

FOTOGRAFIA ÎN MENTALUL ROMÂNESC INTERBELIC. NOTE DE ARHEOLOGIE INTELECTUALĂ

Carmen Teodora FĂGEȚEANU

Abstract. This article aims to contribute to the understanding of how photography was perceived in interwar Romania. Given the scarcity of direct references, we attempted a reconstruction based on literary, memoir, and journalistic sources. The idea was inspired by the numerous literary references (from Balzac to Proust) found in theoretical writings about photography, and, specifically, by the plea of literary critic Paul Cernat for "following the narrative implications of photography" in Romanian prose. We did not go that far, limiting ourselves to identifying and signalling occurrences of photography that can shed light on how it was conceived in the period. We primarily considered "canonical" authors, such as Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Garabet Ibrăileanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Tudor Arghezi, Mircea Eliade, and others like Mihail Sebastian, Ionel Teodoreanu, and Cezar Petrescu. The primary function of photography was considered by most to be that of preserving memories, an aide-mémoire. Much of the photographic output of the time was studio-based, covering private, family aspects. Arrangements (false attitudes of subjects, typical theatrical props/scenic elements) were often noticed, because of which the function was realized poorly. However, a photograph was not only seen as a means of "conserving" the past, bringing it back to memory, but also of showing it to others. It therefore also had a socializing function, which today we would call a distribution function. The private became public in various degrees, depending on the manner and frequency of distribution. A substantial space is dedicated to the eventfulness of photography, also in various degrees, whether it was associated with an event, in relation to which it tended to become autonomous, or whether it represented an event in itself. In any situation, it produced a behavioural modification of the referent, thus affecting its presumed ability to faithfully render reality. Finally, we attempted a review of the reflections on photography in the Romanian intellectual space, starting with Eminescu and

considering Iorga, Blaga, Rebreanu, Arghezi, and others. The opinions regarding it can be considered simplistic today, oscillating between confidence and distrust in its capacity to render reality. The most nuanced approach is that of G. Călinescu – probably the Romanian author most attracted to photography – who believed that truth could be expressed not through the technique itself, but through an intervention to realize the photographer's vision. We also showed that the photography-reality tension in the collective mindset is also noticeable at the terminological level, through the semantic evolution of the word “pose”, which initially meant “attitude” / “affectation” but, over time, became synonymous with “photography”. Paradoxically, the metonymy occurred contrary to historical evolution. “Pose”, a term associated with the static, the artificial, and the false, became synonymous with “photography” during the period when the phenomenon was becoming increasingly dynamic, natural, and realistic.

Keywords: photography, literature, memory, socializing, event, reality, pose.

În încercarea de a afla ce/cum gândeau românii interbelici despre *fotografie*, intrăm într-o zonă obscură și fluidă, în care speculațiile sunt inevitabile. În primul rând pentru că, în lipsa unor cercetări sociologice/etnologice, despre cea mai mare parte a lor nu putem ști mare lucru. Primul impuls ar fi să căutăm răspunsuri chiar în fotografiile de epocă, plecând de la premisa lui Roland Barthes că ele „dezvoltă imediat și evident, pe lângă conținutul analogic în sine (scenă, obiect, peisaj), un mesaj suplimentar, care este ceea ce numim în mod comun *stilul* imaginii; e vorba de un sens secund, al cărui semnificant este un oarecare «tratament» al imaginii sub acțiunea creatorului și al cărui semnificat, fie estetic, fie ideologic, trimite la o anumită «cultură» a societății care primește mesajul”¹. Fără a fi complet neproductiv, un astfel de demers s-ar lovi de dificultăți, uneori insurmontabile, generate de precaritatea fotografiei ca mijloc de comunicare – în formularea dură a lui Susan Sontag, „în sens strict, nimeni nu înțelege niciodată nimic dintr-o fotografie”² [tr. n.], din cauza a „ceea ce nicio fotografie nu poate să facă: să

¹ Roland Barthes, *Le message photographique*, în „Communications”, No 1, 1961, p. 128.

² Formularea originală este: „strictly speaking, one never understands anything from a photograph”. Ediția românească dă o traducere inexactă, care atenuează forța judecății și pierde avertismentul-nuanță, „înțelegere în sens strict”, adică rațională: „mai exact, nimeni nu înțelege nimic dintr-o fotografie” (Susan Sontag, *Despre fotografie*, traducere din limba engleză de Delia Zahareanu, cu un eseu de Erwin Kessler, București, Editura Vellant, 2014, p. 30).

FOTOGRAFIA ÎN MENTALUL ROMÂNESC INTERBELIC.
NOTE DE ARHEOLOGIE INTELECTUALĂ

vorbească”. Este, cu siguranță, o exagerare, dar trebuie să acceptăm că „în fapt, cuvintele vorbesc mai tare decât imaginile”³.

Cum referirile directe – ceea ce Sontag numea „critica de fotografie”⁴ – sunt puține, am încercat o reconstituire bazată, în bună măsură, pe surse literare, memorialistice și publicistice. Ideea a fost inspirată de numeroasele trimiteri literare întâlnite în scrierile occidentale despre fotografie⁵ și, în mod special, de pledoaria criticului literar Paul Cernat pentru „urmărirea implicațiilor narative ale fotografiei” în proza românească⁶. În cele ce urmează, scopul nostru este mult mai modest. Ne propunem doar să identificăm prezențe ale fotografiei în diverse opere literare, și nu numai, care, chiar dacă nu au implicații narative majore, indică/sugerează un anumit mod de a gândi/imagina fotografia.

³ *Ibidem*, p. 116.

⁴ *Ibidem*, p. 146, 152.

⁵ Mulți „critici de fotografie” au împrumutat idei sau și le-au construit pornind de la diverși scriitori. Punctul zero îl reprezintă *anti-fotografistul* Baudelaire – care, în 1859, a publicat *Le public moderne et la photographie*, văzând în invenția lui Daguerre un pericol pentru artă – dar al cărui *flâneur*, ironic, a fost văzut ca o prefigurare a „fotografului ubicuu” de mai târziu (*Ibidem*, p. 63). Întâlnim trimiteri frecvent la Hugo, Zola, Valéry, cu discursul său centenar (Paul Valéry, *Discours du centenaire de la photographie*, <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/265#ftn10>, consultat 14.04.2024) și mai ales Proust. „Metaforei fotografice” din *În căutarea timpului pierdut* i-au fost consacrate volume întregi, de la Brassai (*Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* (Paris, Gallimard, 1997), trecând prin Jean-François Chévrier, *Proust et la photographie. La résurrection de Venise*, Paris, L'Arachnéen, 2009; Suzanne Guerlac, *Proust, Photography and the Time of Life. Ravaisson, Bergson, and Simmel*, London, Bloomsbury Academic, 2020, până la Marit Grøtta, *Reading Portrait Photographs in Proust, Kafka and Woolf. Modernism, Media and Emotion*, Edinburgh University Press, 2024. Prezentări sintetice despre raporturile literatură-fotografie: François Soulages, *Littérature et photographie*, în „Neohelicon”, an XXXV, no. 1, 2008, p. 85-95; Lydia Flem, *Prélude à une petite histoire des liens entre la photographie et la littérature: Baudelaire-Valéry*, communication à la séance mensuelle du 5 Avril 2014, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises (<https://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/flem05042014.pdf>, consultat în data de 22 ianuarie 2024; Remo Ceserani, *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011; Silvia Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci editore, 2017.

⁶ Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, București, Editura Art, 2009, p. 138. Criticul literar considera „stimulativă” „urmărirea implicațiilor narative ale fotografiei”, într-o serie de romane românești interbelice și postbelice, în care „fotografia servește drept *mise en abyme* a narațiunii și a identității personajelor, dar și drept revelator al condiției lor moderne” (*Ibidem*, p. 136–137).

Fotografia ca *aide-mémoire*

Putem afirma cu tărie că imaginea fotografică a fost considerată de cei mai mulți, în primul rând, o formă de păstrare a amintirilor, un *aide-mémoire*. Capacitatea ei de a face asta poate face obiectul unor discuții îndelungate și care țin, în mod firesc, mai degrabă de psihologie. Credem însă că e dincolo de orice îndoială faptul că oamenii au gândit-o așa. Mare parte a producției fotografice a vremii a fost *de studio*, privind aspecte private, familiale, demne de amintire. În plus, literatura interbelică abundă în fotografii, ținute în cutie, album, portofel, așezate pe o masă, pe o poliță, agățate pe un perete. Notăm, pentru început, că, odată ajuns în casa unchiului Costache, Felix își amintește o fotografie de pe biroul tatălui său și astfel „romanul realist poate începe”⁷.

Majoritatea fotografiilor de studio înfățișează oameni care au vrut să fie imortalizați, de regulă cu ocazia unui eveniment. Retrospectiv, s-a apreciat, pe bună dreptate, că producția de studio, „cu pretenții de fotografie «de artă»”, „în ciuda bunelor intenții, a dat rezultate în cel mai bun caz înduioșătoare – scenografie kitsch”⁸, atitudini false ale subiecților, butaforie tipică, ușor recognoscibilă. Faptul a fost sesizat încă din epocă. La Ionel Teodoreanu, în *La Medeleni*, găsim o păpușă „dolofană, prea rumenă și țapănă de stângăcie”, care „părea o miniatură de țărăncuță în rochie de mireasă, la fotograf”⁹. Călinescu, în *Enigma Otiliei*, vorbea de „o simetrie fotografică ridicolă”¹⁰, iar Arghezi își exersa din plin măiestria sarcastică într-un text de revistă, referindu-se la „fotografia care banalizează la fix intens și urcat”, reprezentând personajele „identice cu sine, ca niște boabe de mazăre sau de chihlimbar”:

„Intellectualii se cunoșteau cale de-o poștă, după mâna dusă la cap, care-i cutia creierului; abia dacă degetele se mutau de la fruntea vinovată de profunzime la bărbie, un sediu al scrutării cu ironie, iar bunii noștri furnizori din piață sau de la colț repetau modelul labelor puse pe genunchi cu degetele

⁷ *Ibidem*, p. 138.

⁸ Ioana Popescu, *Moștenirea: de primit ori de refuzat*, în Iosif Berman. *A photo-album*, conceivd by Ioana Popescu, prints by Alice Ionescu, *Martor – The Museum of the Romanian Peasant Anthropological Review*, București, Nr. 3, 1998, p. 42.

⁹ Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, vol. I *Hotarul nestatornic*, ediția a III-a, București, Editura Cartea Românească, 1941, p. 338.

¹⁰ G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, București-Chișinău, Editura Litera, 2001, p. 37.

FOTOGRAFIA ÎN MENTALUL ROMÂNESC INTERBELIC.
NOTE DE ARHEOLOGIE INTELECTUALĂ

deschise înfrumusețate de inele, ca niște răspunsuri la medalionul agățat pe nasturii eului digestiv, de lanțul gros de la ceasornic”¹¹.

Uitata scriitoare și publicistă Eliza Mârzescu avea să scrie patetic, dar just: „cine răsfoiește cu atenție și evlavie un album îngălbenit de ani [...] nu recunoaște, în chipurile zidite, parcă, într-o poziție convențională, bunicii, părinții pe care i-a văzut în papuci sau certându-se”¹². Nerecunoașterea, senzația de straniețate sau pur și simplu indiferența la vederea cuiva apropiat sunt frecvente în proza interbelică, cazul cel mai cunoscut fiind momentul final din *Enigma Otiliei*¹³. Și Mircea Eliade mărturisea: „Păstrez încă trei fotografii de ale Maitreyiei, dar când le scot din sertar și le privesc, nu o recunosc în niciuna”¹⁴. Cauza poate fi aranjamentul nepotrivit al fotografului și/sau al fotografiatului – „Astă-seară, Mariana, ambalată de «fotograf». E alt om”, nota Alice Voinescu¹⁵ – dar și incapacitatea fotografiei de a reține „sufletul”, „aerul moral, adică tocmai substanța feței”¹⁶, chestiune asupra căreia vom reveni. Nu putem ignora constatarea lui Susan Sontag că o fotografie poate evoca amintiri, dar „acest lucru depinde de privitor, mai degrabă decât de fotografia în sine”¹⁷. Exemplul vine din nou de la Alice Voinescu, care își alina durerea pierderii soțului: „mă uit la fotografii cu tine. Te văd, ești aici.”; „te regăsesc”; „parcă ești tu aici”; „te am viu în fața mea în fotografii”; „fotografia cea mare are ceva straniu de viu. Parcă ești realmente în casă” etc., până când: „Azi fotografia e doar fotografie, tu ești în afară de ea”¹⁸. Observăm cum fotografia poate eșua în rolul pe care i-l atribuim, de păstrare sau declanșare a amintirii, fără a fi (exclusiv) vina ei. Exclamăm adesea, ca Max Blecher în *Inimi cicatrizate*: „Salut, fotografii necunoscute!”¹⁹.

¹¹ „Adevărul literar și artistic”, Anul XI, Seria a II-a, Nr. 627, 11 decembrie 1932, p. 5.

¹² Eliza Mârzescu, *Fotograf...*, în „Curentul”, Anul XVI, Nr. 5497, 7 iunie 1943, p. 3.

¹³ G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, p. 485.

¹⁴ Mircea Eliade, *Maitreyi*, București, Editura „Cultura națională”, 1932, p. 62.

¹⁵ Alice Voinescu, *Jurnal*, ediție de Maria Ana Murnu, prefată de Alexandru Paleologu, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 445.

¹⁶ G. Călinescu, *Al. Bădăuță: priveliști românești*, în „Adevărul literar și artistic”, Anul XI, Seria a II-a, Nr. 627, 11 decembrie 1932, p. 6.

¹⁷ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 170.

¹⁸ Alice Voinescu, *op. cit.*, p. 331, 335, 364, 466, 643.

¹⁹ Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, ediție îngrijită și prefată de Marieva Ionescu, București, Editura Humanitas, 2016, p. 206.

Fotografia ca eveniment

Dincolo de intenția de realizare a unei funcții oarecum *poetice*, prin „înfrumusețare”, putem spune că aerul artificial îndeplinea și o funcție *fatică*, în termenii lui Roman Jakobson²⁰, subliniind clar ceea ce oamenii doreau să se știe, pentru că era considerat motiv de mândrie, anume că au făcut o fotografie într-un (anumit) studio, eventual, cu o anumită ocazie. Din perspectiva de azi, aranjamentul spune, alături de transformarea materială a obiectului, că avem de-a face cu o fotografie veche, dintr-o anumită perioadă.

De cele mai multe ori e vorba de portrete sau scene de familie, iar nunta este, cel mai frecvent, evenimentul care le ocaziona. „Prin fotografii, fiecare familie își construiește o cronică-portret, un fel de trusă portabilă de imagini care depune mărturie pentru legăturile membrilor ei”²¹. E adevărat că, în America anilor '70 și peste tot în zilele noastre, „contează prea puțin ce se fotografiază atâta timp cât fotografiile sunt făcute și păstrate cu drag”²². Dar în România interbelică, oamenii de rând făceau relativ puține fotografii – pentru mulți, fotografia de nuntă era singura – insuficiente uneori pentru a constitui o cronică personală/familială, reprezentând mai degrabă un fel de certificate alternative, simbolice. Trebuie să fim conștienți că, oricât de populară ar fi devenit fotografia în interbelic, ea nu avea cum să pătrundă masiv în rândul păturii țărănești. Inovațiile ajungeau mai greu în mediul rural și erau primite cu mai multă rețineră, iar factorul costuri nu poate fi nici el ignorat. În *Moromeții II*, Ilie îi spunea, antifrastic, Catrinei „de multe ori te-ai pozat tu!”, naratorul adăugând: „era adevărat că în viața ei nu fusese să se pozeze nicăiri”²³. În *Moromeții I*, găsim o singură apariție a fotografiei, cu ocazia vizitei lui Ilie la Bălosu, când e descrisă, lăsând să răzbată impresia de bunăstare și insolit, exact cum scria Sontag, un fel de cronică de familie: „Pereții odăii erau plini de covoare, fotografii în rame cu Bălosu și Aristița la cununie. Victor militar, fotografiat în culori, cu gradul de sergent. Polina singură și sfioasă și parcă

²⁰ Roman Jakobson, *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, în Thomas A. Sebeok, *Style in Language*, New York, London, The Technology Press of MIT, John Wiley & Sons, Inc, 1960, p. 355.

²¹ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 16.

²² *Ibidem*.

²³ Marin Preda, *Moromeții*, vol. II, București, Editura Minerva, BPT, 1970, p. 11.

*FOTOGRAFIA ÎN MENTALUL ROMÂNESC INTERBELIC.
NOTE DE ARHEOLOGIE INTELECTUALĂ*

străină de ea însăși, cu mâna pe un taburet”²⁴. În cazul celei din urmă, avem o descriere a unei posturi frecvente în fotografiile de studio ale tinerelor femei.

În măsura în care ar fi reunite, fotografiile personale, atâtea câte au existat și câte s-au păstrat, ar putea fi însă considerate o cronică a comunității. Colecția Costică Axinte e un astfel de caz: obiectivul

„însoțește comunitatea în momentele de viață cotidiană [sic], «imortalizându-le» în modul în care aceasta le consideră demne de a fi integrate în memoria sa ulterioară: aniversarea, botezul, nunta, serbarea școlară, plecarea sau revenirea de pe front a vreunui membru al familiei, celebrarea unui meșteșug de care practicanții săi sunt mândri, zilele de odihnă alături de familie sau, pur și simplu, portretul destinat unei persoane apropiate în onoarea căreia subiectul – la fel de anonim ca și fotograful – își pune în scenă propria identitate, după un canon pe care îl putem deduce ca semnificativ pentru mentalitățile și moravurile vremii”²⁵.

Evenimentul trebuia deci semnificat în imagine. Nunta, de exemplu, trebuia să fie parte a referentului, chiar dacă fotografia nu era realizată în timpul, ci doar pentru marcarea – într-un fel pentru autentificarea – ei vizuală, ceea ce presupunea „prezența unui profesionist, artistul fotograf, plasarea într-o incintă dedicată, studioul foto [care, uneori, presupunea deplasarea în altă localitate, n.n.] și conceperea unei «puneri în scenă»”²⁶. Fără aceasta din urmă, imaginea nu ar mai fi reflectat evenimentul. Formulele de punere în scenă erau simple și devenite canonice, nepermițând prea multe libertăți, astfel încât, dacă

²⁴ Idem, *Moromeții*, vol. I, București, Editura Minerva, BPT, 1970, p. 84. Trebuie precizat că, în primele ediții ale volumului I, Polina era „singură, sfioasă și aspră” (Idem, *Moromeții*, vol. I, București, ESPLA, BPT, 1960, p. 80). Prin „aspră” putem înțelege „sobră”, poate chiar „crispată”. E greu de spus în ce măsură această schimbare a fost determinată de o opțiune stilistică sau de intenția de a releva mai clar impresia de straniețe pe care o lăsa fotografia de studio.

²⁵ Alina Pavelescu, *Prefață*, în *Foto Splendid: Colecția Costică Axinte*, vol. I *Viața socială*, ediție specială de Ana Barton, introducere de Alina Pavelescu, București, Editura Filos, 2015, p. 1.

²⁶ Narcisa Știucă, *Celebrarea primului prag existențial: sensurile fotografiei*, în *Colocviile Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”*, 2019, p. 6, https://www.academia.edu/43092114/Celebrarea_primului_prag_eistențial_sensurile_fotografiei, consultat în data de 7 mai 2024.

nu suntem atenți la personaje și/sau nu există un *punctum* („acel hazard care în ea [în fotografie, n.n.] *mă împunge*”), cum spunea Barthes²⁷, ni se pare că multe fotografii sunt la fel.

Azi, fotografiile se înscriu „într-o țesătură socio-simbolică” prin care oamenii „suplinesc multitudinea de rituri și practici”²⁸, dar, în același timp, se înscriu printre riturile și practicile asociate evenimentului. În urmă cu 100 de ani, ele se ritualizau fără încă a suplini ceva din ceea ce azi considerăm tradițional/disparut. Chiar dacă imaginea era destinată exclusiv sferei private, oamenii începeau să se fotografieze și pentru că „așa trebuie”, „așa se face”, „a fi în rândul lumii” și țineau să arate într-un anumit fel, mai bine, credeau ei, decât în viața de zi cu zi. Își „puneau în scenă propria identitate”, dar, totodată, urmând „canonul”, se integrau în comunitate, își asumau și o identitate colectivă. Reclamele din ziare, vitrinele atelierelor fotografice, dar și, poate în primul rând, „gura lumii” contribuiau din plin la asta. Nu putem exclude nici o doză de superstiție, de credință că „așa e bine”, că lucrul („bine făcut”) aduce noroc sau că nefăcut/„rău” făcut aduce ghinion. Obiceiul fotografiei – pentru a folosi un cuvânt cât mai neutru –, care se naștea în interbelic, a dăinuit și chiar s-a consolidat până în zilele noastre. Iată un exemplu din anii '70 în care se vede perpetuarea unei practici, dar și a unei credințe interbelice: „Mă însurasem cu Maria. Soacră-mea, tot Maria, ne tot spunea să ne facem măcar două poze la ACSINTE – nu la altcineva –, una s-o ținem pentru bătrânețea noastră, alta, pentru ea, să arate la vecini și neamuri că *fata s-a așezat la casa ei cu un om cumsecade* [s.n.]”²⁹. Știm că, în comunitățile tradiționale – nu neapărat rurale –, era o mândrie să ai copii „realizați”, „la casa lor”, iar pentru femeii un mariaj reușit era considerat chiar succesul vieții! De asemenea, „cumsecădenia” referențială trebuia semnalată în fotografie, posibilitățile constând într-o ținută conformă „canonului” comunității și, eventual, într-o anumită atitudine (blândă, protectoare) față de soție.

Nu vorbim doar de marile evenimente din viața unui om (naștere, căsătorie, moarte), ci de tot ceea ce ieșea din obișnuitul zilnic. Uneori, evenimentul consta, pur și simplu, în a fi într-un anumit loc, fie perceput ca important, încărcat de semnificații – „Otilia îi trecea [lui Felix, n.n.] una câte

²⁷ Roland Barthes, *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, traducere de Virgil Mleşniță, ediția a doua, București, Editura Idea Design & Print, 2009, p. 29.

²⁸ Narcisa Știucă, *op. cit.*, p. 6.

²⁹ Răzvan Ciucă, *Comoara din lăzile de aprozar*, în *Foto Splendid...*, vol. I, p. 3.

*FOTOGRAFIA ÎN MENTALUL ROMÂNESC INTERBELIC.
NOTE DE ARHEOLOGIE INTELECTUALĂ*

una, fotografiile, în care erau fixate momentele mai tipice ale petrecerii ei în Franța³⁰ – fie, cel puțin aparent, banal (cazul fotografiilor din Cișmigiu – care trebuie să fi luat mare amploare de vreme ce „luarea de fotografii de pe peluze” se sancționa cu amendă³¹). Alteori, a se întâlni, a fi împreună, era considerat suficient pentru a merita o fotografie. Ne gândim la celebra imagine, care circulă mult pe Internet, înfățișându-i pe Caragiale, Coșbuc și Al. Vaida-Voevod la o masă, într-o ipostază și într-un cadru comun, care nu pare să vrea să arate altceva decât întâlnirea. Și apropo de asta, să menționăm și fotografia din schița *Identitate*, cu Caragiale în mijlocul familiei Legrand, în care „eu și cu Legrand stăm în picioare și ciocnim, peste masa rotundă, paharele, închinând, eu: pentru prosperitatea bătrânei Republice Franceze; el: pentru progresul tânărului Regat român”. O fotografie de amintire pe care protagonistul încearcă să folosească pentru a-și dovedi identitatea, recunoscând că „după fotografie, putea impiegatul cu drept cuvânt să mă dea afară”³².

Fotografierea în sine reprezenta și, cu toată răspândirea și aparenta ei banalizare, încă reprezintă un eveniment. S-ar putea spune chiar că, în perioada la care ne referim, a început să fie parte a „hiperevenimentialității” și aceasta „aduce cu sine o accelerare a realității care îl face pe individ prizonier între percepții”³³. Sigur, privind înapoi, din vertijul fiecărei epoci, ni se pare că altădată timpul avea „nesfârșită răbdare” cu oamenii, care avuseseră aceeași impresie în privința celor dinaintea lor. În interbelic, fotografierea se autonomiza tot mai mult în raport cu evenimentul referențial, dacă ne gândim numai la deplasarea și punerea în scenă într-un studio, la fotografiile de nuntă – realitate greu de perceput azi, când „ședința foto” a devenit de-a dreptul o parte importantă a ritualului, asemenea, de exemplu, mersului la apă, dacă acesta se păstrează. E valabil și dacă ieșim din sfera privatului. Fotografia, „aranjată”, statică, frontală se realiza chiar și când erau posibile instantanee ale desfășurării evenimentului căreia îi era asociată, fiind investită cu o funcție de concentrare și certificare simbolică. Se întâmpla la varii evenimente publice sau private, la care participanții se strâneau/aliniau pentru fotografie. Avem fotografii de

³⁰ G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, p. 331.

³¹ Ioana Pârvulescu, *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*, București, Editura Humanitas, 2012, p. 67.

³² I.L. Caragiale, *Momente*, ediție și studiu introductiv de Ion Vartic, notă asupra ediției de Mariana Vartic, București, Editura Humanitas, 2013, p. 544.

³³ Nicolae Panea, *Orașul subtil*, București, Editura Etnologică, 2013, p. 186.

grup, pe scări, ale mai multor guverne interbelice realizate cu ocazia instalării – și acestea au fost considerate de către protagoniști demne de consemnat³⁴ –, ale participanților la întruniri, ședințe, congrese, ale membrilor unor echipe sportive etc. O confirmare literară clară a acestei practici, găsim la G. Călinescu, în *Cartea nunții*: „Apoi se strânsesă toți în grup, soigneurii cu prosoapele la gât, și la explozia albă a magneziei făcură un instantaneu fotografic. După mai multe *ceremonii* [s.n.] [...], adversarii se aflară față în față și gongul bătu”. Apoi, „al doilea match internațional fu precedat de aceleași *ceremonii și fotograferi* [s.n.] la lumina magneziei”³⁵. În continuare, pentru alți „doi noi combatanți”, „se făcu *obligatoria fotografie* [s.n.] și gongul bătu”³⁶. Vedem că, lăsându-i deoparte motivele, e mult adevăr în ceea ce spunea Barthes: „Fotografia (mi se pare) nu se ridică la nivelul artei prin Pictură, ci prin Teatru [...] Fotografia mi se pare mai apropiată de Teatru”³⁷.

Într-o perioadă și într-un spațiu cultural-economic în care fotografia cunoscuse o expansiune mult mai mare decât cele la care ne referim, dar mult mai mică decât cele în care trăim, Susan Sontag credea că, „deși un eveniment a ajuns să însemne ceva demn de fotografiat, ideologia (în sensul cel mai larg) este cea care determină ce anume constituie un eveniment. Nu pot exista dovezi, fotografice sau de alt fel, ale unui eveniment, până când acesta nu este denumit sau descris. Iar dovezile fotografice nu pot niciodată construi – sau, mai corect, identifica – evenimente; contribuția fotografiei succede întotdeauna numirea evenimentului”³⁸. Este valabil în cazurile amintite mai sus. Chiar când ea e realizată înainte de desfășurarea evenimentului, e ulterioară „numirii și descrierii”: când boxerii stau „în lumina magneziei” se știe ce/cum e un meci de box. Numai că, așa cum „a fotografia este un eveniment în sine”³⁹ – începuse să devină chiar și în România interbelică și nu și-a fragilizat statutul, dimpotrivă,

³⁴ „Unul câte unul au sosit miniștrii. Ne-am fotografiat la lumina de magnesium și am pornit cu toții la palat” (Constantin Argetoianu, *Memorii*, vol. IX (1931-32), ediție și indice de Stelian Neagoe, București, Editura Machiavelli, 1997, p. 211); „Mergem la fotografia de grup” (N. Iorga, *Memorii*, vol. VII, București, 1939, p. 140).

³⁵ G. Călinescu, *Cartea nunții*, București, Editura Adevărul S.A., 1933, p. 261–262.

³⁶ *Ibidem*, p. 264.

³⁷ Roland Barthes, *Camera luminoasă*, p. 32-33.

³⁸ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 26.

³⁹ *Ibidem*, p. 18.

FOTOGRAFIA ÎN MENTALUL ROMÂNESC INTERBELIC.
NOTE DE ARHEOLOGIE INTELECTUALĂ

prin intrarea sa tot mai pregnantă în cotidian⁴⁰ –, și „a fi fotografiat” poate fi un eveniment în sine, chiar independent de un altul care să îi servească drept referent. O „ședința de fotografie” este descrisă direct și naiv de Arghezi, în *Cartea cu jucării*, când „tânărul nostru prieten Doru a făgăduit copiilor să îi fotografieze”⁴¹, transformând, pentru ei, „duminica hotărâtă” într-un eveniment și modificându-le comportamentul obișnuit. În *La Medeleni*, atmosfera se animă la ideea Olguței: „Să ne fotografiem!”; „Să ne fotografiem! Bravo!”⁴², i se răspunde și începe o efervescență a pregătirilor ca pentru o sărbătoare.

În lumea celor mai mari însă, lucrurile sunt mai complicate, dar ludicul nu dispare. În *O moarte care nu dovedește nimic*, a lui Anton Holban, Bonbonel, „de vre-o 24 de ani”, „odată a promis [unor domnișoare, n.n.] să le facă fotografii” și „le-a dat întâlnire în grădina publică”⁴³. Evenimentul consta, cel puțin pentru domnișoare, exclusiv în a fotografia /a se lăsa fotografiate. „...O fotografie luată de primul fotograf ambulant venit în orașul nostru. Eram un grup care ne întorceam de la tenis și, în dreptul pavilionului «ne-am pozat»

⁴⁰ Avem, în interbelic, numeroase atestări ale fotografului amator, pentru care a fotografia reprezenta un eveniment, confirmând cele scrise de Susan Sontag („este un Eveniment: ceva care merită văzut și astfel fotografiat, *ibidem*, p. 18). Reținem două exemple, în care evenimentul fotografic s-au dovedit, prin consecințe, mai mult decât atât. În *Craii de Curtea-Veche*: „Ceruse numai să-i cumpere un aparat de fotografie. Fu unealta cu care soarta ei se sluji ca să se îplinească. Într-o dimineață, văzând în «faetonul» lăptăresei o fetiță, pare-se caraghios îmbrăcată, Ilinca puse să i-o aducă s-o fotografieze. Abia sculată după scarlatina, fetița îi trecu boala. [...] Ilinca se stinse” (Mateiu Ion Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, București, Editura Cartea Românească, 1929, p. 153). În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*: „Nevastă-mea a vrut să aibă ramuri dintr-un măr înflorit [...], iar el s-a oferit să i le rupă. S-au dus amândoi și ea și-a umplut brațele cu ramuri, de părea, blondă și cu ochii albaștri, o icoană împodobită. Plăcerea lor trecea nepăsătoare peste faptul crud de a sluji un pom. S-a lăsat fotografiată apoi, căci el era «asortat» cu tot soiul de nimicuri, ca un snob la curse, și, firește, «aparatul» nu lipsea” (Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, tomul I, București, Editura Cultura Națională, 1930, p. 127). Se cunoaște ce s-a întâmplat între Ștefan și Ela Gheorghidiu.

⁴¹ Tudor Arghezi, *Cartea cu jucării*, copertă și vignete de Mitzura Arghezi, ediție îngrijită de Traian Radu, București, Editura Tudor Arghezi & Editura Regis, f.a., p. 125.

⁴² Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, vol. I, p. 178.

⁴³ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, București, Editura Librăriei „Universala” Alcalay & Co, 1931, p. 49.

„făcând năzbâtii”, scria Camil Petrescu în *Patul lui Procust*⁴⁴. S-ar putea spune că, în acest caz, evenimentul principal este chiar *premiera*, dar ea nu se vede în imagine, nimeni nu poate afla despre ea decât prin mărturia rostită. Tot așa, aflat în vilegiatură la Ghilcoș, Mihail Sebastian nota: „După-masă mă duc la fotograf. Să-mi rămână cel puțin atâta dacă mai mult nu se va putea” (30 august 1935)⁴⁵. Fotografierea era evident un eveniment legat de un altul, care era șederea la munte. O amintire a acesteia! Dar, fiind „la fotograf”, locul nu avea cum să se vadă, deci amintirea nu putea fi declanșată decât printr-o asociere mentală, ajutată, eventual de o notiță pe verso. Trei ani mai târziu (12 septembrie 1938), înaintea premierei piesei *Jocul de-a vacanța*⁴⁶, după ce își admira afișul „copilărește”, făcea „o altă prostie de același gen: „m-am dus la fotograf, ca să fac o poză, pentru program”⁴⁷. Fotografierea este un eveniment subsumat unuia mai mare, tipărirea programului, subsumată la rândul ei premierei, dar cele din urmă nu se văd în fotografie. Cea mai frumoasă ilustrare în cuvinte a percepției fotografiei ca eveniment vine însă dintr-un vis de-al lui Sebastian: „Sunt la Dinu Brătianu [pe care nu îl cunoștea personal, n.n.] acasă... Dinu Brătianu îmi spune că s-a fotografiat azi. Îi spun că cunosc o bună fotografie a lui, din vitrină de la «Julietta». Se miră: nu s-a fotografiat de ani de zile” (21 iulie 1935)⁴⁸. Fotograful/aparatul era tratat cu deferență și la case mai mari decât a Brătienilor: un ziarist interbelic ne vorbește despre „Berman, reporterul nostru fotografic – în fața căruia chiar Regenții păstrează un moment de reculegere când ies de la solemnități”⁴⁹. Visul lui Sebastian era asociat cu lectura unui articol al lui Nicolae Crevedia despre Dinu Brătianu. Întâmplător,

⁴⁴ Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, București, Editura „Naționala-Ciornei” S.A.R., 1933, p. 16.

⁴⁵ Mihail Sebastian, *Jurnal (1935-1944)*, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefață și note de Leon Volovici, București, Editura Humanitas, 1996, p. 32.

⁴⁶ Întâmplător, în piesă avem două ilustrări ale evenimentelor minore care sunt considerate demne de a fi fotografiate și o confirmare a teoriei lui Susan Sontag privind precedența definirii evenimentului fotografiat. Mai întâi, Bogoiu i se adresează Maiorului, pe malul apei: „Un solz, domnule, un solz! Prinde-l și atunci mă închin! Te fotografiez! Pe onoarea mea! Când te-oi vedea cu oblețul în undiță de fotografiez!” (Idem, *Jocul de-a vacanța*, București, Editura Minerva, BPT, 1965, p. 14). Mai târziu, Corina, dorind să reconstituie o imagine văzută, îi pune lui Ștefan florile în mână: „Stai! Stai așa! Asta trebuie fotografiat! Neapărat fotografiat!” (*Ibidem*, p. 46).

⁴⁷ Idem, *Jurnal*, p. 179.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁹ Sandu Vornea, *Viața trudnică a piticului de la Moși*, în „Realitatea ilustrată”, Anul IV, Nr. 160, 20 februarie 1930, p. 6.

FOTOGRAFIA ÎN MENTALUL ROMÂNESC INTERBELIC.
NOTE DE ARHEOLOGIE INTELECTUALĂ

în romanul lui Crevedia *Buruieni de dragoste*, găsim un exemplu de evenimentializare diferită a fotografiei și, totodată, o respingere a prejudecății – probabil larg răspândite în rândul oamenilor obișnuiți – a superiorității fotografiei de studio față de cea de exterior, ocazională:

„Ea mi-a răspuns cu vreo cincisprezece bucăți, de toate mărimile, în fel de fel de atitudini [...]. Dintre toate, însă, numai una era o *fotografie propriu zisă* [s.n.], sepia, făcută la un atelier din oraș. Celelalte, *fotografii de ocazie* [s.n.], la patinaj, în munți cu skiurile ori la vie, la Golești. [...] Niciuna dintre fotografiile nu erau la înălțimea originalului [...]. Nici chiar fotografia aceea artistic executată nu mi-a plăcut: Sanda avea o atitudine de porunceală [nu ea era poruncitoare, ci i se poruncise – e vorba de indicațiile regizorale ale fotografului, n.n.]: cu o mână-n șold și cu cealaltă pe un taburet [...]. Mi-erău mai dragi, în tot cazul, cele executate de tata...”⁵⁰

Putem spune că fotografia reprezintă un eveniment ori de câte ori cel fotografiat este conștient de ce (i) se întâmplă, fără a fi nevoie să consimtă la asta. Lăsând deoparte punerile în scenă de la studiouri, dar nu numai, în care evenimentializarea este evidentă, orice fotografie este, într-un fel, o mai mică sau mai mare perturbare a firului existenței, determinând schimbări comportamentale ce pot fi asociate, în cazul acceptării, unui fel de festivism. Nimeni nu e imperturbabil când simte apropierea fotografiei, chiar dacă vrea să pară și uneori pare. Emoția e inevitabilă. Barthes cel târziu mărturisea:

„Dar deseori (prea des, cred eu), am fost fotografiat în cunoștință de cauză. Or, de îndată ce mă simt privit prin obiectiv, totul se schimbă: încep «să pozez», îmi fabric instantaneu un alt corp, mă metamorfozez dinainte în imagine. [...] Pozând în fața obiectivului (vreau să spun: știind că pozez, fie și fugitiv), nu risc chiar atât de mult (cel puțin deocamdată). Probabil că existența mea depinde, metaforic, de fotograf. [...] Hotărâsc să «las să-mi plutească» pe buze și în privire un surâs fin pe care l-aș dori «indefinisabil», în care aș face să se citească, împreună cu calitățile naturii mele, conștiința amuzată pe care o am față de întregul ceremonial fotografic: mă prind în jocul social, pozez, știu asta, vreau ca și voi s-o știți, însă acest mesaj suplimentar nu trebuie să

⁵⁰ N. Crevedia, *Buruieni de dragoste*, București, Editura Cugetarea, 1936, p. 41.

altereze cu nimic (adevărata cvadratură a cercului) esența prețioasă a individului meu: ceea ce sunt, în afara oricărei efigii”⁵¹.

Sunt multe nuanțe în mărturisirea – pe care nu o găsim prea sinceră – a „semiologului mântuit”. Credința, respectând convențiile, se poate exprima subtil, „conștiința amuzată... față de întreg ceremonialul fotografic” e destul de naivă. Chiar dacă cel fotografiat se simte „subversiv”, e greu ca privitorul să îl înțeleagă. Pentru asta e nevoie de o atitudine clară de „sfidare” – ca în exemplul lui Camil Petrescu, de „nazbâtii” – de strâmbătură, de „coarne”⁵². Dar ceea ce ne interesează este atitudinea reactivă de acceptare, deliberată sau spontană, a convenției.

În primul rând, avem modificarea corpului, a privirii etc., impusă de fotograf celui care se vrea fotografiat, pentru a crea o imagine valorizată social, depinzând de personalitatea celui din urmă în ce măsură o acceptă. În acest caz, fotografia, tinzând să își reducă referenții la o gamă limitată de posturi (simplificând: romanțios-visătoare, ingenuă ș.a. la femei, meditativ-sobre, ferme ș.a. la bărbați), vorbește mai mult despre mentalul colectiv – e adevărat la un nivel general, superficial – și, uneori, aproape deloc despre cel individual. Observația lui Preda că Polina părea „străină de ea însăși” surprinde perfect situația fotografiilor de studio din epocă. Individualul sporește pe măsură ce autoritatea fotografului se reduce și evenimentțializarea momentului scade în solemnitate. Exteriorul îl ajută, chiar când există punere în scenă⁵³. Plasarea cât mai în cotidian, în repetitiv, îl ajută și mai mult. Omul se transformă mai puțin, fără însă a putea rămâne vreodată așa cum ar fi fost dacă nu ar fi știut că se află

⁵¹ Roland Barthes, *Camera luminoasă*, p. 16-17.

⁵² Cel mai cunoscut exemplu este Einstein scoțând limba, dar mai semnalăm și autoportretul lui Antoine Fauchery (https://expositions.bnf.fr/les-nadar/grand/nad_086.php). În România, în perioada interbelică, a circulat mult (prin presă, afișe etc.) portretul de studio a politicianului C. Argetoianu, semiprofil, cu țigara în gura. „Obiectul adăugat” – sau mai bine zis, neeliminat – reprezenta, evident, o sfidare a convențiilor cu scopul precis de a crea/consolida/perpetua o anumită imagine publică a personajului, ajunsă până în zilele noastre: puternic, superior, impasibil, dar și, deducem din privire și din țigara nescuturată, gânditor, probabil la ceva înalt, la binele țării. Observăm și că o simplă țigară arzând reușea să dea o doză de dinamism unui portret.

⁵³ Avem exemplul lui Bonbonel prefăcându-se că fotografiază fetele în parc: „le-a aranjat în grupe și în parte pe alei, pe bănci, printre flori, a montat aparatul, l-a apropiat și l-a depărtat, a cerut de zece ori imobilitate perfectă” (Anton Holban, *op. cit.*, p. 49).

FOTOGRAFIA ÎN MENTALUL ROMÂNESC INTERBELIC.
NOTE DE ARHEOLOGIE INTELECTUALĂ

în fața obiectivului. Apare mereu zâmbetul, care de-a lungul vremii a ajuns specific fotografiei aranjate. Celebrul „zâmbiți, vă rog!” a devenit mai mult o semnalare a momentului apăsării butonului decât un îndemn/sfat propriu-zis. Oamenii știu, oricum, că „trebuie” să zâmbească la poză. „Moș Costache părea foarte mulțumit de aprecieri și *râdea ca la fotograf* [s.n.], simțindu-se mai sănătos când i se spunea că e sănătos”, scria Călinescu⁵⁴. Zâmbetul „fugitiv” apare adesea și în situațiile în care referentul nu a ales să fie fotografiat, dar a aflat (în ultimul moment) că i se întâmplă și a acceptat spontan „jocul social”. Zâmbetul e cea mai simplă formă de acceptare. Crediința lui Barthes că prin transformarea în fața obiectivului se arată, de fapt, „esența” individului – deci că tocmai activitatea curentă o estompează – este și ea naivă. „Dinaintea aparatului fotografic”, scria Arghezi, „Mițura a și luat atitudinea care îi spune instinctul că-i stă mai bine”⁵⁵. Instinctul e natural, dar „mai binele” este, fără îndoială imaginat ideologic, în sensul cel mai larg, cum ar fi zis Barthes, social, cultural, istoric. Se întâmplă uneori ca reacția produsă de obiectiv să exprime mai bine ceea ce reprezintă referentul și, eventual, ceea ce fotograful dorește exprimat – e clar că micii vânzători agită mai abitir ziarele, în fața aparatului, pentru a spune „noi suntem vânzători de ziare”, iar chivuțele lui Berman își ridică bidinelele pentru a spune „noi suntem chivuțe” (admițând că nu e la cererea fotografului). De cele mai multe ori însă, reacția constă într-o încercare de aranjare a posturii pentru a apărea „cum trebuie”, ceea ce reprezintă o asumare – sigur, în cheie personală – a convențiilor. Situația este foarte bine ilustrată literar de Cezar Petrescu, în *Calea Victoriei*, la înmormântarea lui Teofil Steriu:

„Toți se numărau mirându-se că sunt atât de mulți. Când vedeau un fotograf pregătind din balcon țeava neagră a aparatului, nu știau dacă trebuie să suradă sau să aplece capul smeriți. Își întorceau fața, în orice caz, să intre în raza aparatului, ca să se admire a doua zi în ziar și Sâmbătă pe pânza de cinematograf”⁵⁶.

⁵⁴ G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, p. 444.

⁵⁵ Tudor Arghezi, *Cartea cu jucării*, p. 126.

⁵⁶ Cezar Petrescu, *Calea Victoriei*, ediția a IV-a, București, Editura „Naționala-Ciornei”, 1930, p. 277.

Micul eveniment pe care îl reprezintă fotografia, fugitivul bruiaj al derulării lucrurilor, e perceptibil și atunci când, simțindu-se surprins, omul nu știe (posibil cazul numeroșilor țărani, care, deși prinși într-o activitate, ne privesc o clipă) sau nu are timp să intre în „jocul social”.

Am vorbit doar de cazurile de acceptare – chiar și *à contrecœur* – a fotografiei. Există, bineînțeles, și cele de respingere. Ele presupun gesturi de ostilitate sau de ascundere, care marchează un eveniment neplăcut. Găsim, într-un reportaj de la o ședință de judecată, mai multe reacții, preponderent negative, la vederea obiectivului:

„La masa presei a luat apoi [loc] reporterul fotograf al lui «Times», care, își pune în funcțiune aparatul [...]. Văzând obiectivul îndreptat asupra lor, acuzații caută un refugiu. Paul Folman își acoperă fața cu pălăria, maiorul Vărzaru duce mâna la gură, inginerul Vâlceff, se ascunde în dosul unei pălării, inginerul Prodt își face freza, iar Victor Aradi – care e în picioare, dă semne vizibile de nerăbdare”⁵⁷.

Rămâne întrebarea dacă Susan Sontag avea dreptate spunând că „actul de a fotografia este cumva agresiv”, asociindu-l cu depozitarea, violul, crima sau măcar cu un simulacru al acestora⁵⁸. Credem că, la fel ca și în cazul evocării amintirilor, aceasta ține mai degrabă de cel fotografiat decât de fotografiere. Deci întrebarea ar fi de fapt: era perceput ca o agresiune? Lasând la o parte cazul excepțional din paragraful anterior – când oamenii nu doreau să fie „imortalizați” în ipostaza de acuzați –, judecând după reacțiile personajelor din fotografiile instantanee, am fi tentați să spunem că nu. Lucrurile sunt însă mai nuanțate. Fotografierea în sine este complet acceptată atâta vreme cât este controlabilă, cât se pot lua măsurile de siguranță pentru obținerea unei imagini considerate reușite, după preferințele individuale și după canonul colectiv. Pe măsură ce controlul slăbește, actul de a fotografia începe să devină agresiv, dar, de cele mai multe ori, în forme ușoare (ca o frână bruscă, o pală de vânt, un bobârnac ș.a.), care pot fi contracarate, măcar parțial, printr-o reacție considerată potrivită. De fiecare dată când se simte surprins, într-o ipostază oarecare, individul tinde să își ajusteze postura pentru a fi cât mai aproape de

⁵⁷ *Marele proces al spionilor sovietici*, în „Cuvântul”, Anul VII, Nr. 2163, 1 mai 1931, p. 3.

⁵⁸ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 21–22.

„cum trebuie” – altfel spus, prins în horă încearcă să prindă pașii din mers. Fotografierea e simțită categoric ca o agresiune și, deci, respinsă mai mult sau mai puțin eficient, doar atunci când ipostaza e considerată iremediabil negativă (cazul extrem ar fi fotografierea cuiva dezbrăcat, fără acord). Inculpații de mai sus își dădeau seama că nu pot schimba contextul referențial, boxa acuzațiilor, și, ca atare, încercau să se sustragă din el, să se facă nevăzuți. Cel care „își face freza”, dând impresia de narcisism, e o excepție, însă una care întărește ideea că depinde de subiect dacă și în ce măsură fotografia este o agresiune.

Fotografia ca mijloc de socializare

Fotografia era percepută ca având, în principal, o funcție *amintire* („pentru bătrânețea noastră”), cu limitările de care am vorbit mai sus și cu precizarea că „a imortaliza” a fost, destulă vreme, o metaforă fără acoperire, pentru că fotografiile se degradau în timp și deveneau slab inteligibile sau chiar neinteligibile, având uneori o speranță de viață mai mică decât a celor pe care îi înfățișau. „Amiciția care nu este întemeiată decât pe recunoștință este ca o fotografie: cu timpul se păleşce”, suna o cugetare de-a reginei poete Elisabeta/Carmen Sylva⁵⁹. Urma însă îndeaproape o funcție de socializare pe care azi am numi-o *de distribuire* – și care, între timp, a devenit dominantă –, „să arate la vecini și neamuri”. O fotografie nu era doar un mijloc de a „conserva” cumva trecutul, readucându-l în memorie, ci și de a-l arăta altora. *Privatul* devenea *public* în diverse grade, în funcție de modul și de frecvența distribuirii. Așezată pe un birou sau agățată pe un perete, ea putea și chiar trebuia văzută de vizitatori. Silvestru, din *Cartea nunții*, „se văzu într-o odaie curată, prea parfumată, cu un pat de bronz jos și flexibil și multe fotografii pe

⁵⁹ *Cugetările unei regine – Traduse din «La Nouvelle Revue», în „Familia”, Anul XVIII, Nr. 7, 1892, p. 77. În Adela, Emil Codrescu avea o imagine vagă a mamei, creată „după o fotografie rea și ștearsă”; Hortensia Papadat-Bengescu, în Logodnicul, scria că Ana își amintea tatăl „puțin, ca pe o fotografie veche, ștearsă” (Hortensia Papadat-Bengescu, Logodnicul, postfață de Ioan Holban, Iași, Editura Junimea, 1986, p. 192), iar în Drumul ascuns, „fotografiile veștede refuzau și ele adevărul” (Eadem, Drumul ascuns, București, Editura „Naționala-Ciornei”, 1932, p. 267). În Inimi cicatrizate, Max Blecher a pus în albumul Isei „o fotografie aproape complet ștearsă” (op. cit., p. 167). „Nu mă privi ca dintr-o fotografie ștearsă”, exclama poetul în A treia elegie (Ion Pillat, Poezii, vol. III (1927-1941), București, Fundația Culturală Regală „Regele Mihai I”, 1944, p. 596).*

pereti”⁶⁰. Cercul privitorilor devine mai larg în *Patul lui Procust*, unde Fred Vasilescu, își amintea „de când cu confracții mei liceeni frecventam bordelurile cele mai mizere”:

„Ei bine, adesea întâlneam în aceste odăi cărți poștale ilustrate și fotografii, pe care multă vreme le-am crezut așa, adunate de pe stradă, răpite destinatarilor, numai ca să împodobească odaia femeii, dându-i iluzia vieții de familie. Dar într-o zi am descoperit că aceste ilustrate erau adresate chiar femeilor la care veneam, cuprinzând date autentice de familie. [...] Fotografia cu dedicație [către Emilia, n.n.] a logodnicului îmi amintea de toată această lume...”⁶¹

Un alt mod simplu era dăruirea unui exemplar (de regulă, portret, dar nu neapărat), cu sau fără dedicație, diversilor cunoscuți, mai mult sau mai puțin apropiați. Caragiale, în „Identitate”, avea la el „o duzină de fotografii” identice. Oare pentru ce? Romanele interbelice abundă în fotografii dăruite, așa că este mai simplu să vorbim despre excepții. În *Accidentul* lui Sebastian, „Paul nu-i cunoscuse [lui Ann] până atunci pasiunea de a se fotografia, și în afara câtorva poze de amator, făcute mai ales în excursii, și a câtorva mici poze de legitimație, făcute pentru pașaport, nu avea de la ea nicio fotografie”⁶². În *Romanul adolescentului miop*, Marin îi vorbea lui Dinu despre o anume Liliana: „Uu! Ce păr!... Păcat că n-a vrut să-mi dea o fotografie. [...] Pentru că n-a vrut ea... (naiv) zicea să n-o calomniez...”. Vedem, deci, că Felix nu avea dreptate, când primind fotografia Otiliei, a rămas „nedumerit, înfricoșat să mulțumească”, pentru că „o fotografie se dă cuiva de care te despați, ca amintire”⁶³. Se dădea și ca simplu flirt, pentru a stabili sau întări o relație – „poate că o fotografie e mai mult decât o scrisoare, e emblema darului complet”, scria Ionel Teodoreanu⁶⁴ –, ca gest de curtoazie, sau ca mesaj aluziv cu cine știe ce scop. În *Patul lui Procust*, actrița Miți Mărculeanu, când un „înalt personaj” nu îi trimisese cadoul cuvenit, „îl silise cu ajutorul unei

⁶⁰ G. Călinescu, *Cartea nunții*, p. 310.

⁶¹ Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 82.

⁶² Mihail Sebastian, *Accidentul*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1940, p. 14.

⁶³ G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, p. 476–477.

⁶⁴ I. Teodoreanu, *La Medeleni II*, p. 304.

FOTOGRAFIA ÎN MENTALUL ROMÂNESC INTERBELIC.
NOTE DE ARHEOLOGIE INTELECTUALĂ

fotografii dedicate să se execute numaidecât”⁶⁵. O formă în același timp mai puternică și mai slabă de împărtășire a imaginii o putea reprezenta arătarea ei în/din album. Mai tare pentru că presupunea un moment și un cadru strict privat, o formă de confidență; mai slab, pentru că privitorul nu rămânea decât, cel mult, cu amintirea. „I-am arătat o fotografie de când aveam douăzeci de ani, pe care o țin în portofoliu la un loc cu alte fotografii de familie”, scria Ibrăileanu în „jurnalul lui Emil Codrescu”. „Încetul cu încetul fata fu cucerită la intimitate [...]. După o jumătate de ceas ședeau amândoi pe o piatră din Cișmigiu și domnișoara arăta lui Bobby fotografii de prietene”, găsim în *Cartea nunții*⁶⁶, iar în *Enigma*, la întrebarea Otiliei către Felix („Vrei să vezi moșia?”), „înțelegând numaidecât aluzia Otiliei, Pascalopol le arată un album mare cu fotografii”⁶⁷. Chiar și în condițiile grele din *Pădurea spânzuraților*, Klapka, vorbindu-i lui Bologa despre viața lui, „dintr-un portofoliu scoase niște fotografii și-i arată falnic, mișcat...”⁶⁸.

Evident, dacă la oamenii obișnuiți, o fotografie nu putea ajunge decât la câțiva cunoscuți cu care aveau sau doreau relații speciale, în cazul celebrităților, artiști, politicieni ș.a., circulația era largă, ajungând la admiratori necunoscuți, și avea funcție de reclamă/propagandă.

Adolescentul miop nota: „Nonora a fost astăzi mai frumoasă, mai caldă, mai pătimasă. Mi-a mărturisit că e îndrăgostită de un tânăr actor, cu care se va căsători. Mi-a arătat fotografia lui, cu o dedicație stupidă și drăgălașă. I-a sărutat fotografia pe stradă”. O dedicație crea impresia apropierii, care putea fi cultivată imaginar până la manie, dar nu era neapărat necesară. Cei mai mulți colecționari le achiziționau fără niciun înscris, doar pentru imagine. Bobby din *Cartea nunții* „idolatriza pe Max Schmelling, ale cărui fotografii le păstra cu sfințenie. Deoarece însă Max era logodnicul Annyi Ondra, interesul pentru ring se combina la Bobby cu adorația față de vedetele ecranului, cărora le colecționa fotografiile”⁶⁹. În *Enigma Otiliei*, „când filmul îi plăcea mai mult, atunci Titi își procura un program cu desene sau fotografii de actori din colecția *Pathé-Frères*

⁶⁵ Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 77.

⁶⁶ G. Călinescu, *Cartea nunții*, p. 360

⁶⁷ Idem, *Enigma Otiliei*, p. 67.

⁶⁸ Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, ediția a IV-a, București, Editura Cartea Românească, 1926, p. 67.

⁶⁹ G. Călinescu, *Cartea nunții*, p. 360.

și le copia în pastel sau în acuarelă”⁷⁰. Dar nimic nu poate rivaliza cu colecțiile de fotografii ale Gretei Garbo, din romanul omonim al lui Cezar Petrescu. Nu era neapărat nevoie ca referentul să fie o celebritate. Imaginile femeilor, cel puțin, puteau circula pur și simplu pentru aspectul plăcut, iar doamnele din înalta societate puteau folosi asta în scopuri caritabile, după cum spunea Mateiu Caragiale, prin vocea conului Rache din *Sub pecetea tainei*:

„Vezi tu, fotografiile cocoanelor de la acel bal – cel mai izbutit pate de la Sutzu – s-au pus în vânzare ale tutulora, afară de ale uneia singură care după ce încuviințase și dânsa, s-a răzgândit, a mers la Duschek, a ridicat întreg teancul alor ei cu clișeu împreună și le-a nimicit pe loc...”⁷¹.

O trecere extremă de la privat la public a fotografiei o reprezenta expunerea – cu sau fără acordul celor fotografiați – în vitrinele atelierelor fotografice. Rostul lor era de atragere a clienților și, în mod firesc, erau preferate imaginile reușite, cu figuri plăcute, și, mai ales celebritățile. A te vedea într-o vitrină înseamnă a fi cu totul în public, mai mult decât într-un ziar, care presupune o privire individuală, pe o scenă și chiar pe un ecran, care, în ciuda publicului numeros, presupune o expunere relativ scurtă. Într-o vitrină erai permanent în văzul multor oameni, chiar și al acelora neinteresați să te vadă. În orașele mici, asta asigura un statut de vedetă. Vitrina atelierului fotografic este un adevărat motiv literar la Mihail Sebastian, care am văzut, o și visa. În *Orașul cu salcâmi*, „portretul ei [al Elisabetei Donciu, n.n.] de la balul studenților din iarna trecută, când se costumase în zână a zăpezii, era încă expus în vitrina fotografului pe Strada Mare. Și cine nu-și amintea rochia neagră pe care o purtase la serbarea de binefacere din grădina publică”⁷². În altă vitrină, „se putea vedea portretul unui domn brun și, pe o bandă albă, o inscripție: «concețeanul nostru, compozitorul Cellor Viorin»”. În *Accidentul*, Paul „trecu drumul, chemat parcă, și descoperi într-o vitrină de fotograf, *între mai multe portrete de femei frumoase* [s.n.], o fotografie a lui Ann”. Tulburat, avea să exclame: „Sunt un dobitoc fără leac. Uite-mă acuma sedus și de pozele din

⁷⁰ Idem, *Enigma Otiliei*, p. 405.

⁷¹ Mateiu I. Caragiale, *Sub pecetea tainei*, București, Editura Humanitas, 2008, p. 58.

⁷² Mihail Sebastian, *Orașul cu salcâmi*, București, Editura „Universala” Alcalay & Co., 1935, p. 52.

vitrine”⁷³. Și o „întâmplare din irealitatea imediată”: „Într-un rând, într-o asemenea vitrină dădui peste propria mea fotografie...”.

Fotografie, realitate, artă. Contribuții intelectuale

În gândirea intelectualilor români, fotografia baleiază între doi poli: valorizarea pozitivă, ca mijloc de redare fidelă a realității, respectiv negativă, reproșându-i-se superficialitatea, incapacitatea de a pătrunde în profunzimi. Între cei doi se află conștientizarea posibilității fotografice de a modifica realitatea vizibilă, care, de asemenea, poate fi evaluată atât pozitiv (trecerea dincolo de suprafețe), cât și negativ (deformarea, deci minciuna). Ca în atâtea alte cazuri, calea de mijloc este greu de găsit.

La sfârșitul secolului al XIX, fidelitatea fotografică nu era pusă la îndoială. Statistica, de exemplu, era considerată „cu drept cuvânt, o fotografie numerică a societății”⁷⁴. Eminescu – atât de încrezător în relativ noua invenție, încât scria că „nu putem porunci timpului să stea pe loc, nici putem face ca evenimentele să încremenească pe câteva ceasuri împrejurul-ne, ca să le putem fotografia”⁷⁵ – atrăgea atenția, fără să insiste și fără să analizeze, asupra unei probleme esențiale: chiar admitând că „fotografia este literal o emanație a referentului”, cum ar fi zis Barthes, ne spune ea mereu adevărul despre referent? Pe Eminescu îl interesa doar cazul particular, dar e destul de clar că răspunsul său ar fi negativ, pentru că, așa cum scria Susan Sontag, fotografia nu poate vorbi și adevărul se așteaptă de la descrierea sa în cuvinte. Despre ce era vorba? În august 1879, *Timpul* polemiza cu gazetele austriece care publicaseră o fotografie susținând că aceasta arată cum un grup de evrei, cărora nu li se putea reproșa nimic, ar fi fost „espediați peste graniță” de autoritățile române. Varianta lui Eminescu este:

„Convoiul ajunsese în orașelul Agiud. În acest orașel 28 de negustori evrei, *respectabili* cum vine vorba, invită pe călărașii noștri să se fotografieze cu ei într-un grup. Călărașii, având ș-așa stație de popas acolo, nu se dau în lături, evreii se pun șir militărește, iar aripa stângă și

⁷³ Idem, *Accidentul*, p. 110.

⁷⁴ „Lupta”, Anul VI, Seria III, Nr. 847, 1 iunie 1889, p. 1.

⁷⁵ Mihai Eminescu, *Opere*, vol. XIII, *Publicistică (1882-1883, 1888-1889)*, București, Editura Academiei RSR, 1985, p. 11.

cea dreaptă a grupului le formează călărașii. Fotografii își așază camera obscură și eternizează, în folosul adevărului cu care se scriu istoria și ziarele, grupul înfrățit al vechilor romani și a romanilor noi cu cusur”⁷⁶.

Nu cunoaștem fotografia, nici adevărul istoric, și nu discutăm antisemitismul. Subliniem doar modul în care „realismul” fotografic poate fi deturnat verbal. Este o practică larg răspândită până în zilele noastre⁷⁷: afirmația verbală că fotografia arată altceva decât arată de fapt⁷⁸, sau, pur și simplu, alăturarea fotografiei, ca pretinsă dovadă, la un text cu care nu are nicio legătură.

Câțiva ani mai târziu, foarte tânărul Nicolae Iorga scria că „o fotografie – reproducere destul de ezactă de altfel a lucrurilor – nu poate fi nici o dată o operă de artă”, căci „ceea ce interesează pe cine-va la citirea unei opere oarecare, nu e atât realitatea, cât *personalitatea* artistului reflectată printre rânduri, *străvezându-se* printre ele”. În fotografie, „vezi pretutindenea lucrul, nicăiri artistul”. În schimb, dacă același „lucru fad și lipsit de interes încapă pe mâna unui „pictor de valoare”, „orice amănunțime se resimte”⁷⁹. Era o părere destul de larg răspândită în epocă⁸⁰.

Asemănător avea să se pronunțe, în interbelic, Liviu Rebreanu: „A crea oameni nu înseamnă a copia după natură indivizi existenți. Asemenea realism sau naturalism e mai puțin valoros ca o *fotografie proastă* [s.n.]”⁸¹.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 278.

⁷⁷ Exemple din plan internațional în Gisèle Freund, *Photography & Society*, Boston, David R. Godine, Publisher, 1980, p. 161-165.

⁷⁸ Amintim o anecdotă dintr-un ziar interbelic. Un fotoreporter adresându-se unui om care se îneca: „Zâmbiți, vă rog! Fotografia pe care o voi lua acum vreau să reprezinte pe: «Domnul care face regulat baie în fiecare zi, în orice anotimp» („Lumea”, Anul XIII, Nr. 3507, 10 martie 1930, p. 2).

⁷⁹ Neculai Iorga, *Impersonalii II*, în „Lupta”, Anul VII, Seria IV, Nr. 1162, 1 iulie 1890, p. 2.

⁸⁰ Ca o răzbunare, peste ani, la celebrarea centenarului Nicolae Grigorescu, o notiță nesemnată aprecia chiar caracterul fotografic al lucrărilor sale care ilustrează Războiul de Independență: „e tot absolut ca o fotografie. Se vede și burtosul maior turc, și căluțul său alb [...]. Nici nu se poate închipui ceva mai adevărat” (*Pictorul Grigorescu pe câmpul de război*, în „Universul”, Anul LV, Nr. 132, 16 mai 1938, p. 5).

⁸¹ *Crezul literar al d-lui Liviu Rebreanu*, în „Universul literar”, Anul 44, Nr. 4, 24 ianuarie 1926, p. 9. Ca ilustrare literară a „crezului” putem invoca cele spuse de Klapka lui Apostol Bologa: „Să știi însă că pozele sunt mizerabile [...]. Mai ales neavstă-mea...

Neîncrederea în fotografie este evidentă, dar prin adăugarea adjectivului „proastă” putem deduce că nu i se nega total potențialul artistic, posibilitatea ca, realizată într-un anumit fel, să se apropie măcar de arta literară, să surprindă „unicul unui individ”. Cum „unic e însă nu mai sufletul”, e greu să ne dăm seama cum. De aceea, pe tot parcursul perioadei interbelice și după⁸², mulți au asociat metaforic fotografia – oricât ar fi încercat fotograful să creeze impresia de instantaneu, de „pe viu” – cu moartea: „Credeți că o fotografie luată discret în timpul frământării lăuntrice a elaborării unei poezii ar fi mai interesantă? Vă înșelați. Artificiul fotografic e moarte, nu mă poate copia exact, viu”⁸³. „Fotografia este în genere o mortăciune”, scria ostentativ și G. Călinescu⁸⁴. În orice caz, fără a insista asupra subiectului, trebuie să precizăm că, în anii '20, s-a vorbit și în România destul de mult – fără însă a fi luată în serios – despre „fotografia spiritistă”, capabilă să rețină pe placă sufletele (morților), mai ales legat de „promovarea” de care aceasta s-a bucurat din partea celebrului Arthur Conan Doyle⁸⁵, dar și cu trimiteri locale la Bogdan Petriceicu și Iulia Hașdeu.

Aceeași viziune minimalizatoare asupra fotografiei este observabilă și la Lucian Blaga. În *Ființa istorică*, el reproșa naturalismului pasivitatea artistului, „desăvârșita întrupare în artistul-mașină, în aparatul fotografic”⁸⁶. În *Trilogia valorilor*, altfel sobrul filosof devenea ușor zeflemitor, opunând arta de „îngânare fotografică a naturii” celei „de mare tâlc creator”⁸⁷. Tot de aici, intuim că marea neputință pe care o presupunea fotografia era aceea de a

e de o mie de ori mai bine, delicată, blândă, frumoasă. Cine o cunoaște trebuie să o adore” (Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, p. 67).

⁸² „Legătura dintre fotografie și moarte bântuie toate fotografiile cu oameni”, după Susan Sontag (*op. cit.*, p. 78). Barthes era puțin mai optimist: „Fotograful trebuie să lupte din răputeri pentru ca Fotografia să nu fie Moartea (*Camera luminoasă*, p. 19).

⁸³ Romulus Dianu, *Pamflete și litanii*, în „Rampa”, Anul XI, Nr. 2607, 8 iulie 1926, p. 2.

⁸⁴ G. Călinescu, *Al. Bădăuță: priveriști românești*, în „Adevărul literar și artistic”, Anul XI, Seria a II-a, Nr. 627, 11 decembrie 1932, p. 6.

⁸⁵ *O vizită la Conan Doyle. Ce crede ilustrul romancier despre fotografia spiritistă. O vizită la muzeul spiritist al lui Conan Doyle*, în „Rampa”, Anul XII, Nr. 2933, 3 noiembrie 1927, p. 1–2; *Cel mai curios muzeu din lume*, în „Realitatea ilustrată”, Anul I, Nr. 45, 11 decembrie 1927, p. 4.

⁸⁶ Lucian Blaga, *Trilogia cosmologică. Diferențialele divine. Aspecte antropologice. Ființa istorică*, București, Editura Humanitas, 1997, p. 418.

⁸⁷ Idem, *Trilogia valorilor*, vol. II, *Gândire magică și religie*, București, Editura Humanitas, 1996, p. 88.

surprinde „magicul”, „care intervine ca sarea în bucate, amestecându-se în substanța oricărei culturi”. Această subapreciere venea însă la pachet cu o supraapreciere a capacității sale de redare, de vreme ce „o cultură al cărei ideal de artă s-ar confunda cu reproducerea fotografică a naturii” era echivalată cu „un capital de cunoaștere redus la logică și la propoziții de tip matematic-fizic”⁸⁸. În *Trilogia culturii*, vorbind despre *empiric* și *teoretic*, apela chiar la „un fenomen fizic redat fotografic”, la „un fenomen empiric fixat cu mijloace fotografice”⁸⁹. Fără a lăsa vreun indiciu că era conștient ori că îi păsa de asta, era în deplină concordanță cu Baudelaire care, încă din vremea primei tinereți a fotografiei, îi acceptase acesteia doar un rol auxiliar și instrumental, de „slujitoare a științelor și a artelor”, și încă „o slujitoare foarte supusă precum tipografia și stenografia, care nici n-au creat, nici n-au înlocuit literatura”. Trebuia limitată la „adevărata îndatorire”, de a ilustra, documenta, conserva, fără a i se permite – am fi tentați să scriem „să strivească corola de minuni” – să „uzurpe domeniul impalpabilului și al imaginarului”⁹⁰. Totuși, din descrierea pe care Blaga o dădea fenomenului fizic redat – „o dungă care a putut fi fotografiată și care e ca un șir de perle”⁹¹ –, răzbate o undă de potențial metaforic, peste care filosoful-poet trece impasibil și care sugerează că fotografia nu e chiar complet insensibilă la „magic”.

Schimbând registrul, găsim exprimată o oarecare atitudine de superioritate artistică față de presupusul realism al fotografiei și la Ion Minulescu, în *Corigent la limba română*: „Traducerile [...], oricât de exacte ar fi câteodată, nu pot avea nici măcar valoarea unei fotografii mediocre”⁹².

Această concepție asupra fotografiei, considerată sterilă spiritual prin însăși natura ei, a rămas marginală în peisajul intelectual-artistic al României interbelice. Cei mai mulți autori au nuanțat, s-au străduit – chiar dacă sesizăm destule rețineri și/sau disonanțe – să îi susțină dubla valoare, artistică și documentară, să arate că „poezia” poate coexista cu autenticitatea.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 109.

⁸⁹ Idem, *Trilogia cunoașterii*, București, Editura Humanitas, 2013, p. 611.

⁹⁰ *Publicul modern și fotografia*, în Charles Baudelaire, *Curiozități estetice*, traducere de Rodica Lipatti, prefață de Ludwig Grünberg, București, Editura Meridiane, 1971, p. 107-108.

⁹¹ Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii*, p. 612.

⁹² I. Minulescu, *Corigent la limba română*, București, Editura Cultura Națională, 1928, p. 231.

FOTOGRAFIA ÎN MENTALUL ROMÂNESC INTERBELIC.
NOTE DE ARHEOLOGIE INTELECTUALĂ

Momentul de vârf al retoricii românești despre fotografie a fost la sfârșitul anului 1932, când s-a lansat o amplă campanie de presă – derulată în ziarele și revistele de toate orientările – pentru promovarea albumului *Priveliști românești*, realizat de puțin cunoscutul om de litere și fotograf amator – dar, în același timp, destul de înalt funcționar guvernamental – Alexandru Bădăuță⁹³. Fiind vorba de o apariție sub egida Direcției Presei a guvernului și văzând zelul cu care scriitorii au reacționat, avem motive de reținere în ceea ce privește sinceritatea elogiilor aduse cărții. Nu aprecierile punctuale ne interesează, ci gândurile lor despre fotografie în general.

Bădăuță, în *Prefață*, insista asupra obiectivității fotografice, lucru de înțeles, având în vedere că obiectivul declarat al demersului era promovarea turistică a României. „Exclusiv receptiv, aparatul fotografic înregistrează, fără să adauge sau falsifice”, „ochiul fidel, obiectivul nu poate înregistra pe retina plăcii fotografice decât un singur aspect: acel autentic”. Asocierea cu arta era sugerată foarte discret: „fotografia crescând din realitate, *dar* [s.n.] rămânând continuu între hotarele ei”, induce ideea că o fotografie nu reprezintă realitatea, chiar dacă – din nou, vorba lui Barthes – „își ia întotdeauna referentul cu ea”. Citind că, „dacă în pictură, realitatea este de cel mai adesea simplu arcuș care trece peste coarde, cântecul fiind al artistului, în fotografie ea devine rost esențial și prim”⁹⁴, dubla trimitere la sfera artei – atât la pictură, cât și la muzică – ne face să ne gândim că fotografia e și ea o artă – e adevărat, una cu totul specială prin realism; autorul, chiar dacă are un rol „secund”, rămâne prezent.

Recenzenții au insistat asupra caracterului artistic – și la ei de înțeles, căci altfel nu ar fi putut decât saluta inițiativa de propagandă și lauda frumusețile patriei. Provocarea intelectuală a fost pentru cei mai mulți să sublinieze contribuția fotografului fără a obtura reflectarea fidelă a realității. Lui Ion Pillat nu prea i-a ieșit. Considera cartea „o mare faptă artistică”, plină de „fotografii de un nivel artistic neîntrecut”, de „poezie adevărată”, „de mare poezie”. Interesant este că poetul pare să creadă că poezia are de câștigat prin suprimarea „intermediarului logic și vulgar al cuvântului”, iar pictura printr-un plus de realism, prin eliminarea picturalului: „a reușit să ne dea mai complet, fiindcă mai obiectiv, echivalentul picturei lui Grigorescu, versurilor lui

⁹³ Al. Bădăuță, *Priveliști românești*, 190 planșe cu o prefață și un studiu introductiv, București, Atelierele de foto-roto-gravură „Adevărul” S.A., 1932.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 7.

Alecsandri și ale lui Coșbuc”⁹⁵. Într-un fel, încercând o afirmare artistică a fotografiei, el se apropie de negarea înseși a ideii de artă – pe care o reduce la informativ, deci la utilitar. Mult mai prudent, Al. A. Philippide recunoștea fotografiei doar posibilitatea de a crea efecte artistice fără a fi artă – o expresivitate involuntară, am putea spune. Frumusețea, după el, curgea din alegerea și redarea întocmai a *frumosului* natural. Chiar cuvântul „artistic” este pus între ghilimele – nu artă, ci asemănare cu arta, ar putea însemna asta. „Este o natură românească despuată de orice livresc, de orice poezie adăugită într-adins de poeți”, realitatea fiind „privită direct, fără preconceptută poezie prin ochiul infailibil al unui obiectiv fotografic – mănuit însă de un ager și priceput *operator* [s.n.]”. Minulescu rezolva ingenios problema admitând tacit și parțial caracterul artistic al peisajelor fotografice prin asemănarea lor cu folclorul: „Acest minunat album cu imagini adunate numai de pe pământul românesc poate fi considerat, ca și poezia populară, opera unui autor necunoscut. Vreau să spun că și unul și altul sunt plămădite din materialul etern al frumosului specific românesc, opera lui Dumnezeu”. Fotograful, care „cu șiretenia unui *simply* [s.n.] aparat fotografic a reușit s-o fure”, e plasat cumva în postura de culegător, de etnograf, cu un panăș oferit prin asocierea – evident independentă de alte referințe – cu *flâneur*-ul baudelairian⁹⁶. Colecția de fotografie ar fi „o imagină plastică a vagabondajului fără program”. Versatiliile Arghezi și Călinescu opuneau peisajele pe care le aveau de „comentat” fotografiilor tradiționale, clasice, la vremea respectivă, care prindeau imaginile în șabloane. Respingeau astfel credința în caracterul *a priori* realist al fotografiei, ba chiar Călinescu credea că acesta reprezintă mai curând o excepție, că, după cum am mai citat, „în genere, fotografia falsifică”. Amândoi apreciau naturalețea, instantaneul, dar nu erau dispuși să gireze fără rest caracterul artistic. Erau, în fond, *conservatori*, nu se îndepărtau de Philippide și nici chiar de Rebreanu. Arghezi sugera că efectul artistic al fotografiei ar putea izvorî din tratarea scriitoricească a imaginii. De ce altfel ar fi insistat asupra faptului că fotograful e „un literat și unul de cel mai original condei”, „un drămuitor atent și înzestrat de câte arome și subtilități încap într-o celulă verbală și într-o idee” (există în textul său ironii asupra cărora nu ne oprim)? Călinescu observa – nici nu

⁹⁵ Ion Pillat, *De la poezia românească la «Priveliști românești»*, în „Adevărul”, Anul 46, Nr. 15017, 16 decembrie 1932, p. 3.

⁹⁶ „De fapt, fotografia ajunge la maturitate ca extensie a ochiului *flâneur*-ului din clasa de mijloc”, care considera lumea „pitorească” (Susan Sontag, *op. cit.*, p. 63).

*FOTOGRAFIA ÎN MENTALUL ROMÂNESC INTERBELIC.
NOTE DE ARHEOLOGIE INTELECTUALĂ*

contează dacă întemeiat sau nu – „fotografii cât mai puțin mecanice, cât mai aproape de gravură și de aqua-forte”, care „prin origina lor [...] sunt evident fotografii, ele sunt însă opere de artă, fiindcă aparatul potrivit de om poate uneori să simuleze în chip miraculos viziunea și prospețimea ochiului uman”. Aprecia, deci, chiar picturalul, chiar ceea ce îndepărta fotografia de referent, de realitate. Scriitorul poate cel mai preocupat de fotografie părea însă nehotărât, căci considera „un bun fotograf” și pe un „prinzător acut de instantanee”, și pe un... „retoucheur abil”⁹⁷. Ne întrebăm ce înțelegea marele critic prin prima formulă. Instantaneul poate duce cu gândul la hazard, dar aceasta ar trimite mai degrabă la suprarealism. Cum vorbea de „aerul moral, adică tocmai substanța feței” și de „aparatul potrivit de om”, credem că era foarte aproape de concepția expusă de celebrul fotograf Nadar, la nici două decenii de la invenția lui Daguerre:

„Teoria fotografică se învață într-o oră; primele noțiuni ale practicii într-o singură zi [...] Ce se învață mult mai puțin este inteligența morală a subiectului, este tactul rapid care vă pune în comuniune cu modelul, vă face să-l judecați și să-l *dirijați* [s.n.] spre habitudinile lui, spre ideile lui, conform caracterului său, și care vă permite să redați, nu banal și la întâmplare, o indiferență reproducere plastică la îndemâna ultimului servitor de laborator, ci asemănarea intimă cea mai familiară și cea mai favorabilă. Este aspectul psihologic al fotografiei, și cuvântul nu îmi pare prea ambițios”⁹⁸.

Real ar fi, deci, nu ce reține obiectivul fotografic, ci ceea ce vede/simte fotograful care, prin aparat, nu trebuie, după Călinescu, decât să „simuleze miraculos viziunea”. Cât despre „retoucheur abil”, ideea că o fotografie poate deveni mai autentică tocmai modificând ceea ce se află în fața aparatului este surprinzătoare, poate chiar scandaloasă. Intervenția asupra imaginii, „înfrumusețarea”, „retușarea”, era o practică foarte răspândită în epocă și apreciată de publicul larg, nu doar de la noi. După ce a apărut „tehnica de

⁹⁷ *O carte de imagini românești*, în „Adevărul literar și artistic”, Anul XI, Seria a II-a, Nr. 627, 11 decembrie 1932, p. 5-6.

⁹⁸ *Apud* Mihai Oroveanu, *În balon cu Nadar*, în Nadar, *Când eram fotograf*, traducere de Gabriela Ciubuc, București, Editura Compania, 2001, p. 7. În original în *Les Nadar, une légende photographique*, <https://expositions.bnf.fr/les-nadar/l-art-du-portrait.html>.

retușuri pe negativ”, „știrea că aparatul foto poate să mintă a crescut și mai mult popularitatea fotografiei”, scria Susan Sontag, mergând mai departe și apreciind că istoria fotografiei e marcată de „confruntarea între două mari imperative”, „înfrumusețarea și „transmiterea adevărului”⁹⁹, cea dintâi ieșind, de multe ori, învingătoare. Evident, în mediile culte era considerată o practică vulgară, producătoare de kitsch și falsificatoare. Deși fotografia, în esență, era considerată o redare a adevărului, în forma concretă, larg răspândită, ajunsese să fie asociată cu minciuna. Georgeta, din *Enigma Otiliei*, se plângea că primește, „de la tot felul de secături”, „complimente de fotograf”¹⁰⁰, adică exagerate și nesincere. Camil Petrescu, descriindu-l pe Nae Gheorghidiu „descompus de disperare și mânie”, adăuga că acesta semăna cu figura cunoscută de „citorii gazetelor” „tot atât de puțin cât seamănă cu portretul dăruit de o actriță admiratorilor fotografia instantanee făcută pentru pașaport”¹⁰¹. Și, tot din *Ultima noapte...*, avem un indiciu „tehnic” despre cum se putea realiza intervenția – conotativă, ar fi zis Barthes – când aflăm că, la un moment dat, profilul Elei era „marcat [...] pe un fond de lumină, ca o aureolă, așa cum provoacă intenționat fotografii pentru blonde”¹⁰². Reținem – lăsând deoparte ideologizarea – remarca de peste ani a criticului Șerban Cioculescu: „Proaspăta burghezie se cere idealizată în portrete retușate și dacă e posibil cu obrajii îmbujorați de un carmin spălăcit, ca în arta fotografică de bălci”¹⁰³.

Călinescu gândea, asemenea lui Rebreanu, ca un scriitor realist¹⁰⁴. Considera fotografia capabilă să redea „umbra”, nu și ceea ce fiecare individ are unic, „aerul moral”. Pentru a reuși asta, trebuia ajutată, intervenția fotografului asupra referentului făcând ca rezultatul să fie cu adevărat realist. Era, deci, o imponderabilă chestiune de gust și de talent să nu ajungă „artă de bălci”. Concepția se desprinde mai clar din istoria literară decât din proza sa. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* nu este doar bogat ilustrată cu portrete de scriitori, dar autorul se și referă la ele, *en passant*, când

⁹⁹ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁰ G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, p. 208.

¹⁰¹ Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 46.

¹⁰² *Ibidem*, p. 199.

¹⁰³ Șerban Cioculescu, *Caragialiana*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 155-156.

¹⁰⁴ În această privință, Călinescu nu doar că nu era o „clonă balzaciană” (Paul Cernat, *op. cit.*, p. 114), dar nu era deloc balzacian, căci autorul *Comediei umane*, afișa un anti-dagherotipism obscurantist, susținând că fotografia presupune o sustragere a unui spectru al corpului și, deci, pierderea „unei părți a esenței lui” (Nadar, *op. cit.*, p. 14).

le prezintă viețile, investindu-le cu rolul de ceea ce Barthes numea *biografeme*¹⁰⁵. Cel mai direct și concentrat despre fotografie, Călinescu s-a exprimat vorbind despre Geo Bogza, cel care „detestând invenția și compoziția în proză, caută prin reportaj [...] să intre imediat în clocotul vieții: „Totuși în *Țări de piatră, de foc și de pământ*, reportaje din provinciile românești, impresia nu e nudă. Autorul procedează *ca un fotograf de artă, deci ca un scriitor*, intuind o notă dominantă și apoi prin apropiere și depărtare, scoțând clișee fantomatice, aproape neverosimile”¹⁰⁶. Este realist și suprarealist, în același timp, alegând să scrie fotografic¹⁰⁷ —, intuind poate că „fotografia este singura artă nativ suprarealistă”¹⁰⁸, tocmai prin aceea că mereu pierde ceva din realitate. Invers, pentru a depăși acest handicap, pentru a fi cu adevărat realist, fotografia trebuie să fie capabilă să adauge ceva, să procedeze ca un scriitor, dincolo de metafora clișeu „scriere cu lumină”; în termenii lui Barthes, să „strice” *studium*-ul cu un *punctum*.

Fotografie și poză

Tensiunea *fotografie-realitate* în mentalul colectiv este sesizabilă și la nivel terminologic, prin evoluția semantică a cuvântului *poză*. În zilele noastre, *fotografie* și *poză* sunt folosite ca sinonime, cel din urmă având, în mod evident, un caracter mai popular, familiar, așa cum precizează și DEX-ul. În condițiile accesibilizării aproape totale, unii fotografi profesioniști/de artă țin să facă precizarea că ele nu ar fi decât aparent sinonime, fotografia având o superioritate calitativă față de poză, care nu ar fi decât „acea imagine cu mașina, cățelul, lada de bere, copacul ș.a.m.d., fără a ține cont de nicio regulă tehnică sau artistică”, după cum aflăm de pe un blog despre de toate; fotografia,

¹⁰⁵ „Iubesc anumite trăsături biografice care, în viața unui scriitor, mă încântă tot atât precum unele fotografii; am numit aceste trăsături «biografeme»; Fotografia are același raport cu Istoria ca și biografemul cu biografia” (Roland Barthes, *Camera luminoasă*, p. 32).

¹⁰⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a revăzută și adăugită, ediție și prefată de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982, p. 891.

¹⁰⁷ Prezentări sintetice ale „scriiturii fotografice” în literatura universală găsim la Remo Ceserani, *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 114–187; Silvia Albertazzi, *op. cit.*, p. 37–47, 75–88.

¹⁰⁸ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 60.

în schimb, ar fi „acea imagine expusă și încadrată corect, care transmite un anumit mesaj, este rezultatul unei arte fotografice, a unui concept, a unei idei”¹⁰⁹. Deci nu doar semnificatul ar fi mai popular, ci și semnificatul. S-ar putea comenta mult, dar ne-am îndepărta de obiectivul nostru.

Sensurile originare al cuvântului „poză”, preluat din franceză, erau, așa cum e consemnat în *Dicționarul universal al limbii române*, al lui Lazăr Șăineanu (ediția I, 1896), erau acelea de „atitudine” sau „afecțiune, dorință de a produce efect”. Ele sunt consemnate și astăzi, deși au devenit rare și mai curând livrești. În franceză, azi există și sensul de „durată de expunere a unui film, relativ lungă”, dar acesta este târziu, neapărând în dicționarele limbii franceze de la sfârșit de secol XIX. În 1899, fotografii Nadar scria că „poza” este numele unei „boli a creierului” manifestate prin „plăcerea de a se da în spectacol”¹¹⁰.

În vorbirea românilor, până la Al Doilea Război Mondial, „poză” a însemnat preponderent „atitudine” și/sau „afecțiune”, dacă nu chiar prefăcătorie. Poză „demnă”, „serioasă”, „gravă”, „solemnă”, „preocupată”, „lejeră”, „naturală” ș.a. întâlneam adesea în presa vremii. În *Drumul ascuns*, „Aimée întârziase cu mâinile grațios împreunate într-o poză de contemplație”¹¹¹. În *Patul lui Procust*, aflăm că Doamna T. „de obicei, nu poza, dimpotrivă, acasă, între prieteni, sta pe scaun strâmb” și că „o pisică oricum ar sta e totdeauna elegantă (afară de poza caracteristică din abecedar, care e singura urâtă)”¹¹², iar în *Ultima noapte...*, Ștefan își dădea seama că este înșelat din „poza independentă” cu care soția sa „aprindea, cu degetele întârziat răsfire, chibritul”¹¹³. Mihail Sebastian se întreba, în *Orașul cu salcâmi*, prin vocea personajului Gelu: „Știu eu unde sfârșește la el poza și unde începe sinceritatea adevărată?”¹¹⁴. În *Jurnal* mărturisea, la un moment dat, că „tot ce e snob în mine, dor de confort și puțin de poză, e flatat...”¹¹⁵, iar altădată, declara ferm: „sincer, fără nicio poză, fără niciun dram de exagerare, nu mă

¹⁰⁹ Care este diferența dintre poză și fotografie?, <https://feriteglas.net/care-este-diferenta-dintre-poză-si-fotografie/02/2013>, consultat în data de 19 martie 2024.

¹¹⁰ Nadar, *op. cit.*, p. 15. În original, „s'affubler [a se înzorzona, împopoțona] paradoxalement”.

¹¹¹ Hortensia Papadat-Bengescu, *Drumul ascuns*, p. 49.

¹¹² Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 302.

¹¹³ Idem, *Ultima noapte...*, p. 254.

¹¹⁴ Mihail Sebastian, *Orașul cu salcâmi*, p. 237.

¹¹⁵ Idem, *Jurnal*, p. 51.

FOTOGRAFIA ÎN MENTALUL ROMÂNESC INTERBELIC.
NOTE DE ARHEOLOGIE INTELECTUALĂ

interesează”¹¹⁶. Dar „ce greu e să fii complet veridic, fără nicio poză față de tine însuși!”, exclama Alice Voinescu¹¹⁷. În stilul său, Cioran găsea „preferabil să mori undeva singur și părăsit, când nevăzându-te nimeni poți să te stingi fără teatru și fără poză”¹¹⁸. Și, pentru a nu încheia sumbru exemplificarea, menționăm și „Doina filmului”, de Ion Pribeagu: „Ba trântită-n iarba creată. / Într-o poză zâmbăreață, / Ba pe cal, pe bicicletă, / Că așa face o vedetă”¹¹⁹.

Asocierea poză-fotografie s-a făcut încă din secolul al XIX-lea. Întâlnim sintagmele „poză fotografică”, desemnând mai degrabă captura, și „poză de fotografie/fotografiat”, desemnând „afecțiunea”, atitudinea în fața obiectivului. De la aceasta din urmă credem că s-a realizat transferul semantic. În *Concert din muzică de Bach*, fotografia Cocăi Aimée era „o adevărată «poză», ochi mari, probabil albaștri...”¹²⁰. De cele mai multe ori însă, poza pentru/în fotografie este privită negativ, ca o falsificare a realității, o încercare de a înșela privitorul, infirmându-se parțial ideea lui Barthes că e „un procedeu de conotare [...] care se bucură de prestigiul denotării”¹²¹. Gretei Garbo – despre a cărei „ciudată personalitate” aflăm dintr-un ziar că „nu era o poză”¹²² – i se reproșa, într-un ziar concurent, după apariția primului său film „vorbitor”, că „s-a mulțumit să fie artificială și să întrebuințeze o poză care i-a adus celebritate”¹²³. Și în romanul lui Cezar Petrescu, Alina Gabor, „fără să știe, [...] o «poză» familiară a Gretei Garbo, când pare departe de viață...”¹²⁴. Schimbând registrul, fotografia de presă reprezentând un celebru bandit mort era criticată pentru că „astfel cum e luată fotografia, dovedește că e departe de a fi un

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 563.

¹¹⁷ Alice Voinescu, *op. cit.*, p. 469.

¹¹⁸ Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, București, Editura Humanitas, 1990, p. 12.

¹¹⁹ „Dimineața”, Anul XXX, Nr. 9453, 24 aprilie 1933, p. 4.

¹²⁰ Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach*, București, Editura „Ancora”, S. Benvenisti & Co., 1927, p. 17.

¹²¹ Roland Barthes avea să includă *poza* între cele trei (alături de truaj și adăugarea de obiecte) procedee de codificare prin modificarea realului (Roland Barthes, *Le message photographique*, p. 131).

¹²² Rilla Page Palmborg, *Viața intimă a Gretei Garbo*, în „Universul”, Anul IL, Nr. 343, 19 decembrie 1931, p. 6.

¹²³ *Greta Garbo, primul ei film vorbitor și hipnotismul masselor*, în „Dimineața”, Anul XXVII, Nr. 8671, 13 februarie 1931, p. 8.

¹²⁴ Cezar Petrescu, *Greta Garbo*, prefată de Pamfil Șeicaru, ediție îngrijită și postfață de Tudor Nedelcea, Craiova, Editura Crisadi, 1992, p. 35.

instantaneu; e o poză aranjată de un sinistru regizor...”¹²⁵. Foarte sugestiv este și un anunț de mică publicitate din anii '20: „Fotograf caut Retoușeur prima care poate să facă și o poză bună...”¹²⁶. În acesta sunt „mărturisite” cele două modalități de manipulare a fotografiei: *poza*, adică punerea în scenă și fotografierea referentului, și *retușul*, adică intervenția asupra negativului, pentru „îmbunătățire”.

„Poză” apare folosit foarte rar, în scris, ca sinonim pentru „fotografie” la finalul secolului al XIX-lea și începutul celui următor – deși există indicii că era folosit popular cu sensul mai larg de imagine¹²⁷. Trăsătura referentului ajunge să se extindă nominal asupra mediului de comunicare/obiectului în anii '20 și mai ales '30. Cele două cuvinte încep să fie tot mai mult folosite alternativ. „Mai târziu, mai ales dacă s-au întâmplat mari evenimente, tu te legi tocmai de acest moment în care ai făcut fotografia și, uitându-te la o poză, interpretezi la nesfârșit”, scria Anton Holban¹²⁸. Memorialistul Constantin Argetoianu nota, probabil cu poza în față, și interpreta: „La ieșirea de la Pelișor, un fotograf ne-a silit să ne fotografiem. Am și acum poza: Iorga apare pe dânsa încruntat, ca un Wotan căruia un glumeț i-a sfeterisit fulgerele!”¹²⁹.

Nu este lipsit de interes – și, pentru moment, nu avem nicio explicație – faptul că metonimia se produce sau măcar se consolidează contrar evoluției istorice. „Poză”, termen asociat cu staticul, artificialul, falsul, devine sinonim cu „fotografie” în perioada în care fenomenul devine tot mai dinamic, natural, realist – așa cum am arătat mai sus că remarcă Arghezi și Călinescu, fără a fi avut neapărat dreptate în cazul particular în care se refereau. Trecerea, care, în

¹²⁵ *Capul lui Tomescu*, în „Opinia”, Anul XXII, 28 februarie 1926, p. 2. În același registru, avem, în fotografia „Vânător cu vânat și câine” a lui Costică Acsinte, un exemplu de poză în sensul originar (punere, plasare): lupul împușcat este așezat ca și când ar dormi liniștit, iar vânătorul îl mângâie; dacă fotografia ar fi decupată, s-ar putea crede că lupul vânat e câine de vânătoare.

¹²⁶ „Dimineța”, Anul XXI, Nr. 6213, 25 februarie 1924, p. 8.

¹²⁷ „Mulți din sătenii noștri au obiceiul de a-și împodobi pereții caselor cu tablouri sau cu «poze», cum le zic ei” (V. Ţoni, *Ce fel de «poze» să avem în casă*, în „Albina”, Anul XI, Nr. 33, 18 mai 1908, p. 958).

¹²⁸ Anton Holban, *Marcel. Nuvelă inedită*, în „Vremea”, Anul VI, Nr. 278, 5 martie 1933, p. 14.

¹²⁹ Constantin Argetoianu, *op. cit.*, p. 368. În acest punct al discuției ne interesează terminologia, dar pentru că a venit vorba despre interpretare: nu cunoaștem poza la care se face referire, dar ne putem întreba dacă cineva care nu cunoaște întâmplările și/sau comentariul lui Argetoianu l-ar vedea pe Iorga la fel.

FOTOGRAFIA ÎN MENTALUL ROMÂNESC INTERBELIC.
NOTE DE ARHEOLOGIE INTELECTUALĂ

realitate nu e completă și nu poate fi fixată, nici măcar bornată, cronologic, este punctată literar, pe cât de naiv, pe atât de sugestiv, în *La Medeleni*, când, în pregătirea unei fotografii, are loc următorul dialog: „Cum ne-aranjăm, Iorgule?”, „Ce să ne mai aranjăm! Așa cum suntem”¹³⁰. Ultimele ediții interbelice ale dicționarului lui Șăineanu înregistrau pentru „poză” și un al treilea sens, de fotografie, cu mențiunea „popular”¹³¹; la fel cel al lui Candrea, care dădea un exemplu din Emil Gârleanu (*Bătrânii*, 1905): „în odaia în care stau icoanele nu încap poze”¹³².

Transformarea este sesizabilă și la nivelul verbelor folosite pentru acțiunea fotografică. Pe lângă tradiționale „a face” și „a lua” o fotografie/poză, în anii '30, au început să fie folosite și altele mai colocviale – chiar în apropierea argoului – care exprimau dinamismul, lipsa pregătirii, instantaneul: la un meci de fotbal, „se aprinde magneziul și fotografii *ciupesc* [s.n.] o poză plină de chibiți și oficiali”¹³³; „un fotograf adus ad-hoc *trăgea* [s.n.] o poză grupului guvernamental istovit de ședință”¹³⁴; la un zbor deasupra Iașului, cineva „prinsese o poză”¹³⁵.

Concluzii

Lumea românească interbelică a fost de un dinamism fără precedent și, pentru oamenii de atunci, amețitor, chiar dacă, retrospectiv, ni se pare că timpul avea răbdare cu ei. Fotografia e doar unul dintre multele aspecte prin care ne putem dea seama de asta. Pătrunzând tot mai adânc și consolidându-și poziția în viața privată și publică românilor, cel puțin a celor din mediul urban, ea a devenit o prezență în același timp familiară și insolită, după cum se poate deduce din referirile literare, diaristice/memorialistice și publicistice. Investită cu funcții multiple, de certificare simbolică, de păstrare/stimulare a amintirilor,

¹³⁰ Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, vol. I, p. 178.

¹³¹ Lăzăr Șăineanu, *Dicționar universal al limbei române*, a opta edițiune (revizuit și adăogit la Ediția a VI-a), Craiova, Editura „Scrisul Românesc”, 1938, p. 502.

¹³² I.-A. Candrea, *Dicționar enciclopedic ilustrat al limbii române din trecut și de astăzi*, partea I, vol. III M-P, București, Editura „Cartea Românească”, 1931, p. 987.

¹³³ *București-Atena*, în „Gazeta sporturilor”, Nr. 1547, 20 decembrie 1934, p. 3.

¹³⁴ Demostene Botez, *Realizări de vacanță*, în „Dreptatea”, Anul IX, Nr. 2322, 6 iulie 1935, p. 1.

¹³⁵ *Peripețiile unui zbor cu avionul deasupra Iașului*, în „Lumea”, Anul XVIII, Nr. 5263, 11 noiembrie 1935, p. 2.

de socializare, nu a intrat în banalul cotidian într-atât încât să treacă neobservată. Dimpotrivă, și-a păstrat întotdeauna un grad mai mare sau mic de *evenimențialitate*, care i-a subminat presupusa trăsătură esențială, fidelitatea față de referent. La nivelul surselor scrise, ideile despre fotografie sunt, în cea mai mare parte, implicite, putând fi dedusă din modurile și contextele în care aceasta apare menționată. Reflecțiile directe sunt rare, ambigue sau chiar contradictorii, tinzând să literaturizeze, oscilând între recunoașterea și negarea statutului de artă, respectiv a capacității de a reda exact realitatea.

Carmen Teodora FĂGEȚEANU