

André BAZIN

CE ESTE
CINEMATOGRAFUL?

Volumul II

Traducere de Liri Chapelan, Andrei Rus, Gabriela Filippi,
Andreea Chiper și Andrei Gorzo (coordonator)

UNATC Press
POLIROM
2022

Contribuția traducătorilor:

Liri Chapelan – „Despre Festival ca Ordin”, „*Proscrisul*: cea mai bună nu face nici cât un cal bun”, „*David și Batșeba*”, „Note despre *Erotismul în cinema*”, „*Limelight* sau moartea lui Molière”, „Măreția lui *Limelight*”, „Westernul sau cinematograful american prin excelență”, „Se va renega oare cinematografia italiană?”, „*Senso*”, „*La strada*”, „*Cabiria* sau călătorie la capătul neorealismului”, „Profunda originalitate a filmului *I vitelloni*”

Andrei Rus – „*Los olvidados*”, „Entomologia fetei *pin-up*”, „Șolduri bine arcuite și alte «Niagare»”, „Jean Gabin și destinul său”, „Cibernetica lui André Cayatte”, „Realismul cinematografic și Școala Italiană a Eliberării”, „*Europa '51*”, „De Sica și Rossellini”, „Apărarea lui Rossellini”

Gabriela Filippi – „*Jocuri interzise*”, „*Germania, anul zero*”, „*Vacanțele trecute*”, „*Rossana*”, „*Pământul se cutremură*”, „Un sfânt nu-i sfânt decât apoi”, „*Suflete zbuciumate*”, „*De doi bani speranță*”, „De Sica regizor”, „O mare operă: *Umberto D.*”, „*Crudul Neapole (Aurul Neapolelui)*”

Andreea Chiper – „Mitul domnului Verdoux”, „Evoluția westernului”, „Un western exemplar: *Șapte oameni de ucis*”, „*Valea prafului de pușcă*”, „*Dragostea în oraș*”

Andrei Gorzo – „Moartea lui Humphrey Bogart”, „*Hoții de biciclete*”, „*Il bidone* sau când în joc e mântuirea”

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, tome 3: *Cinéma et Sociologie*, tome 4: *Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*

© Les Éditions du Cerf, 1958

© 2022 by Editura POLIROM, pentru ediția în limba română

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Foto copertă: scenă din filmul *Hoții de biciclete* (1948), de Vittorio De Sica

www.unatc.ro

UNATC Press

București, Str. Matei Voievod nr. 75-77, sector 2

www.polirom.ro

Editura POLIROM

Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700505

București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1,

et. 1, sector 4, 040031, O.P. 53

Cuprins

III

CINEMA ȘI SOCIOLOGIE

Despre Festival ca Ordin.	7
-----------------------------------	---

PARTEA ÎNTÂI

Copilăria dincolo de mituri

I. <i>Jocuri interzise</i>	13
II. <i>Los olvidados</i>	21
III. <i>Germania, anul zero</i>	28
IV. <i>Vacanțele trecute</i>	32

PARTEA A DOUA

Erotism

I. Entomologia fetei <i>pin-up</i>	42
II. <i>Proscrisul</i> . Cea mai bună nu face nici cât un cal bun . . .	48
III. <i>Rossana</i>	55
IV. Șolduri bine arcuite și alte „Niagare”	58
V. <i>David și Batșeba</i>	62
VI. Note despre <i>Erotismul în cinema</i>	66

PARTEA A TREIA

Mituri și Societate

I. Jean Gabin și destinul său.	74
II. Moartea lui Humphrey Bogart	78
III. Mitul domnului Verdoux	85

IV. <i>Limelight</i> sau moartea lui Molière	110
V. Măreția lui <i>Limelight</i>	115

PARTEA A PATRA
Westernul

I. Westernul sau cinematograful american prin excelență . .	129
II. Evoluția westernului	139
III. Un western exemplar: <i>Șapte oameni de ucis</i>	150
IV. <i>Valea prafului de pușcă</i>	156

PARTEA A CINCEA
Un univers de automate

Cibernetica lui André Cayatte	159
---	-----

IV

O ESTETICĂ A REALITĂȚII:
NEOREALISMUL

I. Realismul cinematografic și Școala Italiană a Eliberării. . .	171
II. <i>Pământul se cutremură</i>	200
III. <i>Hoții de biciclete</i>	207
IV. Un sfânt nu-i sfânt decât apoi	223
V. <i>Suflete zbuciumate</i>	228
VI. <i>De doi bani speranță</i>	231
VII. De Sica regizor	236
VIII. O mare operă: <i>Umberto D.</i>	256
IX. <i>Europa '51</i>	260
X. Se va renega oare cinematografia italiană?	263
XI. Crudul Neapole (<i>Aurul Neapolelui</i>)	268
XII. De Sica și Rossellini	277
XIII. <i>Senso</i>	281
XIV. <i>La strada</i>	285
XV. <i>Il bidone</i> sau când în joc e mântuirea	292
XVI. <i>Cabiria</i> sau călătorie la capătul neorealismului	296
XVII. Profunda originalitate a filmului <i>I vitelloni</i>	306

XVIII. <i>Dragostea în oraș</i>	309
XIX. Apărarea lui Rossellini. Scrisoare către Aristarco, redactor-șef al revistei <i>Cinema Nuovo</i>	314
<i>Indexul filmelor citate</i>	325

Precursorii

În fața originalității producțiilor italiene și în entuziasmul descoperirii e posibil să fi neglijat aprofundarea cauzelor acestei renașteri, preferând să o vedem ca pe o generație spontană, ieșită ca un roi de albine din cadavrele putrezite ale fascismului și ale războiului. Fără îndoială că Eliberarea și formele sociale, morale și economice pe care le-a luat în Italia au jucat un rol determinant în producția cinematografică. Vom avea ocazia să revenim la asta. Însă numai ignoranța noastră în raport cu cinematografia italiană ne-a putut abandona seducătoarei iluzii că ar fi vorba despre un miracol de nimeni pregătit.

S-ar putea ca Italia să fie azi țara cu inteligența cinematografică cea mai acută, dacă judecăm după importanța și calitatea producției sale cinematografice. Centrul Experimental de Cinematografie din Roma a precedat cu câțiva ani Institutul nostru de Înalte Studii Cinematografice; dar, mai ales, speculațiile intelectuale din Italia nu rămân, ca la noi, fără efecte asupra realizărilor propriu-zise. Separarea radicală dintre critică și regie nu mai există în cinematografia italiană, așa cum, la noi, nu mai există în literatură.

În plus, fascismul, care, spre deosebire de nazism, a permis supraviețuirea unei anumite pluralități artistice, s-a interesat în mod deosebit de cinematografie. Ne putem menține toate rezervele în raport cu Festivalul de la Veneția și cu interesele politice ale lui Mussolini, dar nu am putea contesta că această idee a unui festival internațional a dat, în timp, roade și i-am putea măsura azi prestigiul văzând că patru sau cinci țări concurează de fiecare dată pentru a-și adjudeca laurii săi. Capitalismul și conducerea fascistă au înzestrat măcar Italia cu studiouri de film moderne. Faptul că aceste studiouri au produs filme inepte, melodramatice și grandilocvente nu i-a împiedicat totuși pe câțiva oameni inteligenți (și suficient de abili pentru a filma scenarii de actualitate fără a sprijini regimul) să realizeze opere valoroase care prefigu-
rau operele lor actuale. Dacă în timpul războiului nu am fi

avut – motivat – opinii partizane, filme precum *S.O.S. 103/Uomini sul fondo* sau *Nava albă/La nave bianca*, realizat de Rossellini, ne-ar fi reținut un pic mai mult atenția. De altfel, chiar când prostia capitalistă sau politicianistă controla la maximum producția comercială, inteligența, cultura și cercetarea experimentală și-au găsit refugiu în studiile tipărite, în congresele organizate de cinematecă și în realizarea de scurtmetraje. Alberto Lattuada, regizorul lui *Banditul/Il bandito*, pe atunci directorul Cinematecii din Milano, era aproape să ajungă în închisoare pentru că a îndrăznit să prezinte în 1941 versiunea integrală a *Marii iluzii/La Grande illusion*^{1*}.

Istoria cinematografeii italiene este, dincolo de asta, cvasinecunoscută. Am rămas la *Cabiria* și la *Quo Vadis*, considerând că recentul și memorabilul *Coroana de fier/La corona di ferro* este o confirmare suficientă a perenității pretinselor caracteristici naționale ale filmului de dincolo de Alpi: gust – mai bine zis, prost gust – al decorului, idolatrie a vedetei, emfază puerilă a jocului actoricesc, hipertrofie a regiei, intruziune a dispozitivelor tradiționale ale bel canto-ului și ale operei, scenariii convenționale influențate de teatru, de melodrama romantică și de poemul eroic redus la nivelul romanului foileton. E adevărat că prea multe producții italiene se străduiesc să confirme această caricatură, că prea mulți regizori, chiar dintre cei mai buni, au cedat (nu fără autoironie uneori) acestor exigențe comerciale. Dar marile producții de o sută de milioane de lire, precum *Scipio Africanul/Scipione l'Africano*, erau, desigur, primele exportate în afara Italiei. A existat totuși și un alt filon artistic rezervat practic pieței naționale. Astăzi, când zgomotul făcut de elefanții lui Scipio nu mai e decât un bubuit îndepărtat, ne putem concentra ceva mai bine urechea la zgomotul discret, dar delicios produs de *Patru pași în nori/Quattro passi fra le nuvole*.

1. Influența lui Jean Renoir asupra cinemaului italian este capitală și decisivă. N-o egalează decât cea a lui René Clair.

* Marele film pacifist al lui Renoir (din 1937) despre Primul Război Mondial a fost interzis în Germania nazistă, în Italia fascistă și în Franța ocupată de trupele hitleriste (n.A.G.).

Cititorul, sau măcar cel care a văzut acest din urmă film, va fi fără îndoială la fel de surprins ca noi să afle că această comedie de o sensibilitate fără margini, plină de poezie și al cărei realism social deloc greoi se înrudește direct cu cinematografia italiană recentă, a fost realizată în 1942, la doi ani după faimosul *Coroana de fier*, de același regizor, Alessandro Blasetti, care a realizat în aceeași perioadă și *Aventurile lui Salvator Rosa/Un'avventura di Salvator Rosa* și, recent, *O zi din viață/Un giorno nella vita*. Realizatori precum Vittorio De Sica, autorul admirabilului *Sciuscia*, au aspirat întotdeauna să facă comedii foarte umane, pline de sensibilitate și de realism; dintre care s-a remarcat, în 1942, *Copiii ne privesc/I bambini ci guardano*. Mario Camerini realiza încă din 1932 *Oamenii, ce ticăloși!/Gli uomini, che mascalzoni...*, a cărui acțiune se desfășoară, ca cea din *Roma, oraș deschis*, pe străzile capitalei, iar *Mica lume antică/Piccolo mondo antico* nu a fost mai puțin tipic italian.

De altfel, nu există prea multe nume noi printre regizorii italieni contemporani. Cei mai tineri, ca Rossellini, au debutat în prima parte a războiului. Cei mai vârstnici, ca Blasetti sau Mario Soldati, erau deja cunoscuți din primii ani ai filmului sonor.

Dar să nu cădem dintr-o extremă într-alta și să tragem concluzia că „noua” școală italiană nu există. Tendința realistă, intimismul satiric și social, verismul sensibil și poetic nu au fost până la începutul războiului decât calități minore, modeste violete la poalele arborilor sequoia gigantici ai mizanscenei. Se pare că totuși de la începutul războiului, această pădure butaforică a început să se lumineze. În *Coroana de fier* genul părea deja să se autoparodieze. Rossellini, Lattuada, Blasetti tindeau deja spre un realism de clasă internațională. Cu toate acestea, Eliberarea e cea care a permis acestor voințe estetice să se elibereze pe deplin, să înflorească în condiții noi care le vor modifica sensibil direcția și întinderea.

Eliberarea – ruptură și renaștere

Mai multe dintre elementele tinerei școli italiene existau deci înaintea Eliberării: oameni, posibilități tehnice și tendințe estetice. Însă conjunctura istorică, socială și economică a precipitat dintr-odată o sinteză în care sunt introduse, în plus, și elemente originale.

Rezistența și Eliberarea au oferit principalele teme ale acestor ultimi doi ani. Dar, spre deosebire de filmele franceze, ca să nu spunem europene, filmele italiene nu se limitează la zugrăvirea acțiunilor de rezistență propriu-zise. La noi, Rezistența a intrat imediat în legendă; oricât de apropiată temporal, ea a devenit, imediat după Eliberare, direct istorie. Odată cu plecarea germanilor viața reîncepea. În Italia, dimpotrivă, Eliberarea nu a însemnat revenirea la o libertate anterioară foarte recentă, ci revoluție politică, ocupație aliată, bulversare economică și socială. În fine, Eliberarea s-a petrecut lent, pe parcursul unor luni interminabile. Ea a afectat profund viața economică, socială și morală a țării. Astfel că în Italia, Rezistența și Eliberarea nu reprezintă deloc, precum eliberarea Parisului, un fel de termeni istorici. Rossellini a filmat *Paisà* într-o epocă în care scenariul său era încă de actualitate. *Banditul* arată cum prostituția și piața neagră s-au dezvoltat în urma trecerii armatelor, cum dezamăgirea și șomajul conduc un prizonier eliberat spre gangsterism.

În afara câtorva filme care sunt incontestabil filme „de Rezistență”, precum *Să trăiești în pace/Vivere in pace* sau *Soarele mai răsare încă/Il sole sorge ancora*, cinematograful italian se caracterizează mai ales prin adeziunea sa la actualitate. Critica franceză nu a omis să sublinieze – pentru a-l felicita sau pentru a-l blama, însă întotdeauna cu o mirare solemnă – cele câteva aluzii precise la perioada ulterioară războiului cu care Carné a ținut să-și marcheze ultimul său film. Dacă regizorul și scenaristul au avut atâtea bătăi de cap pentru a ne face să-i înțelegem, e pentru că nouăsprezece din douăzeci de filme franceze nu pot să se situeze decât cu

un decalaj de zece ani față de prezent. Din contră, chiar atunci când esența scenariului e independentă de actualitate, filmele italiene sunt mai întâi reportaje reconstituite. Acțiunea nu ar putea să se desfășoare într-un context social oarecare, neutru din punct de vedere istoric, cvasiabstract precum decorurile de tragedie, așa cum sunt deseori, în grade diverse, cele din filmele americane, franceze sau britanice.

Rezultă că filmele italiene prezintă o valoare documentară excepțională, că scenariile lor sunt imposibil de extras fără a antrena împreună cu ele întregul teren social în care își împlântă rădăcinile.

Această aderență perfectă și firească la actualitate se explică și se justifică interior printr-o adeziune spirituală la epocă. Istoria recentă a Italiei este, fără îndoială, ireversibilă. Războiul nu a fost resimțit ca o paranteză, ci ca o concluzie: sfârșitul unei epoci. Într-un anumit sens, Italia nu are decât trei ani. Însă aceeași cauză putea produce alte efecte. Ceea ce nu încetează să fie admirabil și să asigure cinematografilei italiene o audiență morală foarte largă în națiunile occidentale e înțelesul pe care îl capătă acolo zugrăvirea actualității. Într-o lume obsedată de teroare și de ură, unde realitatea nu mai este aproape niciodată iubită pentru ea însăși, ci doar refuzată sau apărută ca semn politic, *cinematografia italiană e, în mod cert, singura care salvează, chiar în sânul epocii pe care o descrie, un umanism revoluționar.*

Iubire și refuz al realului

Filmele italiene recente sunt cel puțin prerevoluționare; toate refuză, implicit sau explicit, prin umor, prin satiră sau prin poezie, realitatea socială de care se servesc, dar știu, până și în cele mai clare luări de poziție, să nu trateze niciodată această realitate ca pe un mijloc. S-o condamni nu obligă la rea-credință. Ele nu uită că, înainte de a fi condamnată, lumea, pur și simplu, există. E prostesc și poate la fel de naiv

ca elogiul pe care-l aducea Beaumarchais lacrimilor melodramei, dar spuneți-mi dacă, ieșind de la un film italian, nu vă simțiți mai buni, dacă nu simțiți dorința să schimbați ordinea lucrurilor, însă de preferință convingând oamenii, măcar pe cei care ar putea să se lase convinși și pe care numai orbirea, prejudecata sau ghinionul i-au mânat să facă rău semenilor lor.

De aceea, atunci când le citim rezumatul, scenariile multor filme italiene par ridicole. Reduse la intrigă, deseori ele nu sunt decât melodrame moralizatoare. În film însă toate personajele există cu o autenticitate bulversantă. Nici unul nu e redus la starea de lucru sau de simbol, ceea ce ar permite să le urăști fără muștrări de conștiință, fără a trebui să depășești în prealabil echivocul umanității lor. Aș spune că umanismul filmelor italiene constituie principalul lor merit în ceea ce privește fondul¹.

-
1. Nu mă prefac că nu văd doza de abilitate politică, mai mult sau mai puțin conștientă, care se ascunde, fără îndoială, sub această generozitate comunicativă. E posibil ca mâine, preotul din *Roma, oraș deschis* să nu se mai înțeleagă atât de bine cu fostul membru al rezistenței comuniste. E posibil ca cinematografia italiană să devină în curând, și ea, politică și partizană. E posibil să existe în ea câteva semiminciuni. Foarte abil pro-american, *Paisà* a fost realizat de creștin-democrați și de comuniști. Dar dacă iei dintr-o operă ce se găsește în ea nu se cheamă că te-ai lăsat păcălit; se cheamă că ai fost înțelept. La această oră, cinematografia italiană este mult mai puțin politică decât sociologică. Vreau să spun că realități sociale atât de concrete ca mizeria, piața neagră, administrația, prostituția, șomajul nu par să fi cedat încă locul în conștiința publicului unor valori a priori ale politicii. Din filmele italiene nu ne putem da seama aproape deloc din ce partid politic face parte regizorul și nici măcar pe care din ele vrea să-l lingușească. Această stare de fapt se datorează, fără îndoială, temperamentului etnic, însă și situației politice italiene și stilului Partidului Comunist din peninsulă. Independent de conjunctura politică, acest umanism revoluționar își găsește sursele și într-o anumită luare în considerare a individului, masa nefiind decât rareori considerată ca o forță socială pozitivă. Când este evocată, de obicei e pentru a arăta caracterul ei distructiv și negativ în raport cu eroul: tema omului în mulțime. Din acest punct de vedere, ultimul mare film italian,