

André BAZIN

CE ESTE
CINEMATOGRAFUL?

Volumul I

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

Notă asupra ediției și introducere
de Andrei Gorzo

UNATC Press
POLIROM
2022

Cuprins

<i>Notă asupra ediției (Andrei Gorzo)</i>	5
<i>Ce-I datorăm cu toții lui Bazin (Andrei Gorzo)</i>	7

1

Ontologie și Limbaj

Cuvânt înainte	29
I. Ontologia imaginii fotografice	33
II. Mitul cinematografului total	41
III. Viața și moartea supraimpresiunii	48
IV. În legătură cu <i>Why We Fight</i>	52
V. În legătură cu Jean Painlevé.	59
VI. În căutarea timpului pierdut: <i>Paris 1900</i>	61
VII. Cinematograful și explorarea	63
VIII. <i>L'Ultimo paradiso</i>	73
IX. <i>Le Monde du silence</i>	75
X. <i>Moarte după-amiază</i>	80
XI. André Gide	86
XII. Mitul lui Stalin în cinematograful sovietic	90
XIII. Pustișă și postiş sau neantul pentru o mustață	107
XIV. Introducere într-o simbolistică a lui Charlot	112
XV. Domnul Hulot și timpul	122
XVI. Montaj interzis	130
XVII. Evoluția limbajului cinematografic	142
XVIII. William Wyler sau jansenistul mizanscenei	160

II

Cinemaul și celelalte arte

I. Pentru un cinema imput. În apărarea adaptării	187
II. <i>Jurnalul unui preot de țară</i> și stilistica lui Robert Bresson	211
III. <i>Domnul Ripois</i> , cu sau fără Nemesis	231
IV. Teatru și cinema	243
V. Cazul Pagnol	293
VI. Pictură și cinema	299
VII. Un film bergsonian: <i>Misterul Picasso</i>	305
<i>Indexul filmelor citate</i>	313

Montajele lui Kuleșov, cel al lui Eisenstein sau al lui Gance nu arătau evenimentul: făceau aluzie la el. Cu siguranță, ele își împrumutau majoritatea elementelor din realitatea pe care se presupunea că o descriu, însă semnificația finală a filmului rezida mult mai mult în organizarea acestor elemente decât în conținutul lor obiectiv. Materia povestirii, indiferent care e realismul individual al imaginii, se naște în chip esențial din aceste relații (Mosjukin zâmbind + copil mort = milă), adică un rezultat abstract ale cărui premise nu sunt conținute în niciunul dintre elementele sale concrete. În același fel se poate imagina: fete tinere + copaci înfloriți = speranță. Combinațiile sunt infinite. Însă toate au în comun faptul că sugerează ideea prin intermediul metaforei sau al asocierii de idei. Astfel, între scenariul propriu-zis, obiectul ultim al povestirii și imaginea brută se intercalează un releu suplimentar, un „transformator” estetic. *Sensul* nu se află în imagine, el este umbra acesteia proiectată, prin montaj, în planul conștiinței spectatorului.

Să rezumăm. Atât prin conținutul plastic al imaginii, cât și prin resursele montajului, cinematograful dispune de un întreg arsenal de procedee pentru a-i impune spectatorului o interpretare a evenimentului reprezentat. Se poate considera că, la sfârșitul cinematografului mut, acest arsenal era complet. Pe de o parte, cinematograful sovietic a împins până la ultimele sale consecințe teoria și practica montajului, în timp ce școala germană a făcut ca plastica imaginii (decor și ecleraj) să suporte toate violențele posibile. Desigur, în afara cinematografului german și sovietic contau în acea vreme și alte cinematografe, însă, indiferent că vorbim de Franța, Suedia sau America, se pare că limbajul cinematografic deținea mijloacele necesare pentru a spune ceea ce avea de spus. Dacă esența artei cinematografice constă în tot ceea ce plastica și montajul pot să adauge unei realități date, arta mută este o artă completă. Sunetul nu poate juca decât, cel mult, un rol secundar și complementar: în contrapunctul imaginii vizuale. Însă această posibilă îmbogățire, care în cel mai bun caz nu ar putea fi decât minoră, riscă să nu cântărească mult în

comparație cu leștul de realitate suplimentară introdus în același timp de sunet.



Până acum, am considerat expresionismul montajului și al imaginii ca fiind esența artei cinematografice. Și tocmai această noțiune general admisă este cea pe care o pun implicit în discuție, de la cinematograful mut înapoi, realizatori precum Erich von Stroheim, F.M. Murnau sau R. Flaherty. În filmele lor, montajul nu joacă, practic, niciun rol, cu excepția celui complet negativ de eliminare inevitabilă acolo unde realitatea este prea abundentă. Camera nu poate să vadă totul deodată, însă, din ceea ce alege să vadă, ea se străduiește cel puțin să nu piardă nimic. Ceea ce contează pentru Flaherty în fața lui Nanook care vânează foca este relația dintre Nanook și animal, amploarea reală a așteptării. Montajul ar fi putut sugera timpul, însă Flaherty se mărginește să ne *arate* așteptarea; durata vânătorii este însăși substanța imaginii, adevăratul ei obiect. În film, acest episod nu conține deci decât un plan*. Putem oare să contestăm că, din acest motiv, el este mult mai emoționant decât un „montaj de atracții”?

Murnau se interesează mai puțin de timp și mai degrabă de realitatea spațiului dramatic: nici în *Nosferatu*, nici în *Aurora/Sunrise*, montajul nu joacă un rol decisiv. Am putea crede, dimpotrivă, că plastica imaginii o leagă de un anumit expresionism; însă ar fi o apreciere superficială. Compoziția imaginii sale nu este deloc picturală, ea nu adaugă nimic realității, nu o deformează, ci, dimpotrivă, se străduiește să-i scoată în evidență structurile profunde, să dezvăluie relații

* Contrar impresiei lui Bazin că episodul vânătorii focii ar consta dintr-un singur plan (motivul de dorința lui Robert Flaherty de a capta timpul real al așteptării), istoricul de film David Bordwell, care a comparat între ele diverse copii ale lui *Nanook*, a ajuns la concluzia că Flaherty a recurs totuși la o elipsă de montaj, mulțumindu-se deci să sugereze trecerea timpului fără a o arăta (David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, 1997, p. 75) (n.A.G.).

preexistente care devin constitutive pentru dramă. Astfel, în *Tabu*, intrarea unei nave în imagine prin partea stângă a ecranului trimite în mod absolut la destin, fără ca Murnau să trișeze în vreun fel în ceea ce privește realismul riguros al filmului, al cărui decor este în întregime natural.

Dar, cu siguranță, Stroheim este cel care se opune deopotrivă expresionismului imaginii și artificiilor montajului. În filmele lui, realitatea își mărturisește sensul aidoma unui suspect sub interogatoriul neobosit al comisarului de poliție. Principiul care stă la baza regiei lui este simplu: a privi lumea suficient de îndeaproape și cu suficientă insistență pentru ca aceasta să sfârșească prin a-și dezvălui cruzimea și urâtenia. Ne-am putea imagina destul de bine, la limită, un film al lui Stroheim compus dintr-un singur plan, oricât de lung și de apropiat.

Alegerea acestor trei regizori nu este exhaustivă. Cu siguranță vom găsi și la alții elemente ale cinematografului non-expresionist și în care montajul nu joacă niciun rol. Chiar și la Griffith, de altfel. Însă aceste exemple sunt suficiente pentru a indica existența, chiar în inima cinematografului mut, a unei arte cinematografice opuse celei identificate cu cinematograful prin excelență; a unui limbaj a cărui unitate semantică și sintactică n-o constituie nicidecum cadrul individual; în care imaginea contează în primul rând nu pentru ceea ce *adaugă* realității, ci pentru ceea ce *dezvăluie* din realitate. Pentru această tendință, cinematograful mut nu era, de fapt, decât o infirmitate: realitatea privată de unul din elementele ei. *Rapacitate/Greed* al lui Stroheim și *Patimile Ioanei d'Arc* de Dreyer sunt deja filme virtual sonore. Dacă încetăm a mai considera montajul și compoziția plastică a imaginii ca fiind esența limbajului cinematografic, apariția sunetului nu mai este prăpastia estetică ce separă două aspecte radical diferite ale celei de-a șaptea arte. Cinematograful care a crezut că piere din cauza coloanei sonore nu era nicidecum „cinematograful”. Adevăratul clivaj se afla în altă parte. El continua și continuă fără ruptură să traverseze treizeci și cinci de ani de istorie a limbajului cinematografic.

După ce am pus astfel în discuție unitatea estetică a filmului mut și am repartizat-o în două tendințe opuse, să reexaminăm istoria ultimilor douăzeci de ani.

Între 1930 și 1940, se pare că s-a instituit în toată lumea, și mai ales în America, o anumită comunitate de expresie în limbajul cinematografic. Triumful din acea vreme a cinci sau șase mari genuri i-a asigurat Hollywoodului o zdrobitoare superioritate: „comedia americană” (*Domnul Smith merge la Washington/Mr. Smith Goes to Washington*, 1936*), burlescul (Frații Marx), musicalul (Fred Astaire și Ginger Rogers, *Ziegfeld Follies*), filmul polițist și cu gangsteri (*Scarface*, *Sunt un evadat/I Am a Fugitive from a Chain Gang*, *Trădătorul/The Informer*), drama psihologică și de moravuri (*Back Street*, *Jezebel*), filmul fantastic sau de groază (*Dr. Jeckyll și Mr. Hyde*, *Omul invizibil*, *Frankenstein*), westernul (*Diligența/Stagecoach*, 1939). În aceeași perioadă, al doilea cinematograf din lume este, fără îndoială, cel francez; superioritatea lui se afirmă treptat într-o tendință pe care o putem numi, în general, realism negru sau realism poetic, dominat de patru nume: Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné și Julien Duvivier. Scopul nostru nefiind de a face un palmares, nu ar fi foarte util să zăbovim asupra cinematografeilor sovietic, englez, german și italian, în cazul cărora perioada pe care o analizăm este mai puțin semnificativă decât următorii zece ani. Producțiile americane și franceze sunt de ajuns, în orice caz, pentru a defini în mod clar cinematograful sonor de dinainte de război drept o artă ajunsă în chip evident la echilibru și maturitate.

Mai întâi, în ceea ce privește fondul: mari genuri cu reguli bine elaborate, capabile să placă celui mai larg public internațional și să intereseze totodată o elită cultivată, cu condiția ca ea să nu fie a priori ostilă cinematografului.

* Filmul lui Frank Capra datează, de fapt, din 1939; e posibil ca Bazin să se fi gândit la un alt film de Capra, *Domnul Deeds merge la oraș/Mr. Deeds Goes to Town*, care datează într-adevăr din 1936 (n.A.G.).

Apoi, în ceea ce privește forma: stiluri de fotografie și decupaj complet clare și adecvate la subiect; o reconciliere totală între imagine și sunet. Revăzând azi filme precum *Jezebel* al lui William Wyler, *Stagecoach* al lui John Ford sau *Noaptea amintirilor/ Le jour se lève* al lui Marcel Carné, avem sentimentul unei arte care și-a găsit echilibrul perfect, forma ideală de expresie și, reciproc, admirăm teme dramatice și morale pe care cinematograful poate că nu le-a creat întru totul, dar cărora le-a dat o măreție și o eficacitate artistică pe care nu le-ar fi cunoscut fără el. Pe scurt, toate trăsăturile unei arte „clasice” ajunse la plenitudine.

Putem susține, pe bună dreptate, că originalitatea cinematografului de după război, în raport cu cel din 1939, rezidă în promovarea anumitor producții naționale, îndeosebi strălucirea uluitoare a cinematografului italian și apariția unui cinematograful britanic original, eliberat de influențele hollywoodiene. Putem conchide din asta că fenomenul cu adevărat important al anilor '40-'50 este introducerea unui sânge nou, a unei materii încă neexplorate; pe scurt, că adevărata revoluție s-a produs mai mult la nivelul subiectelor decât al stilului; la nivelul a ceea ce cinematograful are de spus lumii, mai degrabă decât la nivelul modului în care o spune. „Neorealismul” nu este oare, în primul rând, un umanism, înainte de a fi un stil de punere în scenă? Iar acest stil nu se definește oare, în esență, printr-o autoefasare a cineaștilor în fața realității?

Astfel, intenția noastră nu este de a propovădui nu știu ce preeminență a formei asupra fondului. „Arta pentru artă” nu este mai puțin eretică în cinematografie. Poate chiar mai mult! Însă un subiect nou cere o formă nouă! Iar o modalitate de a înțelege mai bine ceea ce un film încearcă să spună este de a ști cum anume o spune.

Așadar, în 1938 sau 1939, cinematograful sonor atinsese, mai ales în Franța și în America, o perfecțiune clasică, întemeiată, pe de o parte, pe maturitatea genurilor dramatice elaborate în ultimii zece ani sau moștenite de la cinematograful mut și, pe de altă parte, pe stabilizarea progreselor tehnice. Anii '30 au fost deopotrivă anii sunetului și ai peliculei

pancromatice. Fără îndoială, echipamentul studiourilor nu a încetat să se perfecționeze, dar aceste îmbunătățiri erau doar de detaliu; niciuna dintre ele nu deschidea posibilități radical noi pentru regie. Această situație nu s-a schimbat, de altfel, din 1940 înapoi, exceptând poate domeniul fotografiei, datorită creșterii sensibilității peliculei. Pelicula pancromatică a răsturnat echilibrul valorilor imaginii, emulsiile ultrasensibile au permis modificarea desenului ei. Liber să filmeze în studio cu diafragme mult mai închise, operatorul a putut, atunci când era cazul, să elimine flou-ul din fundal, care era considerat în general inevitabil. Însă am putea găsi numeroase exemple anterioare ale utilizării profunzimii câmpului (la Jean Renoir, bunăoară); acest lucru a fost întotdeauna posibil în aer liber și, cu puțină iscusință, chiar și în studio. Era suficient să se dorească acest lucru. Astfel încât, în fond, era vorba mai puțin de o problemă tehnică – a cărei rezolvare a fost, e adevărat, mult facilitată – decât de o căutare stilistică, aspect asupra căruia vom reveni. Pe scurt, odată cu vulgarizarea utilizării peliculei pancromatice, cu înțelegerea resurselor microfonului și cu răspândirea utilizării macaralei în echipamentul de studio, putem considera ca fiind dobândite condițiile tehnice necesare și suficiente pentru arta cinematografică de după 1930.

Întrucât aceste condiții tehnice erau practic eliminate, trebuiau căutate în altă parte semnele și principiile evoluției limbajului: în repunerea în discuție a subiectelor și, pe cale de consecință, a stilurilor necesare în vederea exprimării lor. În 1939, cinematograful sonor ajunsese la ceea ce geografii numesc profilul de echilibru al unui fluviu. Adică acea curbă matematică ideală care este rezultatul unei eroziuni suficiente. După ce și-a atins profilul de echilibru, fluviul curge cu ușurință de la izvorul său la gura de vărsare și încetează să-și mai adâncească albia. Însă, dacă survine vreo modificare geologică ce ridică penelena și modifică altitudinea izvorului, apa lucrează din nou, pătrunde în terenurile joase, se infiltrează, erodează și sapă. Uneori, când e vorba de straturi