

De akteur en de waarheid

Jean Renoir

Ik heb dezelfde instelling tegenover mijn films als de baron uit LES BAS FONDS ten opzichte van de verschillende kostuums die hij in zijn leven gedragen heeft. Ze zijn wat ik heb gemaakt en ik ben wat ze mij hebben gemaakt. LES BAS FONDS was mijn negentiende film. Na twaalf jaar ervaring, teleurstellingen en suksessen had ik de gewaarwording dat ik de problemen van mijn vak begon te begrijpen. Ik had zelfs een figurantenrol gedaan in een film van Pabst en een rol gespeeld in LE PETIT CHAPERON ROUGE en LA PETITE FILLE van Cavalcanti. Ik had ook in mijn eigen films gespeeld. Ik acht het onontbeerlijk voor een regisseur om enkele ontdekkingstochten te maken aan de andere kant van de kamera. Ik vergeet niet dat sommige van de grote regisseurs begonnen zijn als acteurs. Ik had begrepen wat mijn weg moest zijn: me te laten absorberen door wat zich om me heen afspeelde. Het spektakel van het leven is duizendmaal verrijkender als de meest verleidelijke uitvindingen van onze geest.

Ik had begrepen dat de enige manier om je persoonlijkheid op te leggen erin bestaat, je medewerkers te helpen om de hunne uit te drukken. Ik denk aan de passie van veel regisseurs om zich achter de kamera te zetten en het kaderen te regelen. Waarom niet de kadreur het plezier van de inventie laten? De regisseur behoort zijn vak voldoende te kennen om de kadering van een shot te beoordelen door simpelweg het nummer van het objektief te kennen en de afstanden tussen dat objektief en het onderwerp. Onze functie is niet het overdoen van Rembrandts maar het aanbrengen van ons stempel op alle elementen van de opname.

Ik ben tegen de methode die er uit bestaat dat de regisseur de scène zelf speelt en daarna tegen de acteurs zegt: 'U hebt goed gekeken. Doet u het net zoals ik.' Als de acteurs gehoorzaam zijn, zal het resultaat een film zijn waarvan alle rollen de indruk wekken door dezelfde interpret te zijn gespeeld. Wat is er eentoniger dan dat! Zonder te spreken van de groteske van een al wat buikig heerschap, misschien wel gespeend van enig akteurstalent, die een liefdesscène

voorspeelt aan een jonge aktrice van achttien jaar en zegt: 'Imiteer me.' Bovendien geeft dat de acteur geen enkele kans om zijn persoonlijkheid uit te drukken.

Een zinsnede die ik vaak gebruik is beroemd geworden onder de toneelspelers van mijn generatie. Tegen een acteur die tijdens een repetitie een interpretatie heeft gegeven die ik fout vind zeg ik nooit: 'Dat is slecht' of 'U hebt het mis'. Ik zeg: 'Dat is bewonderenswaardig. Uw conceptie van de rol is grandioos, maar ik zou u willen vragen de scène nog een keer te herhalen om enkele detailpunten te regelen.' De acteur doet de scène over en ik toon hem een overduidelijke inkoherentie of ik vestig zijn aandacht op de mogelijkheid het publiek meer te treffen door minder de nadruk te leggen op dit of dat punt. Langzamerhand en door middel van herhalingen knabbel ik de weerstand van de acteur af en verkrijg ik van hem dan wel niet wat mijn eigen interpretatie zou zijn, maar wat, denk ik, voor hem de gunstigste interpretatie is van de gerepeteerde scène. Ik weet dat ik het gewenste resultaat bereikt heb als de acteur er van overtuigd is dat de modifikatie aangebracht door de herhalingen, van hem komt en wanneer hij verklaart, mijn veranderingen citerend: 'Ik heb Renoir aangeraden dit of dat te veranderen. Hij heeft het van me aangenomen en de scène heeft er een hoop bij gewonnen.'

Ik citeer een oordeel over mezelf waar ik trots op ben. Het werd gegeven door Lulu Wattier, de theateragent. Iemand beval hem een acteur aan, benadrukkend dat hij een rol had gespeeld in een van mijn films en daarin uitstekend was gebleken. 'Dat zegt niets', antwoordde Lulu Wattier, 'Renoir zou een garderobe kunnen laten spelen.'

Ik heb acteurs vaak rollen toevertrouwd die absoluut buiten hun werksfeer vielen. In het algemeen bleek deze methode een commercieel échec, maar vanuit artistiek oogpunt gezien heeft ze me soms goede resultaten opgeleverd. Dit gebruiken van een acteur in een genre dat het zijne niet is, trekt me aan. Het geeft aan zijn spel een variëteit die hem onbekend is in zijn normale werkzaamheden. Het gebeurt zelfs dat hij weer een beetje de frisheid terugvindt die het spel van debutanten zo boeiend maakt. Ik geloof zelfs dat je, voordat je beslist over de interpretatie van een film, eerst moet denken aan toneelspelers die gewend zijn aan ander werk. Dat is me heel goed gelukt in *LA BÊTE HUMAINE*. Om de traditie te volgen dachten de producenten om de rol van Séverine aan Gina Manès te geven, de grote tragédienne van het witte doek. Ik zei hun dat met zo'n interpretatie het publiek van tevoren zou weten dat het een afschuwelijk drama ging bijwonen. Ik stelde Simone Simon voor, die met haar heerlijke pekinezeprofiel heel wat doet verwachten, maar niet op het terrein van de tragedie. De producenten lieten zich overhalen en dat verschafte ons een onvergetelijke Séverine.

Zoals Pascal zegt: er is maar één ding dat de mens interesseert, en dat is de mens. Alles wat de mens omgeeft moet ondergeschikt zijn aan dit doel: het publiek in contact brengen met een menselijk wezen. Het decor kan er

ruimschoots aan meewerken, niet door de illusie die het aan de kijker ver-
schafft, maar door de invloed die het op de acteur kan uitoefenen. Dit is in het
bijzonder zo in het geval van opnamen op lokatie. In veel gevallen doet een
achtergrondprojectie het werk. Het publiek zal dat misschien onbelangrijk
vinden. Maar voor de acteur is dat een ander verhaal. In *LA GRANDE ILLUSION*
had ik een scène gesitueerd in een rotsig en moerasachtig landschap. Jean Ga-
bin en Dalio speelden er een van de passages van hun ontsnapping. Het was
verschrikkelijk koud. Hun kleren waren doorweekt van de modder. Het was
het toppunt van ongerief. Ik was trots op de scène die ik had geschreven.
Helaas, toen we begonnen te repeteren bleek het de acteurs onmogelijk hun
tekst te spreken. De fysieke beproeving waaraan ik hen onderwierp verlamde
hen. Het was noodzakelijk af te zien van de scène waar ik zoveel van verwacht-
te. Om na te denken over de situatie zochten we onze toevlucht in een huis dat
ergens verlaten in de woestenij stond. Na enige tijd stelde een van ons voor, ik
herinner me niet meer wie, mijn tekst te vervangen door het liedje 'Petite
Navire', opgezegd, met telkens een andere expressie. Dit liedje had het geluid
verschafft bij een vorige scène en was symbolies voor de ontsnapping. De
resultaten waren schitterend. Het decor ging erop vooruit. In feite ging
iedereen erop vooruit. In de filmkunst bestaan geen mooi decor, geen mooie
fotografie, geen groot acteur en geen geniale mise-en-scène die op zichzelf
kunnen staan. Dit alles concentreert zich in een geheel.

In *LA BÊTE HUMAINE* gaf het draaien van de scènes met Gabin en Carette op
een echte lokomotief prachtige resultaten. Voor de scènes die op die lokomo-
tief gedraaid zijn, heb ik maar één keer mijn toevlucht genomen tot achter-
grondprojectie. Dat is in de scène waarin Gabin zelfmoord pleegt door zich
van de tender te gooien terwijl de trein op topsnelheid rijdt. Ik kon Gabin
natuurlijk niet vragen om van een echte tender te springen. Hij zei me toen we
de scène voorbereidden: 'Stel dat de filmrol vastloopt in de kamera. Dan zal ik
opnieuw moeten beginnen en daarvoor is het beter als ik nog in leven ben.' Die
gedachte was doordrongen van het krachtigste gezonde verstand. Zodoende
nam hij er genoegen mee van een kartonnen tender te springen en neer te
komen op een flinke laag matrassen.

De directe opnamen van de spoorscènes waren toch al behoorlijk gevaarlijk.
De SNCF had ons een stuk spoor van een tiental kilometers geleend waarop we
op ons gemak de trein konden laten wegrijden en stoppen. Achter de lokomo-
tief hadden we een platte wagon gekoppeld waarop zich onze elektriciteits-
generator voor de verlichting bevond. Achter dat platform was een normale
wagon vastgemaakt die als grimeerruimte diende en als rustplaats voor de
acteurs tussen hun scènes door. Toen ik de beslissing nam om te
filmen met al die hinderpalen ontmoette ik tegenstand. Men maakte me
duidelijk dat de opnamen door middel van achtergrondprojectie zo geperfek-
tioneerde waren dat het onmogelijk was het verschil te zien met directe opna-
men. Maar ik bleef staalhard geloven in de invloed van het decor op het spel

van de acteurs. Gelukkig won ik. Nooit zouden Gabin en Carette zo waarachtig geweest zijn voor een opname met achtergrondprojectie, al was het alleen maar door het lawaai dat hen dwong te communiceren middels gebaren.

De operators waren Kurt Courant en mijn neef Claude Renoir. Curt Courant was een schraal, licht mannetje, een echte vedergewicht. Hij liep voortdurend het risico omgegooid te worden door de wind, die als een duivel langs die rijdende studio blies. Bij verschillende opnamen moest ik hem in mijn armen klemmen zodat hij niet weggeveegd zou worden door de luchtstroom. Claude had langs de lokomotief een klein platform geïnstalleerd waarop hij zat neergehurkt met een kamera. De kamera stak een beetje te ver uit en werd afgerukt bij het ingaan van een tunnel. Claude klampte zich vast en kwam er gezond en wel vanaf.

LA BÊTE HUMAINE versterkte me alleen maar in mijn verlangen naar poëtisch realisme. De staal massa van de lokomotief werd in mijn gedachten het vliegende tapijt in de oosterse sprookjes. Zola hielp me machtig, vanuit zijn graf, om me op dit ideale plan te handhaven. Zijn roman krioelt van heerlijke passages volkse poëzie. Ik citeer: Séverine en Jacques Lentier hebben een afspraak op de Square des Batignolles. Het is hun eerste ontmoeting. Jacques Lentier is zo ontroerd dat hij geen enkel woord kan uitbrengen. Met een lichte glimlach zegt Séverine hem: 'Kijk me niet zo aan, je bederft je ogen nog'. Het is niks maar je moet er maar aan denken. Die poëzie is me geleverd door een omgeving van lokomotieven, van rangeerterreinen, van ontsnappende stoom, of liever gezegd, is de acteurs geleverd en heeft hen, beter dan iedere vorm van uitleg, in de huid van hun rol doen kruipen.

Uit: J. Renoir, *Ma Vie et mes Films*. Parijs 1974, hoofdstuk 24. Vertaling: Servaas Janssen.