

Elegancja i drapieżność Jeana Renoira. Rozmowa z Joanną Wojnicką

Stosunek Renoira do tradycji, w której się ukształtował i z którą czuł pokrewieństwo, był bardzo żywy. Renoir nie jest nostalgiczny. Nawet wówczas, kiedy robi filmy, w których składa hołd malarstwu swojego ojca, albo przywołuje belle époque, nie portretuje tylko „starych, dobrych czasów”, świata sprzed katastrofy 1914 roku, który sam przecież pamiętał. Jest w tych filmach miejsce na ironię, na sarkazm, na przewrotny humor – mówi Joanna Wojnicka w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Jean Renoir. Impresja kadru”.

Mikołaj Rajkowski: Filmografia Jeana Renoira, choć zróżnicowana formalnie, gatunkowo i tematycznie, jest wyraźnie autorska. W jakim stopniu ta różnorodność była zamierzona przez Renoira, a w jakim wynikała z różnych czynników: koniunktury, rozwoju technologii, zmieniającego się smaku? Co pozwala nam nazwać jego kino autorskim?

Joanna Wojnicka: Kariera Renoira trwała blisko pięćdziesiąt lat, w ciągu których zrealizował niemal czterdzieści filmów. Zmieniał się więc jako artysta, ale zmieniał się też film jako sztuka. Trzeba pamiętać, że Renoir debiutował jeszcze w okresie kina niemego i to wtedy uczył się filmowego warsztatu. Jednak szczyt rozwoju osiągnął w kinie klasycznym – w latach trzydziestych i czterdziestych. Kiedy zaczynał, najbardziej płodnym artystycznie nurtem francuskiego kina był

impresjonizm – filmy Delluca, Epsteina, L’Herbiera. Pewne elementy impresjonizmu, raczej niezamierzone, można odnaleźć w niektórych wczesnych filmach Renoira choćby w *Pannie wodnej*. Niemniej Renoir nie był impresjonistą w takim znaczeniu jak wymieni tu reżyserzy. Nie kształtował się w tym kręgu. Nie prowadził rozważań o materii kina, jak Delluc czy Epstein. Jego temperament był inny, choć łączyła go z impresjonistami przyrodzona wrażliwość malarska ujawniająca się w sensualnym doświadczeniu świata. Filmy z lat dwudziestych temperament ów pokazują, choćby *Nana* (1926 r.) – adaptacja powieści Zoli. Jeśli bowiem chcemy znaleźć elementy scalające tę twórczość, nie możemy zapominać o tradycji francuskiej powieści dziewiętnastowiecznej, tradycji realizmu i naturalizmu, tradycji Balzaka, Flauberta, Maupassanta czy Zoli, których Renoir czasem adaptował, ale – co ważniejsze – od których czerpał, może bezwiednie, sposób patrzenia na człowieka i jego miejsce w społeczeństwie. To spojrzenie pozbawione jest złudzeń, ironiczne, często krytyczne. Wiele filmów Renoira – choć dziś patrzymy na nie jak na klasykę – nie było oderwanych od kontekstu społecznego i politycznego epoki, niektóre wręcz jawnie z niego wyrastały, jak choćby filmy mające legitymizować politykę Frontu Ludowego czy realizowane na zamówienie Francuskiej Partii Komunistycznej – choćby *Życie należy do nas*.

Z drugiej strony Renoir jako reżyser rozwijał się wraz z rozwojem kina, doskonale wykorzystywał zmieniające się środki filmowe, eksperymentował. Píše o tym w swojej autobiografii, dostępnej zresztą w języku polskim, w której analizuje – na przykład – ewolucję swojego podejścia do kategorii realizmu filmowego. Renoir nieustannie rozwijał się więc jako artysta, a to ważne, bo zdarzają się twórcy kina niemego, których dźwiękowy dorobek ustępuje niememu, bywa też zapomniany. W przypadku reżysera *Bestii ludzkiej* jest dokładnie odwrotnie.

Ze względu na postać Renoira-seniora trudno uciec też od pytania o konteksty malarskie...

André Bazin, porównując twórczość René Claira i Renoira, napisał, że Clair to Ingres, a Renoir to... Renoir. August oczywiście. To trafne porównanie, jeśli zrozumiemy, że nie dotyczy tematyki obrazów (bo wówczas nie będzie trafne), ale ich faktury. W pierwszym przypadku to nieco abstrakcyjna, wypracowana harmonia, w drugim zbliżenie do świata w jego czystej zmysłowej sile.

Renoir, będąc swoistym łącznikiem między impresjonizmem a Nową Falą, reprezentuje kulturę francuską w apogeum jej światowego oddziaływania, i to w podwójnej roli – zarówno jako dziedzic i kontynuator tradycji z jednej strony i jako innowator z drugiej. Kiedy był Renoir najbardziej zachowawczy, a w czym okazał się największym rewolucjonistą?

Odpowiedź na to pytania wyłania się z tego, co powiedziałam wcześniej. Renoir był twórcą zakorzenionym w kulturze francuskiej. Trzeba pamiętać, że wyrósł w domu wypełnionym sztuką, w cieniu ojca – wielkiego malarza, w środowisku artystów. Czy był w jakichkolwiek działaniach rewolucyjny? Za wyjątkiem zaangażowania w środowiska lewicowe, nie nazwałabym jego kina w ten sposób. Myślę, że stosunek Renoira do tradycji, w której się ukształtował i z którą czuł pokrewieństwo, był po prostu bardzo żywy. Renoir nie jest nostalgiczny. Nawet wówczas, kiedy robi filmy, w których składa hołd malarstwu swojego ojca, jak niedokończona *Wycieczka na wieś*, albo przywołujące belle époque, jak *Francuski kankan*, *Helena i mężczyźni*,

nie portretuje tylko „starych, dobrych czasów”, świata sprzed katastrofy 1914 roku, który sam przecież pamiętał. Jest w tych filmach miejsce na ironię, na sarkazm, na przewrotny humor. Renoir łączy elegancję z drapieżnością, potrafi być liryczny, ale nigdy nie jest sentymentalny. Myślę, że to dobrze charakteryzuje jego artystyczną osobowość.

Pierwsze filmy Renoira należą jeszcze do epoki kina niemego. Czy wyróżniają się czymś na tle produkcji filmowej tego czasu? Czy można dostrzec w nich zapowiedź późniejszej filmografii Renoira?

Renoir pracę w kinie zaczął dość spontanicznie, tak naprawdę z powodu fascynacji urodą swojej pierwszej żony. Catherine Hessling, ostatnia modelka Augusta Renoira, była muzą i bohaterką znacznej części (choć nie wszystkich) filmów niemych Jeana. On sam tego nie ukrywał, wspominając, że uroda Catherine przypominająca mu urodę amerykańskich gwiazd filmowych sprawiła, że bardzo chciał ją utrwalić. Ciekawe jest, że – jakkolwiek Renoir wydaje się bardzo francuski – w latach dwudziestych fascynował się przede wszystkim kinem amerykańskim, także jazzem. Nie był w tym zresztą odosobniony. Fascynacja kulturą amerykańską była po pierwszej wojnie światowej żywa nie tylko we Francji. Nieme filmy Renoira są bardzo różnorodne i pozornie wydawać się mogą odmienne od klasyków z lat trzydziestych. Tak naprawdę zawierają jednak wiele cech, które znamy z późniejszego dorobku reżysera. *Życie bez radości* nakręcone wspólnie z Albertem Dieudonné, *Panna wodna* i *Nana* to filmy, w którym znajdziemy ów bezkompromisowy portret francuskiego mieszczaństwa, nawet pewną brutalność. Renoir już wówczas sięgał po realizm, ale – z drugiej strony

– lubił też teatralność, nawet burleskowość – co widać w *Strzale z flanki*, czy w *Dziewczynce z zapalkami*. Wydaje mi się, że nieme filmy Renoira są nadal do odkrycia dla wielu miłośników kina.

Krytycy są na ogół zgodni w ocenie, że najowocniejszą artystycznie dekadą Renoira były lata trzydzieste. Wtedy powstają wysoko cenione filmy *Toni*, *Zbrodnia pana Lange*, *Bestia ludzka*, nieukończona *Wycieczka na wieś*, a przede wszystkim najbardziej kanoniczne: *Reguły gry* i *Towarzysze broni*. Czym odznaczają się filmy z tego okresu? W czym może tkwić sekret tego artystycznego sukcesu, który osiągnął w tym czasie Renoir?

Rzeczywiście, dekada lat trzydziestych to najważniejszy okres w twórczości Renoira, pełen wybitnych filmów. Poza tymi, które pan wymienił, można przypomnieć jeszcze *Sukę*, *Panią Bovary*, film *Boudu z wód wyratowany*. W czym tkwi ich sukces? Po pierwsze – co trzeba podkreślić – Renoir świetnie odnalazł się w kinie dźwiękowym. Jego zmysł społeczny, wnikliwość psychologiczna, ironia niemal domagały się dialogu. Renoir był zresztą świetnym scenarzystą. Choć współpracował z znanymi scenarzystami tamtego czasu, jak Charles Spaak, zazwyczaj był współscenarzystą albo scenarzystą swoich filmów, bo – jak pisał – nie należał do tych, co realizują plany innych. Warto to podkreślić, bo scenariusze te są naprawdę znakomite, mają bardzo dobre dialogi, w czym daje o sobie znać literacki temperament Renoira. Nie był przy tym twórcą „przyliterackim”, choć wiele jego filmów ma literackie pierwowzory. Pociągała go materia wizualna będąca tkanką kina. Lubił przy tym eksperymentować. W kinie niemym sięgał po środki bliskie awangardzie, fascynował go wówczas montaż. Lata trzydzieste to z kolei dominacja realizmu, ale też wykorzystywanie

nowych rozwiązań, na przykład ograniczenia roli montażu na korzyść inscenizacji w głąb, nawet głębi ostrości, co znakomicie wykorzystał w *Regule gry*.

No i rzecz jasna aktorzy. Sam kilkakrotnie grał w filmach, uznanym aktorem był jego brat Pierre. Renoir lubił aktorów, cenił ich inwencję. Wielką wagę przywiązywał do tej współpracy. Pracował zresztą z najlepszymi, co nie wyróżniało go być może wśród innych twórców, bo ówczesne kino francuskie najchętniej wykorzystywało uznanych aktorów z teatralnym rodowodem. Jednak materiał scenariuszowy proponowany przez Renoira pozwalał tworzyć aktorom świetne role. Wśród nich wyróżnia się na pewno dwóch – Michel Simon i Jean Gabin.

Podczas wojny Renoir emigruje do Ameryki i przez ponad dekadę kręci filmy poza granicami Francji. Powstają wówczas ciekawe filmy w nierzadko egzotycznych plenerach, takie jak nakręcona w Indiach piękna *Rzeka*. Co jednak zmieniło się w tej twórczości oprócz scenerii? Jak emigracja wpłynęła na styl Renoira?

Nie wiem, czy wpłynęła na styl. Pamiętajmy, że kino się rozwija. Pojawia się kolor. Renoir, mimo że pracował w Hollywood i nakręcił tam kilka ciekawych filmów, na przykład *Południowca*, nie zaadaptował się dobrze w systemie amerykańskiej produkcji. Nie przyjmował omnipotentnej roli wielkich producentów, ciążyła mu konieczność rygorystycznego przestrzegania budżetu. Z drugiej strony możliwości techniczne, jakie oferowała wówczas Ameryka, były znacznie większe niż te, które oferowała wojenna i powojenna Europa. Renoir bardzo

chciał kręcić filmy barwne, a to umożliwił mu właśnie pobyt w Ameryce. Choć *Rzeka* – jego pierwszy barwny film – powstał poza wielkimi wytwórniami.

Powrót do ojczyzny zaznaczył arcyfrancuskim filmem *Francuski kankan*. Czym charakteryzuje się ten późny etap twórczości Renoira? Czy da się w nim zauważyć wpływ kinowych rewolucji lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, łączność z poszukiwaniami nowych pokoleń filmowców – czy raczej wypadają one zachowawczo?

Jak wspominałam, filmy nakręcone tuż po powrocie do Francji (*Francuski kankan*, *Helena i mężczyźni*, *Złota karoca*) to kolor, ale też upodobanie do kreacji, sztuczności świata przedstawionego, do stylizacji, do bawienia się detalami. Renoir, obok innego mistrza kina, który też powrócił wówczas do Francji, a więc wspomnianego już Claira, zaproponował estetykę, jaka zwyczajowo kojarzy się z tak zwaną francuską jakością. Można to nazwać eskapizmem, kinem papy, ale nowofalowcy – z upodobaniem szafujący tym właśnie określeniem – nigdy by tak o Renoirze nie powiedzieli. Przede wszystkim dlatego, że darzyli go ogromną atencją. Trzeba jednak pamiętać, że sądy nowofalowców zazwyczaj były mocno arbitralne, a ich kryteria nie zawsze jasne.

Teatralizacja i sztuczność nie były jednak – jak już wspominałam – nowością w pracy Renoira. Wykorzystywała je już w niektórych filmach niemych, na przykład ekstrawaganckim *Charlestonie* czy wspomianej *Dziewczynce z zapalkami* – nakręconej w teatrze Vieux Colombier.

Być może filmy późniejsze, te z lat sześćdziesiątych, wykazują więcej cech bliskich nowym tendencjom. Renoir kręci bowiem dla telewizji, wykorzystuje możliwości techniczne. Niemniej pozostaje Renoirem. Czy jest realistą, czy kreatorem, czy nowatorem. Chyba nie miał już potrzeby zbliżenia z młodym pokoleniem. Choć pewnie atencja, którą go otaczano, sprawiała mu przyjemność.

Renoira można określić mianem *a director's director* – wielu reżyserów widziało w nim swojego mistrza, niektórzy – by wymienić choćby Wellesa i Truffaut – nie wahali się powiedzieć, że największego ze wszystkich. Co u Renoira budziło ich szczególny szacunek? U których twórców wpływ Renoira jest wyraźnie widoczny?

Myślę, że dokładnie to, o czym próbowaliśmy tu powiedzieć. Precyzja reżyserii, gotowość do formalnych poszukiwań. Głód kina, nonkonformizm. Renoir – mimo swojej pozycji – miał spory dystans do rozmaitych filmowych koterii.

Wielu reżyserów wypowiadało się i nadal wypowiada o nim z podziwem. Czy naśladowali jego styl? Trudno wskazać konkretne przykłady. Myślę, że to raczej inspiracja, estyma. Byli jednak twórcy, którzy – pośrednio lub bezpośrednio – wyszli spod jego skrzydeł. Filmowym „synem” Renoira był znany francuski reżyser Jacques Becker. Od współpracy z Renoirem (dokładnie podczas realizacji *Wycieczki na wieś*) zaczęła się kariera Luchina Viscontiego. Wpływ Renoira na początki pracy artystycznej Viscontiego był ogromny – ów drapieżny realizm widoczny w *Opętaniu* to raczej wpływ Renoira niż

ówczesnego kina włoskiego. Znajomość z Renoirem przyczyniła się do też – co tu dużo mówić – do lewicowego „skrętu” Viscontiego i zbliżenia ze środowiskami komunistycznymi. W czasie pracy nad *Rzeką* Renoira spotkał Satyajit Ray – sławny później indyjski reżyser. To spotkanie wpłynęło na jego decyzję o pracy filmowej.

Który film Renoira jest Pani szczególnie bliski? Czy któryś z nich uważa Pani za niedoceniony, zasługujący na ponowne odkrycie?

Trudno mi wskazać jeden konkretny film. Bardzo lubię niektóre filmy nieme. Na przykład *Dziewczynkę z zapalkami* – opartą na Andersenie, ale zrealizowaną w stylu awangardowej feerii, z piękną rolą Catherine Hessling. Bardzo lubię film *Boudu z wód wyratowany* – przewrotny, trochę prześmiewczy ze wspaniałym Michelelem Simonem. Jednak jeśli chodzi o lata trzydzieste – nie będę oryginalna – to są *Towarzysze broni*. Wspaniały film z legendarną rolą Ericha von Stroheima, którego, nawiasem mówiąc, Renoir ogromnie podziwiał i był jego filmowym dłużnikiem. Renoir, sam będący przecież weteranem pierwszej wojny, stworzył w moim przekonaniu jeden z najlepszych filmów pokazujących podobne doświadczenie. Zrobił to bez fajerwerków, bez brutalności wizualnej. *Towarzysze broni* to film szlachetny, wcale nie naiwnie pacyfistyczny, mimo że pokazuje owo „wielkie złudzenie” (oryginalny tytuł), jakie towarzyszyć może zwykłym żołnierzom nieznaną regułą wielkiej polityki. Renoir jest krytyczny, widać też tu wpływ jego lewicowych poglądów, jednak udało mu się pokazać coś niezwykłego – tragizm i szlachetność męskiego losu. To jest męski film. Bardzo to lubię.

Lubię filmy z lat pięćdziesiątych, może dlatego, że lubię „kino papy”, które po latach broni się czasem lepiej niż niektóre nowofalowe akrobacje. Lubię *Testament doktora Cordeliera*, ale to przede wszystkim ze względu na wielkiego Jeana-Louisa Barrault. To nawisem mówiąc film trochę zapomniany, podobnie jak *Boudu*. Myślę, że filmem, który też warto przypominać jest *Toni*. Być może nie jest to film zapomniany, ale czasem niknie wśród innych arcydzieł. A to przecież obraz, jak mało który ujawniający Renoirowską zdolność do poszukiwań i swobodę w odrzucaniu tego, co ustalone i dominujące.

Jednak filmy nieme – jak już mówiłam – wydają mi się najrzadziej wspominane, są wśród nich przykłady dzieł zupełnie zapomnianych, na przykład *W piaskach Sahary*. Czy ktoś pamięta taki film? Jeśli więc oglądamy Renoira, sięgajmy do lat, w których formował się jako reżyser.

Fot. Tony Vaccaro / AKG Images / Forum

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
