

# De geest en de letter

Jean Renoir

UNE PARTIE DE CAMPAGNE en LES BAS FONDS illustreren goed wat ik denk over het verband tussen het scenario en de opnamen. Dat verband wordt gekenmerkt door een duidelijk gebrek aan trouw. Er bestaat een wereld van verschil tussen de opzet en het uiteindelijke resultaat. Ondanks dat is mijn ontrouw enkel een oppervlakkige, want ik geloof dat ik altijd trouw ben gebleven aan de algemene geest van het werk. Een scenario, dat is voor mij niet meer dan een werktuig dat je verandert naarmate je verder komt in de richting van een doel dat zelf niet mag veranderen. Dat doel draagt de auteur in zich, vaak zonder het te weten, maar bij het ontbreken van dat doel blijft het resultaat oppervlakkig. De auteur van een film ontdekt de karakters door ze te laten praten, de algemene ambiance door het opzetten van de dekors of door het kiezen van de lokaties. Zijn innerlijke overtuiging verschijnt pas mettertijd en meestal door de samenwerking met de ambachtslieden van de film, de acteurs, technici, de natuurlijke elementen of het werk van de art-director. Wij moeten gehoorzamen aan de onveranderlijke wet dat de essentie zich slechts blootgeeft naarmate het object begint te bestaan.

Een regisseur is geen schepper, hij is een vroedvrouw. Het is zijn beroep een acteur te laten bevallen van een kind waarvan deze het bestaan in zijn buik niet vermoedde. Het werktuig waarvan de verloskundige gebruik maakt voor dit werk, is niets anders dan kennis van de omgeving en onderwerping aan die kracht. Ieder menselijk wezen draagt een overtuiging in zich. Het is zoiets als een natuurlijke en onbewuste religie. Al datgene wat ieder van ons onderneemt krijgt zijn waarde door de mate waarin wij in staat zijn deze overtuiging te definiëren. Bij bepaalde mensen zal deze schat onbekend blijven, gesmoord door de berg leugens waarmee ons bestaan geplaveid is. Het interessante is dat deze tocht van de auteur naar zijn innerlijke waarheid zijn medewerkers geenszins belet de hunne te ontdekken. Integendeel, ze worden erbij geholpen.

Hoeveel keren ontdekte ik niet, op het moment dat ik een scène ging

opnemen voor een vastgelegd decor, dat het decor totaal niet paste bij de situatie. De aankomst 's morgens op de set waar je een nieuwe sekwentie gaat beginnen, gaat vergezeld van een serie pijnlijke ontdekkingen. Op het bureau waar het decor was samengesteld, kwam het niet in me op dat zo'n deur zoveel aandacht zou trekken, noch dat de loopruimte van dat decor, die te groot was naar mijn gevoel, van de acteurs een oneindige en voor het publiek een ondraaglijke oversteek zou vragen. Er moest dus of een kleiner decor gebouwd worden, of de loopruimte van het bestaande decor moest gemeubiliseerd worden door een dialoog of door gebaren. De moeilijkheid is dat die dialoog of die gebaren een dramatische waarde moeten hebben en moeten passen bij de rest. Zo'n aanpassing is in veel gevallen vruchtbaar en opent de auteur de ogen voor onvermoede perspectieven.

Ik was begonnen met het maken van een film naar de novelle van De Maupassant *Une partie de Campagne*. Het zou een korte film moeten worden. Dat is hij ook gebleven en hij duurt vijftig minuten. Desondanks is de film gebaseerd op een even belangrijk onderwerp als dat van een lange film. De geschiedenis van een teleurgestelde liefde, gevolgd door een verknoeid leven, kan het thema zijn van een dikke roman. De Maupassant echter vertelt ons de essentie in enkele bladzijden. Het overbrengen op het witte doek van die essentie van een groot verhaal was wat me erin aantrok.

Voor de opnamen installeerden we ons aan de oevers van de Loing op enkele kilometers van Marlotte. Dat herinnerde mij aan mijn debuut: daar heb ik *LA FILLE DE L'EAU* opgenomen. Het scenario had ik gemaakt op mooi weer. Onder het schrijven stelde ik mij tafereelen voor die overliepen van het zonlicht. Die zijn er ook een paar; weggekaapt tussen twee wolken. De wind draaide en een groot gedeelte van de film werd opgenomen in een striemende regen. Ik kon ophouden of het scenario veranderen. Ik hield te veel van het onderwerp om het op te geven: ik veranderde het scenario. En dat bleek de film ten goede te komen. Die onweersdreiging voegt een dimensie aan het drama toe. Aan het einde van de opnames was Braunberger, die de film produceerde, zo tevreden over de resultaten dat hij me voorstelde de korte film om te werken tot een film van normale lengte. Ik ging niet akkoord. Dat zou ingaan tegen de geest van Maupassant en tegen de geest van mijn scenario. Jacques Prévert koos toen hij geraadpleegd werd, mijn zijde. Ikzelf moest de film laten voor wat hij was om *LES BAS FONDS* op te gaan nemen. Ik liet de film achter in handen van Marguerite, mijn monteuse en vriendin. Daarna kwam de oorlog, en Amerika. Marguerite deed de montage in haar eentje, Braunberger bracht de film uit nadat hij tien jaar in de kast had gelegen. Zoals ik voorzien had was het onmogelijk gebleken er een lange film van te maken.

Voor de produktie maatschappij Albatros, geleid door Alexandre Kamenka, heb ik *LES BAS FONDS* opgenomen. Dat betekende veel voor mij; ik ben een enthousiaste bewonderaar van de stomme films die door die maatschappij opgenomen zijn. De geluidsfilm is hun Waterloo geworden. Oftewel de

russiese acteurs spraken geen frans, oftewel ze spraken het met een onontwarsbaar aksent. Ze leefden onder elkaar, in de marge van het franse leven en hadden geen kans om frans te leren. Hun meest briljante acteur-regisseur was Mosjoukine. In *LE BRASIER ARDENT* en in *KEAN* heeft hij geschitterd.

Op het moment van *LES BAS FONDS* was de organisatie van het begin een normaal productiebedrijf geworden. Door gebrek aan geld was het Kamenka niet gelukt de ambachtelijke kant van zijn onderneming, een van de weinige die vergeleken kon worden met de Pagnol-organisatie of de Bergman-organisatie, te handhaven. Evenals zijn franse en duitse kollega's werkte hij met de steun van banken. Hij had echter niets van zijn liefde voor de film verloren en toonde zich een producent van de eerste orde.

Er was al een scenario van *LES BAS FONDS* door Zamiatine en Companeez, maar ik ben niet in staat een plan te volgen dat is uitgestippeld door iemand anders. Ik aksepteer alle ideeën, alle suggesties, op voorwaarde dat ze geboren worden uit gezamenlijke arbeid. Ik zei dit tegen Kamenka die, zoals iedereen, zijn twijfels had over mijn schrijverstalenten. Toch had ik de scenario's van mijn vorige films op mijn naam staan, en sommige daarvan waren een sukses geweest. Maar ik stond te boek als regisseur (*metteur-en-scène*) en dat beperkende etiket scheen onuitwisbaar: een regisseur (*metteur-en-scène*) schrijft geen scenario's. Ter geruststelling van Kamenka stelde ik hem voor mij Charles Spaak toe te voegen, de schrijver van *LA KERMESE HÉROÏQUE*, met wie ik zin had om samen te werken. Kamenka aksepteerde dit. Het scenario dat wij opstelden, Spaak en ik, verschilde nogal van het originele stuk van Gorki. We onderwierpen het aan diens goedkeuring. Hij antwoordde met een brief aan Kamenka, waarin hij zijn geloof uitsprak in een vrije bewerking en ons zijn volledige goedkeuring gaf.

In de loop van mijn opnamen moest mijn ontdekking van de acteurs mij wel nopen tot het aanbrengen van behoorlijk wat nieuwe veranderingen. Ik ontdekte Jean Gabin; dat was een ontdekking van formaat. Ik ontdekte niet Jouvét, die ik al op het toneel ontdekt had. Hij was het die mij ontdekte en me hielp bij die konstante ontvouwing van het onderwerp die ik mijn methode noemde, voor zover ik al geen afgrijzen had van elke methode. Gabin was op het toppunt van zijn expressie als hij zijn stem niet hoefde te forceren. Deze reusachtige acteur bereikte de grootste resultaten met de minimste middelen. Ik stelde voor hem scènes op die gemompeld konden worden. We twijfelden er niet aan dat die stijl de wereld ging veroveren en dat de mompelende acteurs legio zouden worden. De resultaten van die mode zijn niet altijd even gelukkig. Gabin kan door een lichte trilling van zijn onbewogen gezicht de meest hevige gevoelens uitdrukken. Een ander zou moeten schreeuwen om hetzelfde resultaat te bereiken. 'Le Jean', zoals Gabrielle hem noemde, overdonderde het publiek met een knipoog.

Iedere keer dat dat mogelijk was, maakte ik gebruik van repetities op zijn italiaans. Het waren Michel Simon en Louis Jouvét die me daartoe hadden

overgehaald. Het bestaat in essentie uit het verzamelen rond een tafel van de acteurs uit de scène die men repeteert, en het laten lezen van de tekst zonder enige expressie toe te staan. Dit lezen moet, om vruchtbaar te zijn, even vlak zijn als het lezen van het telefoonboek. In de praktijk leert iedere gewetensvolle acteur zijn rol op die manier en verbiedt zichzelf elke reactie voordat hij de mogelijkheden van elke zin, elk woord en elk gebaar geëxploreerd heeft. Acteurs die meteen een vorm aan hun interpretatie geven, lopen alle kans om in clichés te vervallen. Elk gedeelte van een theaterstuk of een film moet een oorspronkelijke schepping zijn en haastwerk maakt het niet mogelijk om buiten platgetreden paden te gaan. Een of andere aktrice moet de rol spelen van een moeder die met het lijk van haar zoon wordt gekonfronteerd. Er bestaat een behoorlijke kans dat de manier waarop ze haar verdriet uitdrukt, gekopieerd is van wat ze ooit gezien heeft. Haar kreten en snikken zullen de kreten en snikken in herinnering roepen waarvan zijzelf of andere actrices zich al bediend hebben. Zodoende zitten we dan bij elkaar, acteurs en regisseur, en we leggen ons op de tekst te lezen, twee, drie, twintig keer als dat nodig is. Plotseling ontdekt de regisseur, in het monotone oplezen van een tekst, een vonk. Dat is het. Daarvan uitgaand heeft de toneelspeler de kans om te komen tot een oorspronkelijke interpretatie van zijn rol. Het is magie en het mislukt zelden. Om kort te gaan, het draait alweer om de invloed van de entourage op de artiest. De entourage is hier de tekst. In een ander geval zal het de grimering zijn, of het decor, of het kostuum. Kortom, ik geloof dat de artistieke schepping middelpuntzoekend is alvorens middelpuntvliedend te worden. Slechts dan wanneer de artiest de elementen van zijn probleem goed in zich opgenomen heeft, kan hij zich permitteren om zichzelf te projecteren.

Zoals Werner Kraus het zei: een acteur die handig gebruik maakt van clichés zal ongetwijfeld onmiddellijk succes hebben, gezien de tevredenheid van het publiek zich op bekend terrein te bevinden. Oorspronkelijkheid en succes zijn naar mijn mening twee elkaar vreemde elementen. Toch geloof ik dat oorspronkelijkheid uiteindelijk zal blijken, ondanks uiterlijkheden, en dat gemakkelijk verworven roem snel vergeten zal zijn. De mensen kennen de naam van Sarah Bernhardt enkel omdat er in Parijs een theater van die naam bestaat: mijn vader vond dat ze speelde als een geit. Wie herinnert zich vandaag nog Luc Olivier Merson, een schilder, in zijn tijd overladen met titels en medailles? Een van de redenen om te geloven in het eeuwige leven is de gedachte aan Vincent van Gogh, die tijdens zijn leven niet één doek verkocht. De erkenning van waarden door het publiek en het plaatsen daarvan vergt dikwijls enige tijd. De ware roem is meestal postuum.

In iedere succesvolle film zit een scène waaraan dat resultaat kan worden toegeschreven. Het is onmogelijk van te voren vast te stellen welke scène dit zal zijn. Het is als een soort sleutel die een goed gesloten slot opent. De sleutel kan roestig zijn, of slecht afgewerkt, dat maakt weinig uit, maar hij is het die deze deur voor mij opent. Zonder dat de auteur erover ingezet heeft, geeft

deze sleutel het publiek de gelegenheid nader te komen tot alle personages van de film. Dank zij deze sleutel gaan ze leven, worden zelfs vertrouwd. Hun gebaren en betogen laten niet onverschillig, maar begeesteren de kijkers, die dan ook meer over hen te weten willen komen.

In LES BAS FONDS is de scène in kwestie, de sleutelscène, de scène die ik de 'slakkescène' noem. Ze bestaat uit een soort biecht van de baron, Louis Jouvet, aan Pepel, Jean Gabin. Deze laatste, die verliefd is, spreekt zijn hoop uit om weg te komen uit de onderwereld én haar die hij bemint er uit te halen. Hij is even vastbesloten om zijn huidige beroep, dat van dief, eraan te geven. 'Mijn vader was een dief, ik ben als dief geboren', zegt Pepel. De baron antwoordt met een samengevat overzicht van zijn hele bestaan. Hij rekapituleert zijn levensgeschiedenis door de verschillende fases uit te drukken in kostuumveranderingen. Hij is geweest wat die verschillende kostuums die hij in de loop van zijn leven heeft gedragen, hem gemaakt hebben. Onder het praten bemerkt de baron toevallig een slakje dat langs een grasspriet omhoog klautert. Hij pakt de slak en zet hem op zijn vinger om hem te laten kruipen. Ik heb verschillende vertoningen van LES BAS FONDS voor publiek meegemaakt, dat miste zijn uitwerking nooit. Wanneer de slak begon te kruipen op de vinger van Jouvet ontspande de zaal zich. Men voelde de menigte kijkers met spanning de bewegingen van de slak volgen. De baron werd hen vertrouwd en ze identificeerden zich met Gabin om naar het verhaal te luisteren. !

Uit: J. Renoir, *Ma Vie et mes Films*. Parijs 1974, hoofdstuk 23. Vertaling: Servaas Jansen.