

Michał Gołębiowski: Prawda zaułków. Renoir i asceza twórcy

W filmie Renoira na plan pierwszy wysuwa się autentyczność. Robotników oraz imigrantów na ziemi na południu Francji mieli zobrazować nie profesjonalni aktorzy z miasta, ale prawdziwi mieszkańcy prowincji. Wszystko po to, aby uzyskać na ekranie prawdę życia – pisze Michał Gołębiowski w „Teologii Politycznej co Tydzień”: „Jean Renoir. Impresja kadru”.

Ojcem Jeana Renoira był Auguste. Ma to, jak sądzę, głębsze znaczenie. Wielki francuski reżyser był więc synem wielkiego malarza impresjonistycznego w tej samej mierze, co filmy tego pierwszego są dziećmi sztuki modernistycznej tworzonej przez Auguste'a. U obu chłonimy tego samego ducha. Płótna impresjonistów i ruchome obrazy, jakoś ze sobą skłócone w czasach, w których rosły obawy, że film wyprze malarstwo, tutaj ujawniają cudowną spójność.

Ale Jean Renoir to nie tylko syn, ale również ojciec. Jako artysta kina był przecież dzieckiem modernizmu, które przynajmniej w pewnym stopniu dało później początek Nowej Fali. W tym kontekście zazwyczaj wskazuje się na *Toni* z 1935 roku; dzieło nie tak wprawdzie znane, jak chociażby *Reguły gry* albo *Towarzysze broni*, ale zyskujące z czasem coraz większe uznanie. Przede wszystkim chodzi o zatrudnienie na planie filmowym aktorów amatorskich, bądź zupełnych naturszczyków. W każdym razie, mieszkańców tego miejsca, które Renoir chciał

zachować na taśmie filmowej. Można by powiedzieć, że wplótł ich w krajobraz francuskiej prowincji, tak jakby to ujął być może filmoznawca, ale nie jest to prawdą. W istocie rzeczy reżyser staje się, dzięki wspomnianym zabiegom, gościem w czyimś domu.

Renoir próbował uzyskać możliwie jak największy realizm obrazu, podobnie jak to moglibyśmy zobaczyć niemal trzydzieści lat później w słynnej *Ewangelii według świętego Mateusza* Pier Paolo Pasoliniego z 1964 roku. Skojarzenie jest dość oczywiste, choć zachodzi tu szereg istotnych różnic. U włoskiego reżysera bodaj najważniejsza była społeczna wrażliwość Jezusa Chrystusa. Zaangażowanie amatorów w miejsce profesjonalnej grupy aktorskiej miało oddać głos prostocie ewangelicznych „zaułków ulic” i „opłotków” (Łk 14,23). Był to zresztą czas, w którym lewicę rozpaliała troska o zwyczajnego człowieka.

Renoir także był człowiekiem lewicy, lecz tej wcześniejszej, być może nie tak rewolucyjnej i kontrkulturowej, jak u Pasoliniego, choć autorem scenariusza do *Toni* był Carl Einstein, znany żydowski pisarz i anarchista. W filmie Renoira na plan pierwszy wysuwa się autentyczność. Robotników oraz imigrantów na ziemi południu Francji mieli zobrażować nie profesjonalni aktorzy z miasta, ale prawdziwi mieszkańcy prowincji. Wszystko po to, aby uzyskać na ekranie prawdę życia.

Jest to zresztą ciekawy problem z pogranicza teorii sztuki i etyki: czy film, który siłą rzeczy (zgodnie ze swoją naturą) operuje na takim czy innym „artystycznym kłamstwie”, może nieść taki poziom autentyzmu? Do kwestii tej powróciła w tyleż niespokojnych, co kolorowych latach sześćdziesiątych francuska Nowa Fala. Jednym z rozwiązań miał być

wówczas twórczy sytuacjonizm, który rozsądzał ustaloną fabułę i narrację poprzez wprowadzanie elementów improwizowanego performansu, w tym także performansu ulicznego włączającego przechodniów, zwyczajne życie miasta.

Nurtów w kinie, które z pewną dozą radykalizmu rozwinęły autentyzm zapoczątkowany przez Renoira, było w latach sześćdziesiątych więcej. Kolejny tego przykład: cinéma-vérité. To tak zwane „kino prawdy” jest, oczywiście, formalnie czymś innym, aniżeli *Toni*. Mówiąc o cinéma-vérité, wchodzimy w przestrzeń dokumentu, w którym ingerencja reżysera miała się ograniczać do minimum. Obrazowanie świata możliwie spontaniczne dzięki rozpowszechnieniu przenośnych kamer, ascetyczna narracja, w miarę możliwości jej brak, maksymalna powściągliwość w tworzeniu komentarza autorskiego. Rzeczywistość miała być obrazowana taką, jaka jest.

Choć Renoir nie partycypował, oczywiście, w tym nurcie kina, to zapewne można go wskazać jako prekursora tego rodzaju etyki twórczej. Reżysera powinna tu cechować pokora. To dzięki niej można zobaczyć świat w jego cudownym realizmie. Pieśń tego, co jest, zaczyna być słyszalna tylko wtedy, gdy reżyser niejako zapomina o sobie, nie kreuje świata, ale (jakby po bergsonowsku) włącza się w jego nurt, daje się porwać, poddaje się jego dynamice. Oto jest, jak sądzę, głębsze uzasadnienie zabiegu, który dostrzegamy w realizacji *Toni*.

Nowa Fala podobnie, choć tutaj daje o sobie znać różnica zachodząca pomiędzy modernistyczną formacją Renoira a postmodernistycznymi tendencjami, które czerpały z pewnych jego intuicji. *Toni* ma w sobie dozę idealizmu. Można zaryzykować stwierdzenie, że za realizacją tego

filmu kryło się uczucie metafizyczne w rozumieniu Henriego Bergsona. Dzieło to przepaja miłość oraz intuicja głębi kryjącej się za tym, co codzienne. Nowa Fala poszła w nieco innym kierunku, choć zapożyczyła wiele zrodzonych z tej metafizyki technik. Obrazowana rzeczywistość miała być naga dlatego, że ostatecznie egzystencja sprowadza się właśnie do tej „nagości”. Nie mówimy już o autentyczności obrazu w znaczeniu miłości do tego, co jest lub się jawi, lecz o prawdzie trywialności i banału, że jest po prostu to, co jest, bez zbędnego z nadmiaru.

Ale był również włoski neorealizm, którego jednym z prekursorów był właśnie Francuz Renoir. Zaangażowanie naturszczyków zamiast profesjonalnych aktorów to wszakże metoda, z której korzystał Vittorio De Sica. Ale jest coś jeszcze. *Toni* nie mówi o sprawach wielkich. Oko reżysera śledzi raczej codzienne życie zwyczajnych ludzi. Artysta ukazuje rzeczywistość w stanie czystym, bądź – jak kto woli – surowym. Jest to poniekąd surowość mnicha, który przedziera się przez świat pozorów po to, żeby zobaczyć prawdę wyzierającą z rzeczy małych. A więc „zadowolajcie się tym, co macie” (Hbr 13,5), a może przede wszystkim – „łatwiej jest wielbłądowi przejść przez ucho igielne niż bogatemu wejść do królestwa niebieskiego” (Łk 19,24)? Najważniejsze jest to, co najprostsze. To, co amatorskie, trywialne, nieznaczące; coś, co leży pod stopami. A jednak wiele pracy wymaga wyzbycie się całego bagażu bogactw po to, żeby precyzyjnie przejść przez ucho igielne i zobaczyć świat w ogołoceniu i wolności, niejako po drugiej stronie.

Całkiem podobne idee przyświecały twórcom neorealizm. Renoir dawał im przykład nie tylko jako twórca nowych technik, ale także (a może zwłaszcza) figura etyczna. Ujmując rzecz najprościej, kino miało ukazywać prawdę zaułków.

Michał Gołębiowski

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



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
