchal og en Rosenthal, altså til nye klasser der har fremtiden for sig.

I sin skildring af de to aristokratiske officerer forråder Renoir altså på ingen måde sit socialistiske livssyn. Han beundrer middelalderen og ridderstanden. Men samtidig ved



Herover: Marcel Dalio (t.v.) som den jødiske krigsfange Rosenthal. Dalio måtte selv forlade Frankrig efter nazisternes invasion og medvirkede i småroller i en lang række Hollywood-film, bl.a. Casablanca, Sneen på Kilimanjaro og Punkt 22.

Til venstre: Erich von Stroheim som fangelejrens kommandant, von Rauffenstein. I det oprindelige manuskript var rollen ikke særlig betydningsfuld, men da den store stumfilminstruktør, der så at sige var blevet forvist fra Hollywood, indvilligede i at spille den, blev den udvidet af Renoir og Spaak, med hjælp fra Stroheim selv, der f.eks. fik ideen med jernkorsettet. Til højre: Jean Gabin som løjtnant Maréchal på vej mod friheden. Gabin sikrede med sin interesse for Renoirs projekt, at det overhovedet blev realiseret. De havde allerede samarbejdet i *Natherberget* (1936) og lavede i 1938 *Menneskedyret*, der yderligere befæstede Gabins position som periodens betydeligste franske filmskuespiller.



Den store illusion

La grande illusion. Frankrig 1937. Instr: Jean Renoir. Manus: Renoir, Charles Spaak. Foto: Christian Matras. Klip: Marguerite Renoir, Marthe Huguet (1958: Renée Lichtig). Musik: Joseph Kosma. P-design: Eugène Lourié. I-as: Jacques Becker. Kameramand: Claude Renoir.

Medv: Jean Gabin (Maréchal), Pierre Fresnay (Boeldieu), Erich von Stroheim (Rauffenstein), Marcel Dalio (Rosenthal), Dita Parlo (Elsa), Julien Carette (skuespilleren), Jacques Becker (engelsk officer).

Længde: 114 min. (1938-version 94 min.). P-selskab: R.A.C. (Réalisations d'Art Cinématographique). P: Frank Rollmer, Albert Pinkovitch.

Filmen genoptages af Klaptræet i København og sendes siden i TV.

han udmærket, at vi ikke længere lever i middelalderen, at historiens gang er ubønhørlig og at visse livsværdier definitivt er ved at forsvinde. Det er ikke utænkeligt, at han begræder dem, men han stræber efter at være realistisk. I hans næste film, *Marseillaisen* fra 1938, møder vi igen den samme frugtbare spænding mellem hjertet og hjernten, mellem højsind og realisme, mellem nostalgi og klarsyn.

Når Renoir i *Den store illusion* bevidst eller ubevidst tager afstand fra jøden Rosenthal og fra aristokraterne von Rauffenstein og Boeldieu, er der kun én hovedfigur tilbage, som filmen muligvis kan gå mere helhjertet ind for, og det er Maréchal – ja, Maréchal og Elsa.

Til forskel fra Boeldieu er løjtnant Maréchal i begyndelsen af filmen temmelig uengageret og uinteresseret i sine krigsopgaver. At de luftfotografier, han har optaget, er utydelige, rører han ikke. Han foretrækker at tænke på Joséphine, at dyrke sin egen lyst. Men da han er blevet taget til fange, reagerer han som de fleste af sine kammerater: Han søger tilflugt i patriotiske sinstemninger, forskanser sig i en slags nationalhovmod og oplever derved en similmagtfølelse. For eksempel afviser han den hjælp og de medlidenhedsytringer, som hans vogter spontant tilbyder ham. For ham er det væsentlige, at han ikke modtager noget og således ikke erkender sig besejret, ikke afstår noget af sin egen magtlyst. Men ved at reagere på denne uforsonlige måde kommer Maréchal i virkeligheden ind i et rollespil.

Hans fængselsliv bliver præget af den samme illusoriske grundtone og af det samme bedrag som den teaterforestilling, de franske fanger opfører foran de tyske officerer. Alene i sin celle optræder Maréchal på samme måde som han og hans kammerater gjorde på den improviserede scene i lejrens festsal: Han iscenesætter et falsk billede af sig selv. Og mens han gør det, fortsætter krigshandlingerne. Douaumont bliver erobret af de tyske tropper, generobret af de franske og senere atter tilbageerobret af de tyske. Meddelelsen om denne sidste erobring er flettet ind mellem to indstillinger af Maréchal i enecelle – og derved stemplet som en absurd stædighed, der foregår mellem to lejre, som nu kun kæmper om ruiner. Det magtsymbol, som både tyskerne og franskmændene slås om, må – som en af fangerne netop gør opmærksom på – vurderes ud fra det antal døde, kampen fører med sig og de lidelser, krigen forårsager. Når Maréchal lige efter meddelelsen tager imod den mund-



harpe, fængselsvogteren har efterladt, er det udtryk for en indre omvendelse, der foregår i ham. Han er ikke umedgørlig længere, han begynder at gå på akkord med sin egen overbevisning. Krigen varer for længe: Han tager afstand fra dens absurditet ved at give afkald på sin egen magtlyst.

Indtil da identificerede han sig med et billede af sig selv, som var uøseligt forbundet med nationalfølelsen. Han var parat til at ofre sit eget liv for dette billedes skyld. I sin fængselscelle måtte han bære konsekvenserne af denne stolte holdning: ensomhed, lidelse, fortvivlelse. For dens skyld nægtede han at modtage de venskabs tegn, hans vogter tilbød ham. Men dette billede bragte ham ingen belønning. Tværtimod. Det kostede ham mere og mere. Derfor opgiver han til sidst dette selvbedrag og svarer på de venskabsopfordringer, han før forkastede. Og ved at gøre det, frigør han sit kærlighedsbehov.

Den kærlighedsidyl, som i filmens sidste afsnit udspiller sig mellem Maréchal og Elsa, har således en hel anden funktion end bare at tækkes publikum. Den finder sin logiske plads i handlingsforløbet som et organisk led i filmens helhed. Maréchals ømhedsbehov – som først i fortrængt skikkelse udtrykte sig ved en aggressiv adfærd mod fjenden – kan endelig blive tilfredsstillet. Hverken Elsa eller han drager fordel af krigen, tværtimod må de begge på grund af den lide fysiske afsavn, ensomhed, usikkerhed. Som ofre for en situation, de ikke har valgt, falder de i hinandens arme.

I *Den store illusion* stræber Renoir på ingen måde efter at rette en systematisk kritik mod krigen. Dens politiske og økonomiske årsager er ikke en gang nævnt. Hans hensigt ligger et andet sted. Som altid i sine film fremstiller Renoir problemets forudsætninger ud fra sine figurers konkrete liv. Her erfarer Maréchal og Elsa, at nationalfølelsen til syvende og sidst er et sindsbedrag. Dens aktiviteter er herskelysten (man forestiller sig, at

man får bugt med den anden). Dens passiver er lidelsen og døden. Deri ligger »den store illusion«: At tildele en rent indre tilstand større betydning end den, man tildele den ydre virkelighed. At foretrække et indbildt fænomen frem for de reelle glæder, livet tilbyder én. Filmens pacifistiske budskab – hvis den har et sådant – hænger sammen med en større bevidsthed om realitetsprincippet. Det, det drejer sig om, er at lade være med at investere i et blændværk til fordel for de fundamentale driftsimpulser og de goder, livet bringer med sig.

Ud fra denne tolkning kan *Den store illusion* ses som en af de mange variationer, Renoir har skabt over det grundtema, der gennemsyrrer hele hans produktion og som er blevet kaldt »lystens visdom«. Hvad vil det sige? At Renoir i sine film gang på gang prioriterer livet over idéerne, sanseligheden over teorierne, de konkrete mennesker over det billede, de danner af sig selv og projicerer ind i deres samfundsmæssige relationer. Det er for eksempel tilstrækkeligt, at en mand og en kvinde står i en helt usædvanlig situation og glemmer at spille den rolle, samfundet kræver af dem, for at de i deres fælles modgang udviser en vidunderlig oprigtighed. Og pludselig er de i stand til at opleve lykken.

Fem og tyve år senere, i *Den uheldige korporal*, kommer Renoir tilbage til det samme motiv, som han her kun skitserer. Til parret Maréchal og Elsa, der flygtigt oplever et muligt paradys på jorden, svarer et andet par, den franske bonde og den tyske gårdmandskone, som den undslupne korporal og hans kammerater møder på deres vej mod friheden. Her får vi endelig bekræftelse på, at mennesket ikke har noget andet valg i livet end mellem den bedrageriske tro på en stor illusion og den tålmodige opbygning af en lille sandhed.

Martin Drouzy (f. 1923), lektor ved Institut for filmvidenskab, Københavns Universitet. Redaktør af *Kosmorama* 1969-72, har skrevet bøgerne »Kærtteren Buñuel« (1970), »Luis Buñuel Architecte du rêve« (1978) og »Carl Th. Dreyer født Nilsson« (1982).