

ZDENKO VRDLOVEC

Jean Renoir – »zvočni« realizem



Iz vode rešen Boudu (1932),
Deklica z vžigalicami (1928)
Vir: Slovenska kinoteka

Res je, da so André Bazin, pariški kino Studio Médicis in revija *Cahiers du cinéma* Renoirjevo **Pravilo igre** (*La Règle du jeu*), ki ga leta 1939 nista marala ne kritika ne občinstvo, predvsem pa ne država (ta ga je prepovedala), ne le rešili pozabe, marveč mu utrli pot do slovesa največjega Renoirjevega filma, kot ga danes v splošnem ima. Toda potem so pri *Cahiers du cinéma* privilegirali samo filme »poznega Renoirja« (**Zlata kočija** / *La Carrosse d'or*, 1953, **Francoski kankan** / *French Cancan*, 1955, **Zajtrk na travi** / *Le Dejeuner sur l'herbe*, 1959), kar je bilo celo v nasprotju z njihovo »politiko avtorjev«, ki je vendarle stavila na vse filme nekega režiserja, če ga je razglasila za »auteurja«. A ni toliko pomembno to protislovje, kakor to, na kar je opozoril Barthélemy Amengual v Laroussevem *Dictionnaire du cinéma*: »Sveda je nesmiselno trditi, da je Jean Renoir po *Pravilu igre* prenehal biti velik filmar. A zato nič manj ne velja, da se obdobje njegove najbolj radikalne in dobesedno neprimerljive izvirnosti ujema s prvim desetletjem francoskega zvočnega filma.«

To so 30. leta prejšnjega stoletja. Francosko nemo obdobje se je sicer sklenilo z nekaj velikimi filmi – **Napoleon** (Abel Gance, 1928), **Trpljenje device**

Orleanske (Carl Dreyer, 1929), **Denar** (Marcel L'Herbier, 1929) –, toda produkcija je ob koncu 20. let močno upadla: med 400 filmi, kolikor jih je bilo leta 1929 v Franciji prikazanih, je bilo samo 60 francoskih. Večina ostalih je bila ameriška, tako da se je kar 80 odstotkov blagajniškega iztržka vrnilo v Hollywood. Podružnica Paramounta v Parizu je celo postala vodilno producersko podjetje.

Tudi Jean Renoir (1894–1979) je začel v nemem obdobju, čeprav se – sin slavnega slikarja Augusta Renoirja in mlajši brat gledališkega igralca Pierra – ni hotel ukvarjati z umetnostjo: ko se je s šepavo nogo vrnil iz prve svetovne vojne, je štiri leta delal v svoji keramični delavnici. V knjigi **Ma vie et mes films** (Moje življenje in moji filmi, 1974) pravi, da se je tedaj, ko je z ranjeno nogo ležal v bolnišnici, nagledal ameriških filmov (najrajši je imel Chaplinove), a se je potem vrnil na fronto, kjer je z letala sicer fotografiral sovražnikove položaje, še zdaleč pa ni pomislil, da bi kdaj postal filmar. In niti potem ne, ko se je spoprijateljil z L'Herbierovim scenografom in bodočim avantgardistom Albertom Cavalcantijem (**Rien que le heures**, 1926, prva »simfonija velemesta«). Obstaja samo en razlog: ženska. K filmu je prišel,



Pravilo igre (1939)

da bi iz svoje žene Andrée Heuchling, ki je bila zadnji slikarski model Augusta Renoirja, naredil zvezdo. Igralcu Albertu Dieudonnéju (bodočemu Napoleonu v Ganceovem filmu), ki je želel postati režiser, je ponudil, da bo produciral oziroma financiral njegov film pod pogojem, da v njem nastopi njegova žena, ki se je za ta namen preimenovala v Charlotte Hessling. Dieudonnéjev film v Renoirjevi produkciji (in po njegovem scenariju) **Une vie sans joie** (Življenje brez radosti, 1924) je bil polomija, ki je debitantskega režiserja odvrnila od nadaljnjih poskusov, Renoirja pa ne.

Naslednjega filma ni le sam financiral, ampak tudi režiral: to je **La Fille de l'eau** (Hči vode, 1924) s pravljичno zgodbo (posneto na posestvu slikarja Paula Cézanna), kjer se je Renoir oprl na dosežke francoske »prve avantgarde« ali impresionističnega filma (Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein), kot so optični učinki (dvojna ekspozicija, svetlikanja na vodni površini, mehki prehodi med svetlobo

in senco, nenavadni snemalni koti, ritmična montaža), ki naj bi v »vizualni simfoniji« prevajali subjektivna občutja in fantazije. A se je Renoir tudi že izkazal z neko svojo posebnostjo, ko je te »impresionistične« učinke povezal z realistično fotografijo. V filmu je nastopila Charlotte Hessling, ki je potem igrala naslovno vlogo v Renoirjevi adaptaciji Zolajevga romana **Nana** (1926): to je bila verjetno njena najboljša vloga, ki je z nekoliko karikirano igro izpostavila kontrastnost prostaške Nane v aristokratskem salonu, obenem pa je bila to tudi Renoirjeva najbolj razkošna produkcija – financiral jo je s prodajo slik, ki jih je podedoval po očetu –, z natančno rekonstrukcijo tako delavskih kot aristokratskih okolij. Toda v kinu je *Nana* propadla. In tudi sam Renoir je že skoraj obupal nad filmsko kariero. Tedaj mu je pomagal Jean Tedesco, ki je vodil kino Le Vieux Colombier (»Stari golobnjak«, sploh prvi art kino), kjer je prikazoval samo avantgardne filme, in produciral

Deklico z vžigalicami (*La Petite marchande des allumettes*, 1928): v tem pravljичnem filmu je Renoir spet uporabil svojo kombinacijo realistične fotografije in »impresionističnih« optičnih učinkov v fantazijskih prizorih. Toda zaradi pritožbe avtorja gledališke priredbe te Andersenove pravljice je film lahko prišel v kino šele čez dve leti, ko je se v Franciji že pojavil zvočni film in nemi filmi niso več nikogar zanimali. Preden je posnel *Deklico z vžigalicami*, pa se je Renoir poskušal filmsko obdržati kot igralec in je v filmu svojega prijatelja Cavalcantija **La Petite Lili** (1927) nastopil skupaj s tremi ženskami svojega življenja: s Charlotte Hessling, ki je bila tedaj še njegova žena, z Marguerite Houllé, ki se je kot montažerka vseh njegovih filmov v 30. letih podpisovala kot Marguerite Renoir, čeprav ni bila njegova žena, in z Dido Freire, ki je postala njegova žena pozneje.

Z zvokom je francoski film znova zaživel in se tudi popolnoma spremenil. Zelo hitro je nastala vrsta ekranizacij bulvarskih komedij, fars in melodram, ker je zvok pritegnil k filmu dramatike in pisatelje, predvsem pa tedaj zelo priljubljene gledališke igralce, ki so bili tudi glavni magnet za filmsko občinstvo. To je ustrezalo tudi producentom, ki so lahko te ekranizacije relativno poceni in hitro posneli. Imenovali so jih »cinéma de qualité«, ki je v odsotnosti integriranega studijskega sistema, kot ga je poznal Hollywood, nastajal na obrtniški način (v stilu srednjeveških cehov) in na način enkratnih produkcij: zelo redki so bili producenti, ki so posneli več filmov, zato pa je bilo producentov vse več – v 30. letih je francoski film že resno konkuriral Hollywoodu, sicer le na domačem trgu.

Z zvokom se je obrnila na bolje tudi Renoirjeva kariera. Njegova



Mož zver (1938)

adaptacija Feydeaujeve farse **On purge un bébé** (Klistiramo dojenčka, 1931) je bil njegov prvi komercialno uspešen film. Producenta Pierre Braunberger in Roger Richebé sta mu brž ponudila naslednjega, adaptacijo romaneskne uspešnice Georges de la Fouchardiéra **La Chienne** (Psica), računajoč, da bo to še ena uspešna komedija. Toda v Renoirjevi režiji ni nastala še ena komedija, marveč njegova prva mojstrovina.

Romaneska zgodba, kot je ohranjena v scenariju, gre takole: Michel Legrand je ponižen blagajnik v pariški trgovini z moškim perilom, nesrečno poročen z jezиковo in nergavo Adèle, ki ga nenehno napada in žali zaradi njegovega ljubiteljskega slikanja. Ko se nekega večera z zabave v službi vrača domov, na ulici zagleda žensko, ki jo neki moški klofuta. Pohiti tja čez k »sceni« pod ulično svetilko, ošteje moškega, ki posmehljivo odide, in pospremi žensko domov. Legrandu, ki se očitno slabo spozna na nočne ulice Montmartra, še na misel ne pride, da bi ta ženska, Lulu, lahko bila

prostitutka, in ji, že zagledan vanjo, slepo verjame, da je moški, ki jo je klofutil, njen brat Dédé, v resnici pa je njen zvochnik. Legrand ji potem z denarjem, ki ga je ukradel iz blagajne v trgovini, kjer dela, celo najame stanovanje in začne vanj prinašati svoje slike, ko mu žena zagrozi, da jih bo uničila. Dédé najde trgovca s slikami in ga prepriča, da jih je naslikala Lulu, ki ima zdaj umetniško ime Clara Wood, in jih začne uspešno prodajati. Legrand sreča Adelinega »pokojnega« moža Godarda (tako ga prepozna po portretu iz zakonske spalnice), ki naj bi padel v vojni, in se domisli, da bi ga »vrnil« svoji ženi in se je tako rešil. Pohiti k ljubici Lulu, a jo najde v postelji z Dédéjem. Pretresen odide, a se zjutraj vrne: Lulu se mu prezirljivo posmehuje – mar je mislil, da je bila z njim zaradi česa drugega kot denarja? – in Legrand jo z nožem ubije. Umora je obtožen Dédé in obsojen na smrt. Legrand je zaradi kraje iz trgovinske blagajne odpuščen in postane klatež; ko gre mimo galerijske izložbe, zagleda svoj portret

Lulu, ki mu je smrt umetnice Clare Wood visoko dvignila ceno.

Eden izmed razlogov, da so se prvi francoski zvočni filmi v tolikšni meri opirali na gledališka dela, je bil nedvomno ta, da so bile tehnične možnosti zvočnega snemanja primerne le za zapis govora, in še to ob zelo nadziranem gibanju igralcev, zato so tudi najraje snemali v studiu. Renoir pa se je v *Psici* lotil skoraj nemogočega: sinhronega snemanja na realnih lokacijah, povrhu še z gibljivo kamero (pravzaprav z vsaj dvema kamerama, eno »nemo«, drugo »zvočno«). Tako je ta sicer precej konvencionalna zgodba (razširjena tudi že v filmu: po Pabstovi **Pandorini skrinji** iz leta 1929 se je, kot kaže, prostitutka lahko imenovala samo Lulu) – odstopala je morda le z bolj »nepričakovanim« koncem – s konkretnimi zvoki, vključno z uličnimi popevkami, dobila močan realistični »dotik«, celo tolikšen, da sta bila producenta, ko jima je Renoir pokazal še nezmontiran film, »tako pretresena«, da sta mu hotela film



Reka (1950)

odvzeti: dokončal naj bi ga madžarski filmar Paul Fejos, a ga je nazadnje vendarle Renoir s svojo montažerko.

S »šumi realnosti« so prostori v filmu dobili občutnejšo obstojnost, h koeficientu realizma pa je prav tako prispevala gibljiva kamera. V *Psici* seveda še ni uporabljena na tako sistematičen način kot v poznejšem *Pravilu igre*, kjer je dejansko soustvarjala erotično in socialno razredno zmešnjavo, a je vseeno dosegla nekaj izjemnih trenutkov. Eden takšnih je že kar na začetku filma; to je najmanj minuto dolg kader, ki se začne z Legrandom pri slikanju avtoportreta, nato se kamera malo umakne in skozi odprto okno pokaže dvorišče, na nasprotni strani pa še eno okno. Skozenj vidimo dekle pri klavirju, ko se kamera obrne na levo, pa vidimo prihajati

Legrandovo ženo Adèle, ki jo kamera spremlja do Legranda, ob katerega se Adèle zadirčno obregne, ker spet slika. Tu je lepo videti dvojno vlogo gibanja kamere: naj bo prva deskripcija, če ne bolj konstitucija prostora (konstitucija zato, ker prostor tudi socialno definira, v tem primeru kot solidno meščansko stanovanje); druga pa semantična vloga, kolikor implicira pomenske asociacije, kot je na primer ta med dvema umetnikoma – ljubiteljskim slikarjem, ki je »zatiran«, in mlado pianistko, ki uživa materino podporo, če ne gre za prisilni kalup meščanske vzgoje.

Že samo dejstvo, da je večina prvih francoskih zvočnih filmov temeljila na gledaliških delih, priča, da je bil v filmu »predpisan« govor knjižna izreka. In tudi v tem pogledu je Renoir novatorski,

saj je v *Psici* uporabil pogovorni jezik, ki je obenem izražal socialno diferenciacijo, najočitnejšo med Legrandom, ki govori lepo knjižno francoščino, in Dédéjem, ki tolče vulgaren sleng (in to avtentičen, saj je Renoir za vlogo Dédéja izbral naturščika, Georges-a Flamanta, ki je imel dejanske zveze s kriminalom). Na sodišču je ta jezikovno-socialna razlika imela poguben realen učinek: sodniki so pač toliko bolj verjeli Legrandovi lepi francoščini, kolikor slabše so prenašali Dédéjev sleng, ki je v pomanjkanju dokazov zadostoval za njegovo smrtno obsodbo.

V *Psici* se glasba in petje v glavnem oglašata kot del kakofonije vsakdanjega življenja, včasih pa tudi v vlogi kontrapunkta. Na posebej izrazit način v prizoru, kjer Legrand ubija Lulu,



Zločinu gospoda Langea (1935)

v *offu* pa se oglašja pesem uličnega pevca. Ta prizor je prav renoirovsko emblematičen, a ne toliko zato, ker se ponavlja še v poznejših filmih (in zlasti v **La Bête humaine** / Človek zver, 1938), kakor prav zaradi »kontrapunkta« med življenjem in smrtjo, ki lahko dobiva različne konotacije. V *Psici* poudarja deliričnost in grozljivost Legrandovega dejanja (in podobno v *La Bête humaine*), v **Veliki iluziji** (La Grande illusion, 1937) je smrt francoskega oficirja omogočila beg dveh navadnih francoskih vojakov iz nemškega taborišča, v *Pravilu igre* se je ta »kontrapunkt« že prevesil v pomen »in življenje teče dalje«, sicer še na skrajno ciničen način (Robert La Chesnaye pomiri svojo aristokratsko-buržoazno družčino s pojasnilom, da je njegov lovski čuvaj

ubil Jussieuja pomotoma, ker ga je imel za divjega lovca – torej nič takega, da se visoka družba ne bi mogla vrniti v grad), v nekaterih Renoirjevih ameriških filmih in zlasti v indijski **Reki** (The River, 1950) pa je ta ideologem dobil prispodobo prav v reki (»uradna« kritiška interpretacija sicer vidi v tem »in življenje teče dalje« globok »renoirovski humanizem«).

Renoir je v vlogi Lulu seveda hotel imeti svojo ženo Charlotte Hessling, producenta pa ne, zato sta angažirala mlado igralko Janie Marèse (kar je menda botrovalo Charlottini ločitvi od Renoirja). Renoirjevi *Psici* sicer pripisujejo, da je vplivala tudi na ameriški film *noir* in na lik *femme fatale*, toda Marèsina Lulu še ni nobena fatalka, če naj bi ta bila preračunljiva skušnjavka

(temu je bližja Séverine v *La Bête humaine*). Renoir v svoji knjigi sicer pravi, da se je v filmih ogibal negativnih likov (»vsakdo ima svoj razlog«, pravi Octave, ki ga v *Pravilu igre* igra Renoir sam), toda ne le Dédé (ta pred usmrtnitvijo celo dobi plemenit videz), marveč oba ženska lika, Adèle in Lulu, še kako padeta v to kategorijo. Lulu zlasti s svojo skoraj mazohistično podrejenostjo Dédéju (slabše ko z njo ravna, bolj ga občuduje), s katero popolnoma ustreza mizoginem arhetipu prostitutke v oblasti zvodnika (takšno mitologiziranje ženske podrejenosti je bilo tedaj precej razširjeno v popularni literaturi in popevkah). Renoirjevi poznejši ženski liki niso tako »enostranski« oziroma so vsaj bolj kompleksni, če že ne »simpatični« (z izjemo očarljive Valentine v



Psica (1931)

Zločinu gospoda Langea / *Le Crime de Monsieur Lange*, 1935).

Janie Marèse se v svoji prvi filmski vlogi nikoli ni videla na platnu. Po snemanju filma je umrla v prometni nesreči z avtom, ki ga je vozil njen soigralec in ljubimec (tako v filmu kot zares) Georges Flamant (ta je preživel). A tudi Michel Simon, ki je igral Legranda, se je na snemanju zaljubil v Janie in je obtoževal Renoirja (ta naj bi v želji po večji avtentičnosti na snemanju res spodbujal zaljubljenost obeh igralcev v isto igralko), da je kriv za smrt Janie Marèse.

Psica naj bi bila neke vrste matrica Renoirjevih filmov iz 30. let, kolikor naj bi implicirala »kritiko« buržoazije ali vsaj njeno razgaljenje pod vdorom anarhoidnih impulzov (to je res kulminiralo v *Pravilu igre*). V filmu gre res za preobrazbo buržuja v potepuha, a ta preobrazba ne pomeni nujno propada, vsekakor ne pri Renoirju – zanj predstavlja potepuh idealizirano vizijo boemske svobode, zato je Legrand že od začetka,

ko je prikazan kot blagajnik, videti kot v kletki, a tudi v poznejših prizorih je pogosto »okvirjen«. Če je ta vizija v *Psici* šele nakazana, pa pride do polnega izraza v filmu **Iz vode rešen Boudu** (*Boudu sauvé des eaux*, 1932), kjer Michel Simon nastopi v vlogi, v kateri je v *Psici* končal, torej v vlogi potepuha, ki povzroči kaos v meščanski hiši, medtem ko v *La Bête humaine* podobno vlogo odigra Renoir sam. Toda Legrand ne pride le ob svoj družbeni položaj in »čisto vest«, marveč tudi ob to, kar ima najraje, kar mu je najljubše – slikanje: na sodišču zanika, da je naslikal Luluin portret, tako da se je sam prečrtal tudi tej simbolni vlogi. Glede na to, da je Renoir še po očetovi smrti živel v njegovi senci, bi se v tej Legrandovi potezi nemara odigral odlo-mek iz »ojdipovskega teatra«.

Fritz Lang je v Hollywoodu posnel remake *Psice*, naslovljen **Scarlet Street** (Škrlatna ulica, 1945), ki se od izvirnika razlikuje najbolj po koncu, kjer je »francoski amoralizem« (Legran za

zločin ni kaznovan) zamenjan z moralno kaznijo: Cross, kot se v ameriški verziji imenuje Legrand, blodi okoli s prisluhi in prividi svojega zločinskega dejanja in krivične obsodbe.

Renoirjevi *Psici* pripisujejo tudi to, da je vplivala na francoski poetični realizem, čeprav je temu najbrž bližji *La Bête humaine*, kjer tudi igra »kultni« igralec **Obale v megli** (*Le Quai des brumes*, 1938, Marcel Carné) in **Ob zori** (*Le jour se lève*, 1939, Marcel Carné), Jean Gabin. Bolj nesporno se zdi tole: da sta inventivna in dobesedno inovatorska uporaba zvoka ter snemanje na realnih lokacijah v *Psici* Renoirja privedla k »družbenem realizmu«, deloma res s pomočjo francoske komunistične partije (**Zločin gospoda Langea** / **Življenje pripada nam** / *La Vie est à nous*, 1936, **Marseljeza** / *Marseillaise*, 1937 – s temi filmi je Renoir podprl Front populaire), predvsem pa s portretiranjem delavskih likov (najbolj v **Toniju**, 1935) in okoli-j ter gospodarjev in služabnikov.