Documentarea vizuală monografică, de la *Tipuri* la Țărani

Ioana POPESCU

Muzeul Național al Țăranului Român, București
National Museum of the Romanian Peasant
Personal e-mail: iopopescualta@gmail.com

The Monographic visual documentation, from "Types" to Peasants

The article examines a major turning point introduced in social research practice by Dimitrie Gusti's monographic program of visual documentation. The author argues that the monographic research program entailed an aesthetic that was new relative to the one mobilized by prior research. The visual information (that is, both photographs and filmed footage) gathered by the predecessors of the Gustian school displayed a certain Romantic sensibility, which drew on the ruin trope and the beautiful costume as part of an attempt to come up with a set of cultural types. In opposition to that, the monographic research was guided by direct observation and prioritized the documentation of everyday life. Due to that, the visual data gathered - based on empathy, social mobilization and the intimate knowledge of the subjects - became far more powerful.

Keywords: Dimitrie Gusti, Iosif Berman, visual documentation, types, sociological film.

Fotografia s-a instaurat încă de la începuturile ei, ca un mod de a-și apropria realitatea, de a o domina. Chiar din momentul alegerii perspectivei asupra subiectului, ca și în procesul de selecție a clișeelor care urmează a fi imprimate, fotograful impune propriile sale norme acelei felii vizuale pe care decide să o transmită. Și poate că nici în zilele noastre, privitorii acelor imagini nu sunt pe deplin conștienți de puterea fotografiei / filmului documentar de a **interpreta** realitatea documentată. Susan Sontag atrăgea atenția, în primul său studiu despre fotografie, asupra faptului că aparatul de fotografiat funcționează ca un binoclu, prin care realitatea poate fi privită în ambele sensuri, în așa fel încât ceva îndepărtat, exotic, să devină familiar în imagine, sau, dimpotrivă, ceva cunoscut, obișnuit, să fie îndepărtat și micșorat până la a deveni straniu, sau chiar abstract (Sontag, 1982).

Încep cu afirmația că *a trăi o fotografie* este un proces cu trei direcții conjugate - **a face, a se supune şi a privi.** Și continuu cu încercarea de a analiza, fie și sumar, mijloacele de punere în practică a acestui *trăit*.

A face o fotografie înseamnă în esență pentru fotograf a **privi subiectul** ales, direct şi prin intermediul obiectivului aparatului de fotografiat pentru a-l putea prinde şi fixa.

A se supune captării unei imagini, a se lăsa fotografiat, presupune din partea subiectului două priviri concomitente: o **privire interioară proiectivă**, o căutare a imaginii optime a sinelui, pentru a putea alege poza ce va fi luată, şi o **privire către fotograf** şi către aparatul său, pentru a-i anticipa dorințele şi a-i ghici proiectul.

A privi o fotografie, fie de către autor, fie de către subiect, dar mai ales de către multitudinea de utilizatori şi consumatori ulteriori ai imaginii, este în fond un proces ce se derulează / reia în timp. De aceea, mesajul pe care imaginea îl comunică poate deveni foarte diferit de la o lectură la alta, datorită contextului cultural, modelor

și gustului artistic al momentului, sau chiar experienței de viață și pregătirii privitorului. (Popescu, 2002)

La începuturile fotografiei documentare, pelicula de argint era impresionată de ceea ce emoționa ochiul fotografului; uneori, ca și când ar fi fost impresionată până la lacrimi, imaginea plutește într-un abur care estompează contrastele şi îndulceşte natura. Această atmosferă senzorială impresionează chiar şi subiectul; uimit de propriul său impact asupra *Celuilalt*, individul fotografiat se autodescoperă şi se revalorizează. Cu alte cuvinte, acele imagini de început dezvăluie o lume impresionată de descoperirea propriei sale frumuseți. După etapa primelor comenzi de documentare fotografică, cu interes preponderent pentru monumente istorice și așezări, începe să apară curiozitatea și nevoia completării acestei lumi de obiecte construite, cu imaginea oamenilor care o populează și o folosesc. În Transilvania, ca și în Vechiul Regat, fotografii – în majoritatea lor străini de țară – sunt atrași de lumea satelor, cu aura ei istoric-exotică aidoma monumentelor. Și așa cum – din necesitatea de a ordona și arhiva colecțiile de documentare vizuală – fotografiile de monument erau însoțite de informații despre numele construcției, despre loc și despre momentul fixării în imagine, în cazul realității umane, glosarea a introdus clasificarea pe **tipuri**. Aceasta, pentru a aduce o ordine în varietatea aspectelor lumii, o ordine care se va dovedi a fi însă una simplificatoare și constrângătoare. Un personaj-tip nu putea fi imortalizat decât într-un costum la rândul lui tipic, adică de sărbătoare, expresia ideală și emblematică a unei regiuni sau zone etnografice. Un personaj-tip nu putea fi reprezentat decât în posturi tipice: cu mâna în șold, cu cobilița pe umăr, la fântână, în fața porții, cu fusul, sprijinit într-o bâtă noduroasă sau în pușca de vânătoare. Relațiile care se stabilesc între subiecți sunt la rândul lor codificate prin gesturi tipice: mirii se țin de mână sau stau braț la braț, femeia, plasată îndeobște în picioare în dreapta bărbatului așezat, își sprijină mâna pe umărul lui. **Foto** B.E.7, C.S.742, 885, 888, 903, R.A.250,



B.E. 7











În acest caz, relația dintre autor și subiect este vizibil una de putere și autoritate, fotograful este cel care își așează pesonajele în cadru, potrivit unor raporturi ierarhice și de statut, căutând simetria și o ordine riguroasă. Între privitor și cei fotografiați există întotodeauna o distanță, o fâșie, un prag ce-i separă și transformă oamenii în obiecte ale contemplației ce ni se așează în fața ochiilor, excluzând intimitatea și apropierea.

În fotografiile epocii de început, copiii ocupă în majoritatea cazurilor un rol marginal, ei nu sunt personaje cu drepturi depline, ci doar îşi însoțesc părinții asupra cărora se concentrează toată atenția fotografului. Doar copiii din fotografiile de studio, îmbrăcați și ei în costume de sărbătoare, imitând posturile maturilor cu demnitate, seriozitate și mândrie, doar ei așadar, pot accede la statutul de personaje. **Foto** C.S.176, A.L.808.





Altminteri, în fotografiile realizate pe teren, copiii, participanți neinvitați în compoziția regizată, care sunt ținuți deoparte în afara cadrului impus de fotograf, se strecoară în fața obiectivului în ultimul moment, într-o luptă pe viață și pe moarte cu fotograful-dictator. Libertatea a fost câștigată uneori pentru foarte scurt timp, pentru că pensula cu cerneală de roşie de retuş îi va elimina ulterior chiar de pe suprafața clișeului de sticlă. În cazul în care câte un chip de copil rămâne ițit în cadru, tocmai aceste elemente care stricau construcția idilic-înțepenită, cerută de "frumusețea" imaginii, anunță în felul lor, evoluția modernă a fotografiei documentare. **Foto** C.S.917, 877

Fotografii se apleacă în continuare asupra unor peisaje romantice cu ruine, cu vegetație blândă, sau asupra așezărilor de munte, apreciate pentru varietatea și bogăția obiceiurilor, pentru frumusețea costumelor și pentru ocupațiile specifice, cu accente eroice, cum ar fi păstoritul, de exemplu. Unii fotografi[1] accentuează tenta de exotism erotizant în reprezentările țărăncilor. Cu ia desfăcută la piept, cu o gambă savant dezgolită, sau pășind grațios și delicat prin apa limpede, desculțe, tinerele reprezentate în imaginea fotografică au devenit model pentru pictorii epocii, ale căror lucrări au perpetuat apoi acest model în lumea orașului.

În paralel, și fotografia de studio înlesnește, prin regie, reprezentarea oamenilor ca tipuri, ca obiecte emblematice pentru satul auroral pepetuu, ca model de civilizație perenă și echilibrată. Privirile subiecților în fotografia de studio nu sunt îndeobște îndreptate către fotograf, ele alunecă în lateral, puțin oblice uneori, absente şi întoarse către interior în alte cazuri. Aici se simte puterea fotografului de a dirja şi a modela realitatea după propria sa voie. Pentru a crea impresia de imagine surpinsă pe viu, acesta refuză să intre în dialog cu subiecții săi. **Foto** B.M.16, R.A.169.





În orice studio fotografic trebuie cu obligativitate să existe anumite obiecte indispensabile în construcția scenografiei fotografiilor: scaune, fotolii, o măsuță de suport pentru un ghiveci cu flori sau pentru un copil. Uneori, scenografia de studio se structurează din elemente ce creează iluzia exteriorului: crengi uscate, plante, flori, stânci, garduri de lemn, un izvor ce țâșnește dintr-o stâncă, iarbă presărată pe jos. Iluzia unui spațiu exterior este întreținută în special prin pânzele pictate de fundal. Personajele sunt amplasate fie în luminișul unei păduri, fie într-un peisaj exotic cu palmieri şi plante ciudate. Uneori se mai ivește câte un colț de casă sau o arcadă barocă. Alteori, pânzele de fundal se află în continuitate cu mobilele, decupând fragmente de ferestre, pereți împodobiți cu stucaturi sau arcade. Ele pot înfățișa peisaje romantice cu lumina soarelui filtrată printre crengi, cu luminișuri şi drumuri ce se pierd în depărtare sau gărdulețe ce nu delimitează nimic. Pentru crearea unei adevărate atmosfere țărănești, personajele vor purta întotdeauna obiecte de recuzită-tip (femeile, ulcele de lut sau un fus, iar bărbații bâte ciobănești). **Foto** R.A.306



Forța modelatoare a fotografiei de studio, puternicul impact pe care aceasta l-a avut în epocă se face simțit în fotografiile în aer liber. Chiar și atunci când se renunță la aducerea recuzitei de studio afară – scaune, mese, covoare şi pânze de fundal – modul de aşezare al personajelor în cadru este vizibil calchiat după cel practicat în studio. Acestea vor fi așezate întotdeauna frontal către cameră după o simetrie riguroasă ce urmează o ordine ierarhică. Varianta de exterior a acestor imagini, folosește o scenografie alcătuită din panouri de scoarțe țărănești, care decupează cadrul, cu centrul marcat de câte o măsuță sau scaun, pe care e așezată o vază cu flori.

Personajele sunt grupate într-o geometrie strictă, care oferă vizibilitate graduală, în funcție de ierarhia socială stabilită. **Foto** C.S.591, 998, 523







Așa se prezentau, deci, fotografiile de teren în majoritatea lor, înainte de programul monografic. Și am constatat cu stupoare, că de multe ori, privirea publicului continuă să fie marcată și astăzi de această tradiție a unei identități ruralo-naționale eufemizate, pe care lipsa de tandrețe a unie oglinzi panoramice și limpezi o rănește și o insultă, pe scurt, că gustul privitorului român de mijloc, preferă imaginile dinaintea Școlii monografice gustiene, care flatează. (Popescu, 1997).

In acest context, programul Școlii Sociologice de la București introduce utilizarea camerei fotografice de către cercetătorii înșiși, ca instrument principal al documentării de teren, la fel de folosit ca creoinul sau caietul de observații. Se poate afirma, cred, că în perioada 1928-1935, debutează practicarea unei antropologii vizuale *avant la lettre*. Dintre sociologi, un consistent volum de imagine a realizat Ernest Bernea, care supune satul unei priviri atente, marcate însă de schema documentării etnografice de la începutul secolului XX (cu accent pe reprezentarea cadrului natural al așezării, pe Biserică și sărbători, pe vârstele omului și pe costum, în detrimentul vieții cotidiene și al ocupațiilor). Pentru E. Bernea, referentul este un subiect care mărturisește o realitate trecută și prezentă în același timp. Deși își plasează obiectivul camerei în cadrul unui orizont de așteptare cunoscut din etnologie, deși știe dinainte ce se va petrece în spațiul și momentul ales, Bernea fixează pe peliculă și elementul particular sau neașteptat, dacă acesta se ivește. **Foto** B.E.122, 17





Dar cel care documentează satul cu o privire curioasă și proaspătă, cel care explorează (și) domenii considerate vulgare până la el, cum ar fi cotidianul comun, spațiul târgului, al piețelor și al marginalilor, accidentalul și întâmplarea în viața de zi cu zi este fotoreporterul Iosif Berman. Scopul său este nu doar acela de a consemna, de a arăta, ci și de a conștientiza, de a invita la compasiune și / sau la mobilizare. În acest fel, lumea satului românesc pătrunde în conștiința orașului printr-o privire profund etică și marcată de autenticitate (înțeleasă ca formă de adevăr). Desigur că această abordare nu se datorează exclusiv opțiunii fotografului, ci în primul rând programului social al Școlii monografice pe care îl asumase. Berman este conștient de faptul că

„obiectivitatea" ucide subiectele și exclude receptorul, transformând o realitate familiară, în realitate rece și îndepărtată; fotografiile sale sunt negociate cu referentul, și astfel nu mai rămân o simplă versiune a lucrului în sine. În această negociere autor / subiect rezidă autenticitatea fotografiilor lui Iosif Berman, pe care le și adnotează cu informații de culegător. Viziunea fotografului este determinată în primul rând tocmai de acest sistem de relații instalate pe de o parte, între autor și subiect, iar pe de altă parte, între imagine și receptorul contemporan sau viitor, pe care nu îl uită niciodată. Dacă, până atunci, relațiile cu lumea erau de dominare / supunere, în cazul imaginilor realizate în cadrul Școlii monografice, procesul presupune cunoaștere inițială, dialog și colaborare, pentru ca ulterior, imaginea să poată incita - problematiza - dezvălui, în funcție de gradul de interes și de nivel cultural al celui care o privește. Așadar, Berman tinde către **o privire generatoare de sensuri noi**. În același timp, el este mai puțin preocupat de tipicalitate, conștient fiind de faptul ca tipurile construite de fotografii dinaintea sa nu au făcut decât să anonimizeze realitatea fixată în imagine. Berman dorește să păstreze urmele individuale ale subiecților săi în imagini. **Foto** B.5573, 5641, 6448







Din perspectivă estetică, bidimensionalitatea imaginii este îmbogățită cu relieful creat de umbre și lumini, sau de efectul de contre-jour; fixitatea fotografiei este contrazisă de asimetria savantă a cadrelor, de diagonalele care o traversează uneori, sau de captarea subiectului în mișcare. Perspectiva frontală, utilizată până atunci, este înlocuită cu cea laterală, sau plonjantă. Iosif Berman este printre primii care fotografiază o procesiune văzută din spate, introducând astfel în imagine optica participanților din rândul alaiului. **Foto** f-1063-5, 1072-20, O-775.







Totodată, fotograful dovedește capacitatea de a capta momentele decisive ale unui eveniment. Uneori, reușește chiar să reprezinte mai multe momente punctuale, în cadre uneori fragmentare, care sunt înregistrate în secvențe și care ulterior vor impune receptorului o succesiune de lectură. Acest procedeu poate mărturisi o oarecare frustrare a fotografului, care însoțea pe teren la primele încercări de film documentar, realizate în interiorul aceluiași program gustian. **Foto** B-6295



Filmul sociologic. Documentare și mobilizare

Imaginea filmică documentară cuprinde în fiecare cadru contexte, obiecte, personaje, un maximum de informație simultană. Prezența unui detaliu, a unei posturi corporale, a unui gest sau a unei fizionomii, a unui ritm al mișcării, în absența unei glosări lămuritoare și în absența sunetului, poate nuanța înțelegerea de către privitor a poveștii reprezentate / înregistrate pe peliculă. Totodată, ca și în cazul fotografiei de altfel, filmul depinde de locul în care autorul / cercetătorul decide să instaleze camera, de perspectiva pe care o adoptă, de lungimea cadrelor, de ritmul trecerilor pe care îl urmează de la o secvență la alta. Acestea sunt doar câteva elemente care fac ca documentarul să exprime în egală măsură pe cel filmat și pe cel care filmează, să includă așadar mai multe mesaje, pe care să le transmită apoi celui de al treilea actor al comunicării, și anume privitorului; pentru că acesta din urmă participă și el, cu mentalitatea sa culturală și cu propria experiență de viață, la mesajul cu conținut multiplu. Datorită lui, a privitorului, filmul documentar, alcătuit din reprezentări ale unor fragmente de spațiu și timp, îndeobște evanescente, devine[2] nu doar un **obiect de memorie**, ci și un **obiect social**; pentru că vizionarea unui film presupune și aportul receptorilor, care contribuie la traducerea mesajului, eventual comentat apoi, sau împărtășit ulterior apropiaților, prin altfel de canale, fie prin viu grai, fie prin mediul virtual.

Datorită forței estetice conținute, filmul capătă impact şi produce efecte imediate sau de lungă durată asupra privitorului, care devine apoi parte cu rol activ în transmiterea mesajului filmic. **Receptarea** imaginii filmice este cu atât mai importantă, cu cât poate naște **ambiguități** creatoare de sensuri noi. **Polisemantismul** documentului vizual va fi și el potențat de capacitatea de interpretare a privitorului. Și tot polisemantismul este acela care înlesnește posibila **influențare a receptorului**, într-un sens – uneori dorit și predefinit de către autor. În privința primelor filme documentare sociologice, este important faptul că imaginile, ca lexic mut al discursurilor despre lumea tradițională au constituit un mijloc de comunicare mult mai direct şi mai percutant de cele mai multe ori, decât textul scris sau vorbit. Grație acestor imagini în primul rând, unele sate din România s-au făcut cunoscute la începutul secolului trecut, dincolo de hotarele țării.

Încă din 1918, în discursul ținut cu ocazia întemeierii *Asociației pentru studiul și reforma socială în România*, Gusti accentua faptul că scopul acțiunii de cercetare dezinteresată a tuturor laturilor vieții sociale era acela de a propune reformele care isvorăsc în mod firesc, logic, din aceste studii, de a lupta pe toate căile de propagandă pentru ca aceste reforme să se înfăptuiască, și în sfârșit de a contribui în largă măsură la educația socială a masselor. (Gusti, 1918) Pentru a-și atinge scopul, documentarele produse de Școala Monografică de la București au urmărit o schemă comună, chiar dacă trebuie avut în vedere că ele au fost filmate de oameni diferiți, montate și regizate de oameni diferiți, pe baza unor scenarii ale unor oameni diferiți și, în ultimă instanță, pentru a oferi răspunsuri la întrebări diferite.

Pentru a înțelege importanța covârșitoare și impactul filmelor sociologice, încerc o caracterizare sintetică a filmelor etnografice realizate anterior cercetărilor Gustiene. Ele erau în fapt filmări brute sau fragmente ale lor, înregistrate pe teren, lipsite de scenariu, așadar prezentate în simpla succesiune cronologică a desfășurării. Obiectivul înregistrează în cadru strâns[3], obiceiuri, dansuri sau meșteșuguri, dacă nu doar cadre fixe cu *tipuri*[4]. Cu rare excepții, aceste filmări nu dovedesc interes pentru context sau pentru narațiune. Odată cu filmele realizate ca rezultat al cercetărilor sociologice – care sunt înregistrate pe baza unui scenariu, apoi montate și prezentate la premieră cu suport audio *live* – accentul se va deplasa de pe prezentarea de tipuri, pe filmarea unor grupuri în contextul așezării sau în contextul natural, iar aria de interes a cercetătorului se va extinde la viața cotidiană și de sărbătoare în întregul ei, fără căutarea și decuparea elementelor spectaculoase.

În exprimarea comună, când vorbim despre filmele sociologice ale echipelor monografice, ne gândim la cercetările din Drăguș și la Cornova. Dar pelicule au fost mai multe, așa încât inventariez pe scurt toate filmele în care echipe diferite de monografiști s-au implicat, la sugestia profesorului Dimitrie Gusti, pentru că toate urmează în mare aceeași structură și documentează prin metoda observației directe, viața de zi cu zi a unor sate foarte diferite. În epocă, ele au însemnat o adevărată aventură, cu tot ce presupune ea, nu numai ca riscuri, dar

și ca satisfacții. Iar satele cercetate de Gusti devin ulterior sate vedetă și repere documentare pentru cercetările care au urmat. Profesorul Gusti se gândea să realizeze 10-12 filme „sătesti". Din proiectele sale s-au realizat doar câteva.

1. „Drăguș - viața unui sat românesc"[5]

Conform Profesorului Gusti însuși, filmul cuprinde două părți: o primă parte tinde să reconstituie integral o zi din viața satului, iar a doua parte reconstituie o serie de datini. La premiera din 1930, filmul a fost însoțit de ilustrația muzicală a lui Constantin Brăiloiu – o prelucrare bazată pe melodii locale, culese de Harry Brauner, în execuția unor muzicanți veniți chiar de la Drăguș. Filmările pentru acest documentar au fost realizate în două luni din vara anului 1929, între 15 iunie și 15 august. După ce a rulat în București, filmul a circulat și peste hotare ilustrând conferințele profesorului Gusti în Franța, Germania și Statele Unite.

2. „Un sat basarabean- Cornova"[6]

A fost prezentat în premieră, în auditoriul „Academiei de științe comerciale și industriale", la 14 ianuarie 1932. Pe generic, apare faptul că cei doi regizori au fost supervizați de profesorul Dimitrie Gusti. Într-un interviu cu Zoltán Rostás , H.H. Stahl menționa că cercetarea de la Cornova nu s-a deosebit ca schemă de organizare și metodă de lucru de campania de la Drăguș, pentru că monografia ajunsese un mecanism foarte bine pus la punct. (Datcu, 2014)

3. "Satul Șanț"[7]

În variantă nesonorizată, a avut premiera la cinematograful bucureștean ARO, în 5 februarie 1936, pentru ca varianta sonoră să beneficieze de o nouă premieră, în 11 octombrie 1939, la sala „Dalles". La premiera din 1936, filmul a fost acompaniat de corul din comuna Leșu, aranjamentul muzical aparținând lui Constantin Brăiloiu.

4. "Obiceiuri din Bucovina"[8]

Este un mediu metraj cu caracter predominant etnografic și folcloric, cuprinzând un priveghi, scene funebre, o șezătoare, câteva obiceiuri de Crăciun și Anul Nou. În 1939, pentru prezentarea la expoziția de la New York, s-a realizat și o versiune în limba engleză a filmului.

5, 6. "Locuința țărănească în România"[9]

Este vorba despre un film de montaj, realizat în vederea prezentării la pavilionul românesc din Expoziția locuinței rurale europene de la Paris. La fel stau lucrurile și pentru filmul **„Echipele regale studențești";** ambele filme au fost realizate în 1938.

Toate aceste filme se adresau atât unor diverse categorii de receptori – studenților, administrațiilor economice și culturale, lumii orașului, străinătății, cât și celor cercetați – *recte* comunităților sătești, care trebuiau să fie educate în spiritul păstrării tradițiilor, dar și al achiziționării unor noi standarde de higienă, alimentație, sănătate și chiar de tehnică agricolă.

De aceea, propun analiza celor mai cunoscute două filme sociologice – Drăguș și Cornova – din perspectiva privitorului / receptorului / destinatarului. Cea mai semnificativă trăsătură care le unește, este, în opinia mea, un paradox: pe de o parte **banalitatea** subiectului – reprezentarea în detaliu a traiului cotidian la sat, marcată în același timp de **excepționalul** întâlnirii și mai ales a convietuirii / colaborării cu echipele multidisciplinare de intelectuali de la oraș, aflate pe teren.

În ordinea cronologică a realizării lor, *DRĂGUȘ - viața unui sat românesc* este primul care, în virtutea vocației holistice a programului de cercetare al Școlii Monografice, prezintă, cu grija de a nu pierde nici un gest, o zi din viața așezării, începând cu deschiderea porților gospodăriei și cu măturatul străzii principale (*sic!*) și terminând cu rugăciunea dinaintea mesei de seară. Din perspectiva receptorului de la oraș, în această suită de imagini, banale pentru oamenii locului, pot fi percepute momente excepționale, dacă ar fi să menționez numai plecatul feciorilor la coasă ca în formație militară, realizarea *buzduganului* la câmp, alcătuirea dintr-un băț și o haină, a umbrarului pentru odihnă, întoarcerea feciorilor de la coasă, în alai cu muzică, împărtășania mirilor în biserică direct din sticlă etc. În același sens, mesele conviviale, șezătorile la care participanții – țărani și orășeni – împărtășesc cunoștințe, ceremoniile la care Profesorul îndeplinește roluri rituale, iar participanții coechipieri se supun comportamentelor tradiționale – așadar filmarea unor momente excepționale pentru locuitorii satului – este realizată cu un firesc care o face să pară banală în percepția aceluiași privitor. **Foto** f-1066-32.



Chipurile de țărani, copii și bătrâni, feciori și fete, cu fizionomii atent filmate, de cele mai multe ori în dialog cu operatorul, care revin pe parcursul filmului, se transformă în personaje recognoscibile, dând senzația spectatorului că este familiar cu ce se petrece pe ecran. La fel se întâmplă și în cazul echipei de cercetători, care devine, la rându-i, personaj în film, cu rol bine definit. Este, printre altele, o ocazie fascinantă pentru privitor, de a observa în paralel comportamente similare manifestate în gesturi de detaliu diferite, cum ar fi modul în care zâmbetul e ascuns cu mâna la gură de către țărancă și afirmat deschis de către orășeni. Remarc prime încercări de cercetare propriu zisă cu ajutorul direct al camerei de filmat, care devine instrument de explorare. De exemplu, înregistrarea țesutului la război, cu cadru strâns asupra chipului concentrat al femeii, apoi asupra mâinilor, și separat asupra tălpilor care apasă pedalele, diferit de perspectiva unică din care fuseseră redate până atunci astfel de activități complexe.

Toate aceste demersuri de reprezentare vizuală nefardată conduc la sensibilizarea publicului, și la interesul său crescut pentru realitatea satului. La Drăguș a fost actualizată problema acțiunii sociale și a unei etici sprijinită pe o seriosă cunoaștere științifică. Și, poate mai important decât aceasta, odată cu realizarea filmului, a apărut credința în datoria socială, de ridicare a nivelului de trai și cultural la sat, care se adăuga celei științifice. (H.H.Stahl, 1936)

Ca și în cazul Drăgușului, filmul *Un sat basarabean - CORNOVA* începe cu prezentarea locului, a contextului natural și a așezării. Elementul principal aici pare să fie apa, cu ocupația specifică pe care o presupune – pescuitul, anunțat prin filmarea năvoadelor. Privitorul remarcă biserica satului, drumul, gospodăriile și casele. Acest fel de a începe prezentarea satului a fost perpetuat apoi de documentarul etnografic românesc până târziu și mai este încă folosit în filmele de popularizare. În documentarul despre Cornova, accentul este pus pe ocupațiile specifice locului și pe arhitectura locuinței, într-un efort de a compensa parcă lipsa unui costum tradițional, sau sărăcia vizibilă a comunității. Foarte frumos definit de Sanda Golopenția (Golopenția, S., 2011), filmul despre Cornova constituie prilejul unui studiu de caz, care urmărește *trecutul comprimat în prezent*. Satul manifesta vădite tendințe de orășenizare în privința costumului, a repertoriului de dansuri, a țesăturilor de interior, proces pus pe seama intelectualilor satului[10]; procesul acesta a fost analizat în profunzime de Anton Golopenția, așa cum reiese din corespondența sa cu Profesorul Gusti.[11] Folcloriștii au observat că procesul de orășenizare influențase și repertoriul de joc, jocurile populare tradiționale fiind concurate de cele rusești. Ritualul nunții se făcea foarte simplificat, numai la mireasă. Mihai Pop – într-un interviu luat de Zoltán Rostás – își amintește că localnicii n-aveau muzică [adică taraf], ei cântau după fanfară, formație care nu exista nici ea în sat. (Rostas, 2003, p.304)

Astăzi s-ar putea spune că cele două filme sociologice erau „personalizate". Mai precis, erau marcate ritmic de imagini-emblemă, ca într-un demers de fixare în memoria spectatorului. În cazul filmului despre Drăguș, leitmotivul sunt bivolii, iar în cazul Cornovei, imaginea recurentă o constituie morile de vânt. Din punctul de vedere al filmării propriu-zise, Cornova introduce procedee noi, cum ar fi folosirea perspectivei broaștei, în cazul carului cu boi filmat de la baza colinei – ceea ce creează un efect de monumentalitate amenințătoare, sau exploatarea superioară a vederilor panoramice.

În viziunea Profesorului Dimitrie Gusti, satul era structura esențială a vieții românești și totodată suportul raporturilor metafizice ale poporului cu veșnicia. Știința nouă, menită să studieze tainele acestui sat gustian, ar fi trebuit să aibă vocație enciclopedică și să se constituie ca o știință a națiunii. (Gusti, 1946) Originalitatea cercetărilor școlii gustiene constă în primul rând în trecerea de la metode indirecte – trimiterea de chestionare prin poștă – la observația directă, cu convingerea că sociologul trebuie să cerceteze personal realitatea socială; și încă, în echipe pluridisciplinare. Metoda observației directe are anumite reguli definitorii în viziunea gustiană. Aceasta trebuie să fie sinceră, obiectivă, exactă și completă, apoi controlată și verificată, colectivă, informată și pregătită. Gusti o dorește o metodă intuitivă, potențată de perspectiva comparativă și care implică creativitatea. Comparația are un rol deosebit de important, ea transformând observația în știință. Metoda observației directe înseamnă *trecerea din casă în casă, iscodirea și cotrobăirea, în acelaşi timp înduioşată şi neobrăzată, a vieții întregi a oamenilor, așa cum sunt ei, cu păcate tăinuite, şi trufii pe te miri ce.* (H.H.Stahl, 1936, p. 1141)

Cercetările școlii gustiene erau îndreptate spre descoperirea adevărului social și a chipului autentic al românului, cu finalitatea declarată de ridicare culturală a maselor, de îmbunătățire a condițiilor de viață pe scară largă, pentru a ajunge la maxima dezvoltare a fiecărei personalități umane[12] (Voicu, 2013, p.423). Documentarea prin metoda observației de teren se transformă treptat în cercetare implicată. Ea se bazează pe experiențe împărtășite de către săteni și monografiști, pe adevărate schimburi culturale ale echipelor cu sătenii. Cercetătorii devin nași, profesori, medici, sfătuitori, fondatori de instituții noi de ridicare culturală a satului.

Este limpede că a existat o fascinație în ambele sensuri: a cercetătorilor față de lumea satului și a țăranilor față de membrii echipei de cercetare. Și că ea se completează permanent, de atunci încoace, cu fascinația specialiștilor și a publicului larg privitor al

documentelor vizuale produse atunci. Se poate vorbi deci despre o triplă fascinație durabilă, al cărei efect mobilizator continuă să funcționeze.

Note:

1. Alexandru Bellu, 1850-1890.
2. Ca și fotografia.
3. *Close up*.
4. Vezi mai sus, cu referire la fotografie.
5. Realizat în anul 1929, durata 20 minute, regia Paul Sterian, Nicolae Argintescu-Amza, sub îndrumarea lui Dimitrie Gusti. Un al doilea montaj a fost făcut de către H.H. Stahl cu ajutorul lui Mitu Georgescu, operator Nicolae Barbelian. Conținut: reprezentarea monografică a comunei Drăguș din jud. Făgăraș.
6. Realizat în anul 1931, durata 30 minute, regia Henri Stahl, Anton Golopenția, operator Tudor Posmantir. Conținut: prezentarea monografică a satului Cornova din jud. Orhei.
7. Realizat în anul 1936, durata 25 minute, regia și scenariul Henri Stahl, operator Tudor Posmantir. Conținut: prezentarea monografică a satului Șanț - jud. Năsăud.
8. Realizat în anul 1937, regia Henri Stahl, Constantin Brăiloiu, operator Tudor Posmantir; filmările au fost realizate cu sunet sincron. Conținut: scene din viața satului Fundul Moldovei, jud. Suceava.
9. Scenariul și regia Dimitrie Gusti, operator Tudor Posmantir.
10. Preoții, învățătorii, studenții, intelectualii satului trăiesc la țară după forma de viață orășenească, în îmbrăcăminte, moravuri, aranjarea gospodăriei.
11. Descreşterea citadinizării e direct proporțională cu micşorarea pământului stăpânit şi cu vechimea condițiilor de trai mai umane. Casa mare a cornoveanului cuprinde covoare cu modele noi şi de factură Biedermeier, trecute nu ştiu cum în Basarabia, icoane în cromolitografii cu inscripții în opt limbi, făcute la München pare-se; în schimb, în cuhne icoana e încă un venerabil sfânt pe lemn, lăicerele, modele mai mult sau ceva mai puțin vechi (toate de cel puțin 50-60 ani) de flori stilizate sau şi mai vechi vârste.
12. Metoda observației directe are anumite reguli definitorii în viziunea gustiană. Aceasta trebuie să fie sinceră, obiectivă, exactă şi completă, apoi controlată şi verificată, colectivă, informată şi pregătită.

Bibliography:

Bulzan, C., 2009, *Filmul sociologic / The sociological film,* în *Tratat de sociologie rurală / Treatise on rural sociology,* ed. Mica Valahie, București

Căliman, C., 1967, *Filmul documentar românesc / Romanian documentary film*, ed. Meridiane, București

Căliman, C., 2000, *Istoria filmului românesc / Romanian film history*, ed. Contemporanul, București

Datcu, I, 2014, *Cornova 1931,* în *Etnologi basarabeni, nord-bucovineni și transnistreni / Basarabian, North Bukovinean and Transnistrean ethnologists*, RCR Editorial, București; http://www.cooperativag.ro/autor/iordan-datcu/

Golopenția A., 1932, *Aspecte ale desfășurării procesului de orășenizare a satului Cornova / Aspects of conducting the urbanization process of the village Cornova,* în *Arhiva pentru Știință și Reformă Socială*

Golopenția, S., 2011, *Cornova ca revelator al satului românesc și al monografiei / Cornova as revealing the Romanian village and the monography,* Conferințele Micea Vulcănescu, MNȚR , București

Gusti, D. și colaboratorii, 2011, *Cornova 1931,* ediție îngrijită de Marin Diaconu, Zoltán Rostás și Vasile Șoimaru, ed Quant, Chișinău

Gusti, D., 1946, *Sociologia militans. Cunoaștere și acțiune în serviciul națiunii,* vol. I, *Cunoaștere / Sociologia militans. Knowledge and action in the service of the nation,* vol. I, *Knowledge,* Fundația Regele Mihai I, București

Neamțu, O. 1969, *Precursorii filmului sociologic / The precursors of the sociological film,* Tribuna, Cluj

Popescu, I, 1996, *L'image photographique. Ambiguité et Pouvoir / Photographic image. Ambiguity and power,* Martor nr. 2, București

Popescu, I, 1997, *Une généalogie du regard / A Genealogy of the look*, New Europe College Yearbook, București.

Rostas, Z, 2003, *Sala luminoasă. Primii monografiști ai Școlii gustiene / The Bright Room. The First Monographists of Gusti's School,* ed. Paideia, București

Sontag, Susan, 1982, *Sur la photographie / On Photography*, ed. du Seuil, Paris

Stahl, H. H., 1936, *Școala monografiei sociologice / School of the sociological monography*, http://sas.unibuc.ro/uploads_ro/1149/94/hhs36_monografia.pdf

Ștefănucă, P., 1932, *Scrisori din război/ Letters from war,* în Arhiva pentru știința și reforma socială

Voicu, C, 2013, *Școala monografică, Dimitrie Gusti și Drăguşul / The Monographic School, Dimitrie Gusti and Drăguș,* http://tara-barsei.ro/wp-content/uploads/2014/01/voicu2013.pdf



Foto 1. Constantin Brăiloiu, Mircea Vulcănescu la un banchet omagial pentru D. Gusti (1938). Foto credit: *Arhiva Vulcănescu*



Foto 2. Constantin Noica, G. Floru și M. Vulcănescu la Sinaia (1939). Foto credit: *Arhiva Vulcănescu*



Foto 3. Mircea Vulcănescu și Paul Sterian (anii 1930). Foto credit: *Arhiva Vulcănescu*



Foto 4. Mircea Vulcănescu și alți tineri interbelici (anii 1930). Foto credit: *Arhiva Vulcănescu*