

## **Orson Welles: Jean Renoir, największy z reżyserów**

Kiedy dążymy do doskonałej przejrzystości, osiągamy jedynie doskonały banał. To właśnie, zdaniem Renoira, był prawdziwy problem Hollywood: wcale nie kult pieniądza, lecz coś znacznie gorszego – kult tak zwanej doskonałości – pisał Orson Welles po śmierci Jeana Renoira na łamach „Los Angeles Times” 18 lutego 1979 roku.

Dla szlachy z przemysłu filmowego, Renoir na ścianie jest odpowiednikiem Rolls Royce’a w garażu. Tym samym statusem nie cieszył się jednak wśród nich inny Renoir, który mieszkał w Hollywood i zmarł tamże w ubiegłym tygodniu [12 lutego 1979 r.].

Wyłączywszy nowoprzybyłych Japończyków i Arabów, możemy spokojnie założyć, że właściciele płócien Pierre-Auguste’a Renoira z Bel Air i Beverly Hills mają związki ze światem kina. Z równą dozą pewności możemy przyjąć, że żaden z nich nie przyłożył ręki, bodaj pośrednio, do jakiegokolwiek filmu, który zasługiwałby na porównanie z arcydziełami syna tego malarza – Jeana Renoira.

Niełatwo jest porównać tych dwóch: filmowca i jego ojca – ale chyba nie jest to konieczne. Jean Renoir stoi pewnie na własnych nogach – jest największym europejskim reżyserem, bardzo możliwe, że

największym ze wszystkich reżyserów, jego prawdziwie potężna sylwetka widnieje na horyzoncie naszego gasnącego wieku.

Nakręcił swój pierwszy film w 1924 roku, ostatni zaś w 1969. Oto kilka z nich: *Strzał z flanki*, *Boudu z wód wyratowany*, *Toni*, *Zbrodnia pana Lange*, *Wycieczka na wieś*, *Towarzysze broni*, *Marsylianka*, *Bestia ludzka*, *Reguły gry*, *Południowiec*, *Rzeka*, *Francuski kankan*, *Śniadanie na trawie*, *Kapral w matni*, *Teatrzyk Jeana Renoira*.

Niektóre z tych filmów poniosły komercyjną porażkę lub nie znalazły uznania w oczach krytyków. Część odniosła sukces. Żaden z nich nie wziął kin szturmem. Wiele z nich jest nieśmiertelnych.

„Słowo, które w żargonie producentów straciło jakiekolwiek konkretne znaczenie, to «komercyjny»”, pisze Renoir w swojej autobiografii. „Film może być arcydziełem i podobać się widzom w kinach studyjnych, ale wielcy dystrybutorzy i tak go zignorują, bo nie jest on «komercyjny». Co nie znaczy bynajmniej, że nie jest w stanie na siebie zarobić, ale raczej to, że nie przynależy do gatunku, który akurat podoba się sponsorom. *Towarzysze broni* przynieśli producentowi ogromny zysk, a i tak miałem kłopoty ze znalezieniem funduszy na kolejne projekty”.

Musiał czekać, czasem całe lata, zanim był w stanie nakręcić kolejny film. Część swoich wczesnych niemych filmów sfinansował z własnej kieszeni, a kiedy nie miał już na to pieniędzy, sprzedawał obrazy ojca. Cena Renoirów od tego czasu poszła w górę. Kto wie? Może niektóre z tych obrazów wiszą dziś na ścianach szczyh z Bel Air. Za jeden lub dwa takie obrazy mogliby kupić sobie własny film Jeana Renoira.

Nie byłoby jednak uczciwe potępiać w czambuł Hollywood za to, jak potraktowało Renoira, nie wspominając przy tym, że jego kłopoty z francuskim przemysłem filmowym były równie dotkliwe. „Kiedy myślę o wszystkich bezowocnych szarpaninach, którymi wypełnione było moje życie, dziwię się sam sobie: tyle upokarzających ustępstw, próżnych uśmiechów. I nade wszystko, tyle zmarnowanego czasu!”.

Dla akademickich filmoznawców Renoir stał się figurą ojca, wręcz kimś w rodzaju świętego. Ale choć zawsze miał swoich oddanych wyznawców, przez lata toczyła się długa i mętna dyskusja, które z jego filmów są „prawdziwe”, a które – jeśli nie „fałszywe”, to przynajmniej, jak mawiają francuscy esteci, „oszukane”. Od najwcześniejszych początków, przez całą karierę był wielokrotnie oskarżany o porzucenie realizmu społecznego, odwrót od „natury” w stronę teatralności, co oburza tych, którzy chcieliby koniecznie powiązać jego dzieła z impresjonizmem Renoira-ojca, jak również tych, którzy oceniają filmy według ich ideologicznej treści.

Nierzeczywistość teatralnej sceny nigdy nie przestała gorszyć krytyków, od dawna roztrząsających co jest, a co nie jest „filmowe”, przekonanych, że film musi zostać uwolniony od tej nierzeczywistości przez skupienie uwagi na detalu, na podobieństwo Zoli. Ci, którzy upierają się przy dostrzeganiu analogii między filmami Renoira a obrazami jego ojca, zapominają, że Pierre-Auguste z radością powitał wynalazek fotografii, która wyzwoliła malarstwo od nudnego i żmudnego realizmu.

Jean Renoir powiedział natomiast: „każdy, kto chce stworzyć cokolwiek w materii filmowej musi zmierzyć się z konfliktem między zewnętrznym realizmem i wewnętrznym nie-realizmem”. Jeśli chodzi o pracę „przy naturze”, przypomina, że „natura składa się z milionów rzeczy. I milionów sposobów na ich zrozumienie i przedstawienie”.

Ta szerokość spojrzenia i duchowa rozpiętość musiała zdumiewać krytyków. Doktrynerscy lewicowcy nie wiedzieli co począć z tym zawziętym pacyfistą, który służył jako pilot w pierwszej wojnie światowej, i autorem dwóch znakomitych filmów antyfaszystowskich. Wielokrotnie oskarżali Renoira o polityczną amoralność.

„Temat jest dla filmowca tym, czym pejzaż dla malarza. To tylko pretekst. Nie da się sfilmować idei”, mawiał Renoir.

Napisał uroczą książkę o swoim ojcu, nakreślił ciepły, czuły i uważny portret, który mówi o miłości ojca do wszelkiego stworzenia. „Kiedy spacerował wśród pól, mój ojciec uprawiał cudaczny taniec, byle tylko nie podeptać jaskrów”. Ideolodzy często irytowali się na ten „cudaczny taniec”, który uprawiał sam Jean: „Jest bowiem – pisał – jedna nieznośna rzecz na tym świecie, ta mianowicie, że każdy ma swoje racje”.

Niełatwo jest zaszufładować takiego człowieka. Producenci przypinali mu równie nietrafne łatki, co i krytycy. „Producenci – powiedział krytyczce Penelope Gilliatt – chcieliby, żebym kręcił te same filmy, co

dwadzieścia lat temu. Nie, jestem już kimś innym. Jestem w innym miejscu, niż to, w którym oni mnie widzą”.

„Dwadzieścia lat” to okres, który powraca w jego rozmowach zaskakująco często. Jean Renoir urodził się w Paryżu 15 września 1894 roku. Powiedział mi kiedyś, „zawsze byłem człowiekiem XIX wieku, tak jak mój ojciec uważał się za obywatela XVIII stulecia”.

Powtarzał, że każdy artysta musi wyprzedzać swój czas o dwadzieścia lat. Jest to o tyle trudniejsze dla filmowca, ponieważ „kino uparcie wlecze się dwadzieścia lat za swoją publicznością”.

Znając go osobiście mogę powiedzieć, że nie było w tym rozżalenia, a co najwyżej cierpka, lecz bezstronna konstatacja, gdy w rozmowie z Gilliat powiedział, że „producenci myślą, że wiedzą, czego chce publiczność, ale prawda jest taka, że nie wiedzą o tym kompletnie nic – na pewno nie więcej, niż ja”. Kiedy zaś stwierdził, co zresztą potem często powtarzał, że najniebezpiecznym błędem jest obawa, że publiczność czegoś nie zrozumie, nie tyle bronił inteligencji tejże (przeciwnie: „publiczność jest leniwa”, miał w zwyczaju mówić), ile głosił zalety celowej niejednoznaczności.

Kiedy dążymy do doskonałej przejrzystości, osiągamy jedynie doskonały banał. To właśnie, jego zdaniem, był prawdziwy problem Hollywood: wcale nie kult pieniądza, lecz coś znacznie gorszego – kult tak zwanej doskonałości.

„Najpierw sprawdzają dźwięk po siedem razy, aż dźwięk jest doskonały – i bardzo dobrze. Potem sprawdzają po siedem razy oświetlenie, aż oświetlenie wychodzi doskonale – i dobrze. Ale potem sprawdzają po siedem razy zamysł reżysera – i niedobrze. Tam, gdzie mamy do czynienia z czymś doskonałym, zwłaszcza doskonale zrozumiałym, nie ma miejsca na współpracę z widzem, nie ma on nic do dodania. Łatwiej kręciło się filmy nieme, bo z założenia czegoś w nich brakowało. W filmach dźwiękowych musimy celowo coś ukryć, wywołać jakiś brak. Aktor nie może być jak otwarta księga, musi zachować swój wewnętrzny sekret”.

Jestem dumny, że mogłem nazywać się jego przyjacielem. Jego przyjaciele byli przez niego kochani i kochali go – jak kochany był Szekspir, do granicy ubóstwienia.

Oddajmy mu ostatnie słowo:

„Na pytanie: czy kino jest sztuką? moja odpowiedź brzmi: a jakie to ma znaczenie? Można kręcić filmy, można uprawiać ogródek. Jedno i drugie może zasadnie ubiegać się o miano sztuki, tak jak wiersz Verlaine’a czy obraz Delacroix. Sztuka to tworzenie. Poezją jest tworzenie poezji. Sztuką miłości jest uprawianie miłości. Mój ojciec nigdy nie mówił o sztuce. Nie znosił tego słowa”.

*Fot. Rights Managed / Mary Evans Picture Librar / Forum*